



Thèse

2012

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

La peinture iranienne au XXème siècle (1911-2009) : historique, courants esthétiques et voix d'artistes

Bombardier, Alice

How to cite

BOMBARDIER, Alice. La peinture iranienne au XXème siècle (1911-2009) : historique, courants esthétiques et voix d'artistes. Doctoral Thesis, 2012. doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:18944

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:18944>

Publication DOI: [10.13097/archive-ouverte/unige:18944](https://doi.org/10.13097/archive-ouverte/unige:18944)



Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
190-198 avenue de France
75244 Paris Cedex 13



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

FACULTÉ DES LETTRES
Département de langues et de littératures
méditerranéennes, slaves et orientales

Université de Genève / Faculté des Lettres
24, rue du Général Dufour
CH-1211 Genève 4

Sous la direction de :

M. le Directeur d'Etudes Farhad Khosrokhavar

Mme le Professeur Silvia Naef

Volume 1

**La peinture iranienne au XX^{ème} siècle (1911-2009) :
historique, courants esthétiques et voix d'artistes.
Contribution à l'étude des enjeux de l'art en Iran
à l'époque contemporaine**

Alice Bombardier

Doctorat de sociologie de l'EHESS

Doctorat ès Lettres, Langue, Littérature et Civilisation Arabes (mention islamologie)
de l'Université de Genève

Jury :

- Ulrich Marzolph (Rapporteur EHESS), Professeur à l'Université de Göttingen, Allemagne
- Saeed Paivandi (Rapporteur EHESS), Professeur à l'Université de Lorraine
- Agnès Devictor, Maître de Conférences à l'Université de Paris 1-Panthéon-Sorbonne
- Markus Ritter, Professeur à l'Université de Zürich, Suisse
- Silvia Naef (Directeur), Professeur à l'Université de Genève, Suisse
- Farhad Khosrokhavar (Directeur), Directeur d'études à l'EHESS
- Dario Gamboni (Président du Jury pour l'UNIGE), Professeur à l'Université de Genève

Paris, soutenance publique le 24 février 2012

Et Alors
Raconte-moi l'histoire des bombes qui tombèrent pendant
Que je dormais,
Et des joues que mouilla la rosée pendant que je dormais
Et combien de canards s'envolèrent au-dessus des mers.
Et ces heures tumultueuses où les chenilles des blindés
Traversaient les rêves des enfants,
Dis-moi au pied de quel refuge
Le canari attacha le fil jaune de son chant ?
Sohrab Sepehri, « Au jardin des compagnons de voyage
(*be bagh-e hamsafaran*) », *L'espace vert (hadjam-e sabz)*, 1965.
[Daryush Shayegan, *Les pas de l'eau*, La Différence, Paris, 1991 :p.60].

Votre recherche doit être proche de la réalité. Vous ne devez pas vous laisser influencer par des gens proches. Mais voir tout, avoir une connaissance complète. Faire un tableau synoptique du monde comme un oiseau.

Monsieur L (entretien 12, 2008)

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à mes deux Directeurs de thèse, Mme le Professeur Silvia Naef à l'Université de Genève et M. le Directeur d'Etudes Farhad Khosrokhavar à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales à Paris, qui - acceptant la mise en place d'une cotutelle - ont conjointement guidé mes pas et mes réflexions durant ces quatre années de thèse.

Je rends également hommage à mes professeurs antérieurs, qui ont encadré mes travaux de maîtrise et de master 2 à la Sorbonne-Paris 4, Mme le Professeur Catherine Mayeur-Jaouen et M. le Professeur Jean-Pierre Chaline.

J'ai bien sûr une pensée reconnaissante pour l'Institut Français de Recherche en Iran (IFRI), qui, en Iran cette fois-ci, a encadré concrètement et stimulé mes recherches de terrain de 2005 à 2009. Grâce à ce soutien, il m'a été possible de mener en cinq étapes successives, 13 mois d'enquête dans le pays. Je remercie les différents directeurs qui se sont succédés à sa tête entre 2004 et 2009, M. Daring, M. Boucharlat (Directeur intérimaire), M. Bromberger puis M. Rochard.

Je déplore les aléas que subit l'institution depuis l'été 2009. Ceux-ci ont eu des répercussions chaotiques sur mes travaux et m'ont privée de l'appui considérable que cette institution constituait préalablement pour moi. Je formule le vœu que l'Institut Français de Recherche en Iran parviendra à nouveau dans l'avenir à former et à soutenir de nouvelles générations de jeunes chercheurs, instruits à l'école du terrain, dans le domaine des études iraniennes.

Merci à l'équipe de l'IFRI, avec une pensée amicale pour Babak, Mélina, Dominique, Catherine, Mina, Mehrdad, l'équipe éditoriale, celle de la bibliothèque et Mr Tabrizi, maître de maison.

Je tiens également à exprimer mes remerciements à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève et à la Fondation Ernst et Lucie Schmidheiny de Genève pour leur bienveillance et leur précieux soutien financier.

Les conseils avisés de la communauté des iranologues ont été irremplaçables. Je voudrais exprimer toute ma reconnaissance à M. Bernard Hourcade et à Mme Agnès Devictor, qui m'ont particulièrement soutenue dans les moments difficiles. Merci également à M. Ulrich Marzolph, Mme Marie Ladieh-Fouladi, Mme Azadeh Kian-Thiébaud. M. Shahriyar Adle a eu l'obligeance de me donner accès à ses archives. Merci à M. Amir-Moezzi, M. Mahmud Delfani, M. Daryush Ashuri et à M. 'Abbas Mo'ayeri pour avoir partagé ses nombreuses connaissances historiques. Merci à Mme Annabelle Boissier, M. Yann Richard et M. Nasiri-Moqaddam.

Je remercie spécialement Sébastien Duhaut au Ministère des Affaires Etrangères, Section Iran, à Paris.

En France, je remercie les Iraniens ou Afghans qui m'ont apporté leur soutien, comme Bijan Barahmandi, Mehdi Mohammad-Zadeh, Felix Hedjazi, Soraya Haidar et Avisheh. J'ai une pensée particulière pour 'Amin et 'Asal, rencontrés en 2006 dans l'avion entre Paris et Téhéran, et qui sont devenus mes passeurs. Merci à Mitra Fouladirad et à sa famille pour leur témoignage.

Je salue ici Mireille Ferreira, correspondante à la *Revue de Téhéran*, pour son aide généreuse sur le terrain et en France, ainsi que pour les projets originaux que nous avons réalisés ensemble.

Merci à Christiane Guillaume, pour le don en 2009, de ses archives et catalogues sur la peinture iranienne contemporaine.

Je n'oublie pas, pour leur aide technique indispensable, Jose Aguilar, Thibaut Granier, informaticiens hors-pair, et le magasin Copy Digit du 10^{ème} arrondissement, dont le propriétaire iranien a orchestré l'impression de tous mes travaux depuis la maîtrise. Un grand merci à Nina Colombo, qui a orchestré avec patience et dextérité la mise en page de cette thèse.

`\*\*\*<^^>\*\*\*`

Par ailleurs, c'est avec chaleur que je voudrais remercier Chiara Valsangiacomo, mais aussi Antoine Shako, Aysheh Okutan, Saideh Eftekhari rencontrée à Téhéran, et Mathilde Boddaert, pour m'avoir accueillie lors des nombreux séjours que j'ai effectués à Genève.

Grâce à l'aide à Paris du laboratoire CITADAIN, des Professeurs Philippe Cadène, Brigitte Dumortier, et d'Amin Moghadam ; à Abu Dhabi, de Zoja Bojic et Fernando Francis ; mais aussi à Al-Ain, de Dominique Torabi, j'ai eu la chance de mener une enquête de terrain intéressante en 2009 aux Emirats Arabes Unis. Je remercie aussi le galeriste Guy Flichy à Dubai et les artistes Gita Meh, Benoît Rondard, Sophie Valette.

Marie-France Weber m'a consacré beaucoup de temps lors de l'enquête menée en 2010 en Californie. Je tiens à saluer chaleureusement la galeriste Maryam Seyhun de Los Angeles et son père, Hushang Seyhun, pour les éclairages qu'ils m'ont apporté malgré le deuil qui venait de les frapper, après le décès à Téhéran de Ma'sumeh Seyhun, peintre et galeriste.

Egalement une profonde révérence à l'Association suisse Eternal Tour pour ses projets originaux et son remarquable travail d'équipe dans l'organistaion du Festival Eternal Tour 2010 Jérusalem-Ramallah.

`\*\*\*<^^>\*\*\*`

Enfin, je remercie - et regrette infiniment de devoir taire leurs noms - tous les Iraniens qui ont croisé ma route à Téhéran et dans le pays, qui m'ont fait l'honneur de m'accorder leur confiance ou leur amitié. Ecouter les artistes que j'ai rencontrés lors de mes cinq voyages en Iran a été pour moi d'un immense enrichissement. Je remercie tout particulièrement les dix-neuf peintres qui se sont prêtés aux longues interviews menées en 2008 et 2009. A ces peintres iraniens, qui ont pris la peine de partager avec moi – souvent avec émotion, toujours avec passion – leur vision du monde, j'exprime ma plus profonde gratitude. J'espère avoir été fidèle à leurs dires.

Merci à Negar qui m'a mise sur la voie.

Merci aux professeurs iraniens qui m'ont instruite et aux gérants de galeries, musées ou centres culturels, qui m'ont accueillie.

C'est avec révérence que je remercie les différents Directeurs du Musée d'Art Contemporain de Téhéran que j'ai été amenée à rencontrer entre 2005 et 2009, M. Sami 'Azar, M. 'Abdolmajid Hoseini-Rad, M. Habibollah Sadeghi et M. Shalu'i, pour m'avoir ouvert les portes de leur institution et de leur collection.

Je tiens à exprimer mon profond respect à M. Bahman Namvar Motlaq, Vice-Président de l'Académie des Arts d'Iran en 2008.

Un remerciement spécial à Maryam Ahmadzadeh, Directrice de la Fondation pour la Protection des Œuvres et de la Diffusion des Valeurs de la Défense Sacrée, à Ahvaz, qui a personnellement guidé mes pas jusqu'à la peinture murale de la mosquée de Khorramshahr.

Merci à la *Revue de Téhéran*, à son directeur M. Mohammadi, à Amélie Neuve-Eglise et à toute l'équipe, - dont le grand mérite est d'avoir recréé en 2004 une revue francophone en Iran - pour l'accueil chaleureux qu'ils m'ont toujours réservé.

Merci enfin à mes amis Rokhi et Mehdi, Maryam, Mehri, Pardis et Mahdis, Shahla, 'Ali, Gudarz et Parisa.

A mon arrière grand-oncle, Joseph Mayntzer (1886-1941),
Peintre post- impressionniste allemand
Originaire de Zell-an-der-Mosel
et contemporain de Kamal ol Molk (1848-1940)

A mes grands-parents, pour leur sens de l’histoire,
avec toute mon affection,

A ma famille,
qui m’a toujours encouragée dans mes études et mes voyages,

A mes amis, à Louan, à Vincent,

Sommaire

INTRODUCTION	10
PARTIE 1. LA PEINTURE EN IRAN AU XXEME SIECLE : CONTEXTUALISATION..	24
Chapitre I. Eléments de méthodologie	25
Chapitre II. Régimes politiques et tendances picturales dominantes (XVIII-XXème siècles)	83
PARTIE 2. DE LA MINIATURE PERSANE A LA PEINTURE IRANIENNE CONTEMPORAINE. LA MODERNITE EN GESTATION.	108
Chapitre I. La peinture du réel : le père fondateur et son Ecole.....	109
Chapitre II. Les métamorphoses de la miniature	157
PARTIE 3. L'ENTREE DE LA PEINTURE IRANIENNE DANS LE PARADIGME ARTISTIQUE DE LA MODERNITE	208
Chapitre I. L'émergence de la nouvelle peinture	210
Chapitre II. Institutionnalisation de la nouvelle peinture	241
Chapitre III. Diversification des expérimentations - années 1960-1970.....	274
Chapitre IV. Deux courants artistiques aux antipodes l'un de l'autre	296
PARTIE 4. L'AVENEMENT DE LA REPUBLIQUE ISLAMIQUE. LA MODERNITE EN QUESTION.....	346
Chapitre I. La peinture engagée ou peinture révolutionnaire.....	350
Chapitre II. Etudes iconographiques croisées	370
Chapitre III. L'organisation administrative de l'art pictural : un enjeu étatique et sociétal	410

**PARTIE 5. LES ARTISTES-PEINTRES IRANIENS DANS LEUR RAPPORT A LA
SOCIETE ET A L'ETAT. PROLEGOMENES A UNE LECTURE THEMATIQUE ET
TRANSVERSALE DES ENTRETIENS RECUEILLIS EN 2008 ET 2009 A TEHERAN. ...472**

Chapitre I. L'Etat dans l'histoire récente et son impact sur la peinture 474

Chapitre II. L'Etat et le devenir-artiste 504

Chapitre III. Les contraintes liées à l'Etat 518

Chapitre IV. L'organisation de la peinture : réformes nécessaires 537

Chapitre V. Conceptions de l'art et rôle de l'artiste dans l'Iran contemporain..... 562

CONCLUSION 584

Table des matières 608

Avant-propos

Les phonèmes persans ont été transcrits en alphabet latin. Dans un souci de simplification de la forme, j'ai adopté le système anglo-saxon de transcription, qui n'emploie pas de signes de différenciation pour les voyelles longues ou courtes.

Les indications sur le titre, la date d'exécution, la taille ou les media de certaines œuvres citées et insérées en illustration font parfois défaut. Ces données n'ont pas été référencées par les auteurs ou artistes et ne sont donc pas disponibles.

Les citations d'auteurs apparaissent en italique dans le corps du texte et entre guillemets doubles. Les extraits d'entretiens ont été généralement incorporés par paragraphe en retrait du texte et selon une pagination différente pour en faciliter le repérage.

Conformément à l'exposé méthodologique auquel je me livre en première partie (chapitre I, C), ce travail comporte deux séries d'entretiens reproduits en annexe. La première est composée des entretiens traduits par moi-même de l'ouvrage *Pishgaman-e naqqashi-ye mo'aser-e Iran [Les pionniers de la peinture contemporaine en Iran]*, Iranian Art Publishing/Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 1998. Ces entretiens ont été effectués auprès des pionniers de la nouvelle peinture en Iran. Je fais référence à ces entretiens de manière nominative en gardant les noms des protagonistes, tel que cela apparaît dans l'ouvrage. La seconde série, composée de deux corpus, correspond aux entretiens que j'ai menés personnellement auprès de dix-neuf artistes-peintres iraniens en 2008 et 2009 et que j'ai traduits du persan en maintenant pour chacun l'anonymat. Lorsque je me réfère à cette deuxième série d'entretiens, j'indique le sexe de la personne : 'Monsieur/Madame', suivi d'une lettre de l'alphabet dans l'ordre chronologique des entretiens : 'Monsieur A, Madame B, ...' et je précise entre parenthèses le numéro que comporte l'entretien en annexe et la date de recueil du document. Ainsi, l'indication 'Monsieur A (entretien 1, 2008)', courante dans la rédaction, renvoie au premier entretien de ce corpus, recueilli en 2008, qu'il est possible de lire dans son intégralité en annexe. La traduction des dix-neuf entretiens avec les peintres iraniens a été effectuée au plus près de leurs dires et en conservant le style dans lequel chaque conversation s'est déroulée.

J'ai compilé les informations tirées de plusieurs catalogues d'exposition ou encyclopédies, le plus souvent en persan, pour tenter de constituer un premier répertoire biographique des artistes-peintres iraniens, modernes et contemporains (XIX-XXème siècles), disponible en annexe.

Certaines œuvres, notamment celles extraites des catalogues des Biennales de Téhéran, qui ont l'avantage d'être datées, sont susceptibles d'apparaître à plusieurs reprises au cours des parties consacrées à la nouvelle peinture. Ces œuvres, tirées d'archives photographiques, au rendu parfois ingrat, sont les seules références datées que j'ai eues à ma disposition pour la période des années 1960.

INTRODUCTION

Mais une voix m'appelait qui sortait du bleu de la chambre. C'était la couleur bleue qui appelait et s'étalait sur ma vie. Elle n'existait qu'entre la parole et le silence. Dans chacune de mes pauses, il y avait cet éclat de bleu. Quand mes pensées s'accéléraient, elles devenaient bleues. Le bleu était un mode de connaissance.

Sohrab Sepehri, *La chambre bleue [otaq-e abi]*.¹

La peinture en Iran : un héritage prestigieux

Les artistes iraniens les plus connus sur la scène internationale comme 'Abbas Kiarostami, Shirin Neshat et Marjane Satrapi ont tous trois pratiqué la peinture. Ils ont d'abord été peintres avant de se spécialiser dans le cinéma, la photographie ou le dessin de bande-dessinée. Dans une œuvre intitulée *Le nouvel-An Iranien* (2005), Marjane Satrapi fait allusion à Nowruz, qui a lieu le 21 mars en Iran, en disposant sur la table les objets investis par la tradition (les sept objets commençant par la lettre 'sin' et un poisson rouge, symbole de vie et porte-bonheur).² La composition de sa peinture est similaire à celle des miniatures persanes. La surface est plane, loin de toute impression de profondeur donnée habituellement par la perspective. En outre, le personnage, sans doute l'artiste elle-même, est inséré dans un espace pictural imprégné de motifs décoratifs : ces motifs sont fournis non seulement par le tapis au sol, mais également par la nappe sur la table, le tissu du fauteuil et même l'étoffe de la robe. Tous ces éléments décoratifs se superposent dans une profusion de couleurs pures et de formes simples. Eu égard à ce brillant passé dans le domaine de la miniature, il me paraît donc intéressant, en premier lieu, dans ce travail portant sur la peinture iranienne au XX^e siècle, d'évoquer combien la peinture est demeurée un medium d'expression culturelle privilégié dans le pays et d'évaluer comment les peintres iraniens contemporains sont parvenus à décanter le poids de cet héritage.



Illustration 1: Marjane Satrapi, *Le Nouvel An Iranien*, 2005. Publié dans la revue *Parages*, « Iran, un monde en mouvement », Paris, 2005.

¹ Sohrab Sepehri, *La chambre bleue*, paru en 1990, édition posthume et traduit dans la Revue *Zaman*, n°4, hiver 2011 : p.225.

² Cette peinture de Marjane Satrapi est extraite de la revue *Parages*, publiée sur le thème « Iran un monde en mouvement », Paris, 2005.

Le statut de l'artiste

Marjane Satrapi, dans une de ses bandes-dessinées, intitulée *Broderies*, donne également la parole à des artistes iraniennes.

Elle fait par exemple parler sa tante Parvine en ces termes³ :

Parvine : « Il faut apprendre à assumer ce qu'on fait ».

Une amie : « ... Tout le monde n'a pas ta force, ni ton courage ».

Une autre : « C'est plus facile quand on est artiste comme toi. On vous pardonne presque tout ».

Parvine : « Ce n'est pas parce que je suis artiste. On m'accepte car je m'assume ».



Illustration 2 : Marjane Satrapi, *Broderies*, L'Association, Paris, 2003.

« Je m'assume ! », telle est la position que revendique Parvine, la tante de Marjane Satrapi, dans cet extrait. Elle l'exprime à deux reprises. Parvine est dépeinte par Marjane Satrapi comme une femme à la personnalité affirmée et provocatrice, qui n'a peur ni du regard des autres ni du carcan des normes sociales. Le statut d'artiste rime chez ce personnage avec libération, indépendance et accomplissement personnel. En effet, à l'heure actuelle en Iran, tout se passe comme si l'artiste était chargé de porter pour la collectivité la revendication d'un espace de liberté absolue qui lui est concédée de par son appartenance à cette catégorie. Dans le cadre de cette étude, il m'importe, en second lieu, de faire entendre la voix de ces artistes-peintres iraniens. On connaît peu les artistes du Moyen-Orient, aujourd'hui émergents. On connaît peu leurs œuvres, leur parcours, leur façon de penser le monde, l'art, ce qui les préoccupe.

³ Marjane Satrapi, *Broderies*, L'Association, Paris, 2003.

Méconnaissance relative de la peinture iranienne contemporaine

En Europe, les artistes provenant d'aires culturelles extra-occidentales n'ont été inclus dans de grandes expositions d'art contemporain qu'à partir de la fin des années 1980. Dans le cadre d'un consensus de plus en plus partagé par les historiens de l'art, Annabelle Boissier a montré en quoi l'exposition *Magiciens de la Terre*⁴ en 1989 a symbolisé la genèse de cette ouverture.⁵ L'objectif principal de son commissaire était d'asseoir l'idée que les artistes occidentaux et non occidentaux devaient être considérés sur un pied d'égalité. Après *Magiciens de la Terre*, cette nouvelle vision muséographique a été validée comme incontournable dans le champ de l'art contemporain. D'autres expositions ont été organisées par la suite : *Partage d'exotismes* à Lyon en 2000 ; *Alors, la Chine ?* à Paris en 2003 ; ou *Africa Remix* à Düsseldorf en 2004. Mais ces manifestations ont soulevé de nombreux débats. Annabelle Boissier a par exemple souligné le manque de connaissance du contexte local de création, qui préjugait à la fois de la sélection des œuvres à exposer et de leur compréhension par le public. Selon cette anthropologue, « la scène internationale se limite à une reconnaissance des artistes non-occidentaux et non des mondes de l'art auxquels ils appartiennent, négligeant ainsi les médiateurs artistiques locaux et privilégiant notamment le mythe de l'artiste 'révélé' par les commissaires internationaux ». ⁶ Ce constat a été également avancé avec virulence par un artiste turc, Bedri Baykam. Dans *Monkey's right to paint*, en 1994, il a dénoncé et incriminé notamment un manque d'expertise des organisateurs de l'exposition *Les Magiciens de la Terre*.⁷

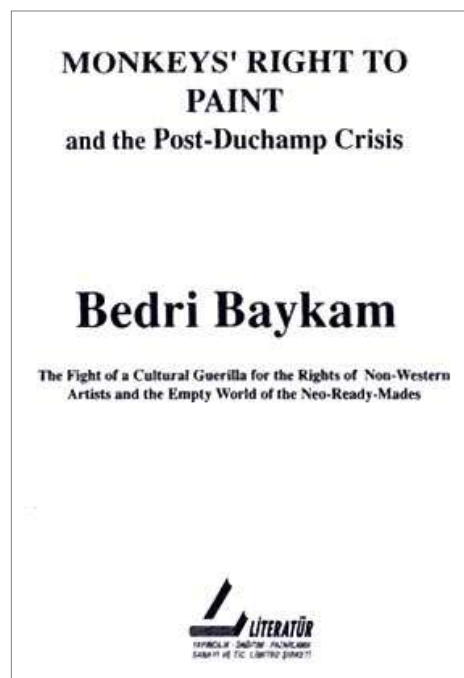


Illustration 3 : Première page du livre de Bedri Baykam, *Monkey's Right to Paint and the Post-Duchamp Crisis. The Fight of a Cultural Guerrilla for the Rights of Non-Western Artists and the Empty World of the Neo-Ready-Mades*, Literatür, Istanbul, 1994.

Les artistes iraniens contemporains ont été présents relativement tôt sur la scène artistique occidentale. Des expositions dédiées aux leaders de la 'nouvelle peinture' (*naqqashi-e djadid*) en Iran – j'entends par 'nouvelle peinture' la peinture développée à partir des années 1940 dans le pays, se démarquant du

⁴ Exposition *Les Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou à Paris, 1989, commissaire Jean-Hubert Martin.

⁵ Annabelle Boissier, *L'art contemporain est-il par définition international ? Les relations transnationales dans le processus de légitimation de l'art contemporain en Thaïlande*, Thèse d'anthropologie sociale et d'ethnologie, EHESS, Paris, 2008.

⁶ Annabelle Boissier, *ibid* : p.10.

⁷ Bedri Baykam, *Monkey's Right to Paint and the Post-Duchamp Crisis. The Fight of a Cultural Guerrilla for the Rights of Non-Western Artists and the Empty World of the Neo-Ready-Mades*, Literatür, Istanbul, 1994.

paradigme artisanal ou académique⁸ - ont été organisées dès le début des années 1960 en France (où la plupart de ces peintres avaient effectué une partie de leurs études) et en Belgique. Mais ce sont surtout les événements traumatisants de septembre 2001 qui ont propulsé les artistes contemporains du Moyen-Orient, et notamment de l'Iran, sur le devant de la scène artistique internationale. Le tableau ci-dessous énumère les principales expositions⁹ consacrées à des peintres iraniens contemporains en Europe. J'en recense les participants. Ces expositions ont eu lieu successivement en France en 1963, en Belgique en 1964, en Angleterre en 2001, à nouveau en France en 2003 et en Allemagne en 2007.

Expositions	Artistes sélectionnés
<i>L'art moderne de l'Iran</i> , Musée du Havre, France, 1963	Sohrab Sepehri ; Akbar Tadjvidi,... ?
<i>Artistes iraniens</i> , Musée d'Ixelles, Belgique, 1964	Akbar Tadjvidi,... ?
<i>Iranian Contemporary Art</i> , Barbican Center, London, England, 2001 Curator : Rose Issa	Nasrollah Afjai ; Maliheh Afnan ; Aydin Aghdashlu ; Hannibal Alkhas ; Masud 'Arabshahi ; Siah Armajani ; Fereydun Ave ; Akbar Behkalam ; Seyed Edalatpur ; Mohammad Ehsai ; Alireza Espahbod ; Parvaneh 'Ettemadi ; Monir Farmanfarmaian ; Bita Fayyazi ; Shadi Ghadirian ; Ghazel ; Marko Gregorian ; Qasem Hadjizadeh ; Khosrow Hasanzadeh ; Mehdi Hoseini ; Shirazeh Hushiri ; Parviz Kalantari ; Hosein Kazemi ; Christine Khondji ; Reza Mafi ; Ali Mahdavi ; Ardeshtir Mohases ; Bahman Mohases ; Nosratollah Moslemian ; Shirin Neshat ; Naser Oveisi ; Faramarz Pilearn ; Mansur Qandriz ; Jafar Ruhbakhsh ; Abolqasem Saidi ; Hojatollah Shakiba ; Sohrab Sepehri ; Kurosh Shishegaran ; Jazeh Tabataba'i ; Sadegh Tabrizi ; Parviz Tanavoli ; Mohammad Ali Taraghijah ; Mohsen Vaziri ; Hosein Zenderudi
<i>Haft, 7 artistes contemporains iraniens</i> , Espace Landowski, Boulogne-Billancourt, France, 6 novembre 2003 au 11 janvier 2004. Curatrice : Michket Krifa	Farhad Moshiri/Shirin Aliabadi ; Ghazel ; Khosrow Hasanzadeh ; Marjane Satrapi ; Mehran Mohajer ; Shadi Ghadirian ; Shirana Shahbazi
<i>Iran.com – Iranian art today</i> , Museum für neue Kunst, Freiburg, Allemagne, 22 octobre 2006 au 28 janvier 2007. Curatrices: Isabel Herde, Nicoletta Torcelli	Mahmud Bakhshi-Moakhar ; Bita Fayyazi ; Shahab Fotuhi ; Neda Razavipur ; Barbab Golshiri ; Ramin Haerizadeh ; Rokni Haerizadeh ; Khosrow Hasanzadeh ; Minu Iranpur ; Simin Keramati ; Afshan Ketabtshi ; Madjid Kurang Beheshti ; Akbar Mikhak ; Mandana Moghaddam ; Ahmad Morshedlu ; Farhad Moshiri/ Shirin Aliabadi

Tableau 1: Principales expositions collectives organisées en Europe mettant exclusivement en scène des artistes iraniens contemporains.

Une manifestation pionnière a eu lieu à Londres, au Barbican Center, dès 2001, promouvant des artistes iraniens de différentes générations. Cette exposition, *Iranian Contemporary Art*, est la seule en Europe, par rapport aux autres événements organisés sur l'Iran, à avoir introduit une perspective historique dans le choix des artistes exposés. Des peintres ayant fait carrière sous Mohammad Reza Shah et reconnus comme ayant joué un rôle prépondérant dans leur pays (Hosein Kazemi, Sohrab Sepehri, Bahman Mohases...) ont été présentés aux côtés d'artistes iraniens de la jeune génération. Cette perspective qui se

⁸ Voir plus loin § 5 le sens que j'attribue précisément à cette notion dans l'histoire artistique de l'Iran contemporain.

⁹ A partir des biographies des peintres, j'ai relevé les expositions les plus souvent citées. Cela n'exclut pas que d'autres aient eu lieu entre 1964 et 2001 (voir notamment les expositions individuelles organisées par M. Tapié dans les années 1970 à la Galerie Cyrus).

voulait fidèle à l'histoire artistique du pays, a été rendue possible grâce à la collaboration étroite instaurée entre Rose Issa, la curatrice, le Barbican Center et le Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Ce Musée dirigé par un directeur d'envergure, Sami 'Azar¹⁰, connaissait alors une phase d'ouverture et collaborait, durant cette période, avec certains historiens de l'art iraniens reconnus, tel Ruin Pakbaz qui a participé à la sélection des œuvres et à l'élaboration du catalogue d'exposition pour le Barbican Center.

Le tableau qui suit donne un aperçu du nombre croissant d'expositions portant sur l'art du Moyen-Orient. Les artistes iraniens sont à chaque fois bien représentés. Ces expositions ont eu lieu à Strasbourg en 1975, à New York en 2006, à Londres en 2006 et à Dubai en 2008.

Expositions	Artistes iraniens sélectionnés	Autres pays d'origine des artistes sélectionnés
<i>Occident-Orient. L'art moderne et l'art islamique</i> , Ancienne Douane, Strasbourg, 15 mai-15 septembre 1972	Hosein Zenderudi	Europe, Maghreb, Proche-Orient, Turquie, Iran
<i>Without Boundaries. Seventeen Ways of Looking</i> , The Museum of Modern Art, New York, February-May 2006. Curator: Fereshteh Daftari	Shirazeh Hushari ; Y.Z. Kami ; Shirin Neshat ; Marjane Satrapi ; Shiranah Shahbazi	Irak, Egypte, Turquie, Liban, Angleterre, USA, Algérie, Inde, Pakistan
<i>Word into Art 1. Artists of the Modern Middle East</i> , British Museum, London, May-September 2006. Curator: Venetia Porter	Masud Arabshahi ; Siah Armajani ; Mohammad Ehsai ; Golnaz Fathi ; Shadi Ghadirian ; Mahmud Hamadani ; Khosrow Hasanzadeh ; Shirazeh Hushari ; Bahman Jalali ; Farhad Moshiri ; Malekeh Nayini ; Shirin Neshat ; <i>Naser Palangi</i> ; Jila Peacock ; Parviz Tanavoli ; Aneh Mohammad Tatari ; Hosein Zenderudi	Liban, Syrie, Irak, Egypte, Palestine, Jordanie, Maroc, Algérie, Lybie, Japon, Sudan, Tunisie, Arabie Saoudite, Chine, EAU, Israel, Bahrain
<i>Word into Art 2. Artists of the Modern Middle East</i> , DIFC, Dubai, 2008. Curators: Venetia Porter et Saeb Eigner	Masud Arabshahi ; Siah Armajani ; Mohammad Ehsai ; Golnaz Fathi ; Shadi Ghadirian ; Mahmud Hamadani ; Khosrow Hasanzadeh ; Shirazeh Hushari ; Bahman Jalali ; Farhad Moshiri ; Malekeh Nayini ; Shirin Neshat ; Jila Peacock ; <i>Farkhondeh Shahrudi</i> ; Parviz Tanavoli ; Aneh Mohammad Tatari ; Hosein Zenderudi	Liban, Syrie, Irak, Egypte, Turquie, Qatar, Palestine, Jordanie, Maroc, Algérie, Lybie, Japon, Sudan, Tunisie, Chine, EAU, Israel, Bahrain.

Tableau 2 : Principales expositions internationales mettant en scène des artistes contemporains du Moyen-Orient, dont l'Iran.

A la suite de l'exposition de 2001 au Barbican Center, les principales manifestations consacrées à ou incluant des artistes iraniens, ont mis en scène le même vivier de jeunes artistes pratiquant l'art contemporain et appartenant le plus souvent à la diaspora. Le manque de connaissances approfondies du milieu artistique local et les difficultés de collaboration avec les institutions du pays (notamment après le départ de Sami 'Azar qui est remplacé en 2005 à la tête du Musée d'Art Contemporain de Téhéran) ont poussé les commissaires d'exposition à toujours mobiliser ce même cercle d'artistes iraniens, invités d'une manifestation à l'autre.

¹⁰ Voir les réformes engagées par ce Directeur en 4^{ème} partie, Chapitre III, B., 4).

Artistes iraniens	Années des expositions
Sohrab Sepehri	1963, 2001
Bitā Fayyāzi	2001, 2007
Shādī Ghādirīān	2001, 2003, 2006, 2008
Ghāzel	2001, 2003
Khosrow Hasanzadeh	2001, 2003, 2006, 2007, 2008
Hosein Zenderudi	1972, 2001, 2006, 2008
Farhad Moshiri	2003, 2007
Shirin Neshat	2001, 2006

Tableau 3 : Huit artistes iraniens parmi les plus représentés aux principales expositions ayant mis en scène l'art du Moyen-Orient et de l'Iran contemporain, en Europe et à Dubai. Synthèse des tableaux précédents.

Si l'on relève les noms des artistes iraniens parmi les plus représentés lors de ces expositions (cf. tableau 3), il apparaît que les précurseurs de la 'nouvelle peinture' en Iran, comme Sohrab Sepehri (1928-1980), qui est un des artistes les plus connus dans son pays, ne sont plus exposés après 2001. La tendance est alors en faveur des jeunes artistes adeptes des formes et des nouveaux media (photomedia, art vidéo, installations...) de l'art contemporain. La plupart des artistes dont les œuvres sont le plus souvent exposées s'avère avoir fait partie de la manifestation pionnière qui a eu lieu au Barbican Center à Londres en 2001 (sept artistes sur huit). Cette exposition reste considérée comme une référence. Farhad Moshiri, présent à deux manifestations d'envergure, en 2003 et 2007, est aussi celui qui enregistre un record de vente le 5 mars 2008, lors de la première vente aux enchères de Bonham's à Dubai. Il est le premier artiste du Moyen-Orient à vendre une de ses œuvres plus d'un million de dollars (*Eshq*, ill.4). Les artistes iraniens les plus représentés sur la scène artistique internationale sont ainsi souvent ceux qui ont percé depuis 2006 sur le marché de l'art du Moyen-Orient contemporain à Dubai. Les institutions prescriptrices se limitant au marché de l'art, les corpus historiques significatifs concernant l'art du Moyen-Orient contemporain font défaut.

L'un des artistes les plus représentés depuis 2001, qui participe aussi bien à l'exposition du Barbican Center que celles ayant eu lieu à Boulogne-Billancourt, Freiburg, Londres et Dubai, s'avère être Khosrow Hasanzadeh (et non par exemple Shirin Neshat comme on pourrait le penser). Né en 1963, ce peintre est un artiste autodidacte, qui a été un temps, vendeur de fruits et légumes dans le Sud de Téhéran pour subvenir à ses besoins. Il suit ensuite, dans les années 1990, un enseignement universitaire de peinture et de littérature persane à Téhéran. A la fin des années 1990, il se fait connaître par des peintures stylisées de martyrs, en référence à la Guerre Iran-Irak, qu'il effectue sur le toit de son immeuble, dans le quartier traditionnel de la place Imam Hosein à Téhéran (ill.5). Puis il peint des figures saintes sur un fond calligraphié, s'inspirant de l'art religieux commémoratif d'Ashura (ill.6). A partir des années 2000, il peint des femmes en tshador (ill.7), fait le portrait de prostituées dans un style Pop Art (ill.8), mêle la photo et la peinture pour mettre en scène

des gymnastes traditionnels (ill.10) puis des membres de sa famille (ill.9).¹¹ Dans un documentaire qui lui a été consacré¹², cet artiste prolifique, dont l'œuvre évolue en concordance avec les tendances du marché de l'art, cherche à se démarquer des réseaux artistiques officiels existant à Téhéran et revendique une position d'outsider anticonformiste, en harmonie avec ses origines modestes proches des milieux traditionnels. Ce profil d'artiste autodidacte, contrastant avec ses œuvres aux techniques recherchées et aux sujets parfois provocateurs, semble avoir particulièrement séduit les milieux de l'art occidentaux.



Illustration 4: Farhad Moshiri, 'Eshq (Amour)', Bonham's, Dubai, 2008



Illustration 5: Khosrow Hasanzadeh, *Ashura*, toile et acrylique sur papier, 250*107cm, 2000.

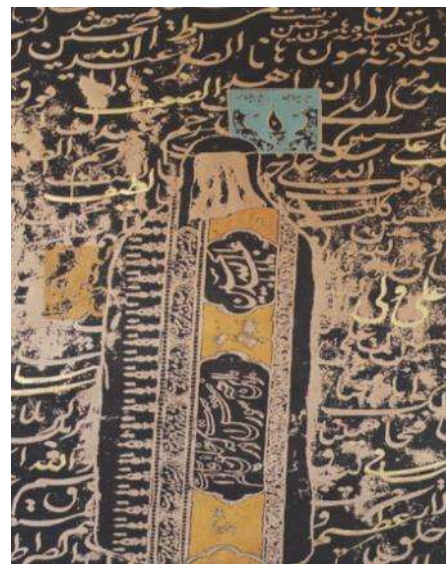


Illustration 6: Khosrow Hasanzadeh, *Ashura*, toile et acrylique sur papier, 250*107cm, 2000.

¹¹ Mirjam Shatanawi, *Tehran Studio Works. The Art of Khosrow Hasanzadeh*, Saqi Books, London, 2007.

¹² Le court-métrage documentaire *Paint ! No Matter What*, réalisé par Maziar Bahari en 1999 est consacré à la vie et l'œuvre du peintre Khosrow Hasanzadeh.



Illustration 7: Khosrow Hasanzadeh, *Tchador*, crayon et collage sur papier, 220*120cm, 2000.



Illustration 8: Khosrow Hasanzadeh, *Prostituées*, toile et peinture, acrylique sur papier, 160*107cm, 2002.



Illustration 10: Khosrow Hasanzadeh, *Pahlavan*, toile et acrylique sur papier, 180*210cm, 2003.

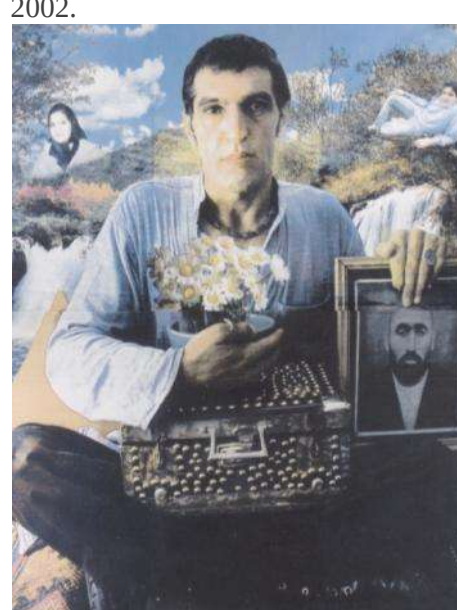


Illustration 9: Khosrow Hasanzadeh, *Terroriste*, toile et acrylique, 320*200cm, Collection KIT Tropenmuseum, 2004.

Si la scène artistique internationale manque d'éclairages sur le contexte local de création et ne favorise pas la reconnaissance des mondes de l'art auxquels les artistes iraniens appartiennent, l'engouement actuellement repérable à Dubai ou à Londres pour le marché de l'art du Moyen-Orient contemporain n'a, en outre, pas effacé une méconnaissance profonde, parfois même certains *a priori*, manifestés par la communauté scientifique envers l'art issu de ce pays au XXème siècle. De manière révélatrice, les arts plastiques de l'Iran contemporain, nés à la fin du XIXème siècle, nés du contact avec l'art occidental, ont été

peu pris en considération. La recherche européenne est demeurée jusqu'à présent centrée sur le modèle civilisationnel antique ou classique, au rayonnement exceptionnel, de la Perse ancienne.¹³ La communauté des chercheurs occidentaux a en effet longtemps considéré que la peinture persane avait commencé à décliner à la fin de la dynastie safavide (XVI-XVIIIème siècles). Cela explique sans doute en partie leur désintérêt vis-à-vis des artistes ou des productions artistiques postérieures à cette période. Peu d'études approfondies ont été menées dans ce domaine. Cette perception négative a gagné l'esprit des chercheurs iraniens. A.A. Siasi a par exemple écrit en 1935 : « *Cette peinture religieuse semble avoir fait son apparition au XVIIème siècle, juste au moment où l'heure de la décadence de l'art, celle de la miniature, venait de sonner* ». ¹⁴ La population iranienne elle-même ne conçoit pas véritablement, aujourd'hui encore, que les artistes nationaux aient pu créer des œuvres dignes d'attention au XXème siècle. De nombreux entretiens que j'ai effectués témoignent de cette idée reçue, selon laquelle la peinture iranienne serait tombée dans le discrédit au contact de la civilisation occidentale. Ce discrédit a été entretenu par les chercheurs occidentaux, qui ont notamment argué comme preuves d'une décadence de l'art en général dans le pays et de la miniature en particulier, le manque d'innovation et d'originalité des œuvres peintes à partir du XVIIème siècle ou le penchant pour l'imitation. Basil Gray a écrit en 1961 : « *Pendant la seconde partie du règne de Shah Tahmasp [1514-1576], à Qazvin, à Tabriz et aussi à Shiraz et Bukhara, la peinture de manuscrits sombre petit à petit dans la répétition et la stéréotypie. [...] L'école moghole des Indes adoptera ce procédé décadent* ». ¹⁵ La portée de tels écrits n'est pas à minorer puisque Basil Gray est toujours cité à l'heure actuelle : le premier entretien que j'ai effectué en 2008 en témoigne. Dans les années 1990, les spécialistes considéraient encore, dans le même ordre d'idées que, sous la dynastie Qadjar (XIXème-début XXème siècles), la peinture persane avait perdu sa valeur intrinsèque au contact de l'Occident. Yves Porter a écrit en 1994 : « *Après la chute de la dynastie safavide, la peinture – imprégnée de notions occidentales – perdra progressivement de son identité pour intégrer des éléments étrangers* ». ¹⁶ Ce déficit en termes de reconnaissance et d'analyse concernant les créations artistiques iraniennes produites à l'ère contemporaine, a conduit à une situation de confiscation de fait de la modernité à son destinataire légitime, le public iranien. Cette conjoncture comporte des enjeux considérables. Si un travail de conservation des œuvres, de constitution d'archives, d'études et de publications n'est pas fait rapidement, nous passerions de la confiscation à la négation, c'est-à-dire à la non-reconnaissance d'un corpus et d'un discours moderne significatifs. ¹⁷ Et cela n'est évidemment pas sans conséquences culturelles, politiques et identitaires pour le pays.

¹³ Dans *L'Ame de l'Iran*, Daryush Shayegan a compilé des extraits des recherches effectuées par de grands iranologues européens contemporains, qui se sont intéressés essentiellement à l'Iran de Zoroastre, de Hafez ou Nezami et des premiers mystiques musulmans. Daryush Shayegan (dir.), *L'Ame de l'Iran*, Albin Michel, Paris, 2009.

¹⁴ A.A. Siasi, « Le génie et l'art iraniens aux prises avec l'Islam », *Art et archéologie iraniens. Mémoires du IIIème Congrès International de Léningrad en 1935*, Académie des Sciences de l'URSS, Moscou, 1939 : p.242.

¹⁵ Basil Gray, *La peinture persane*, Skira, Genève, 1961: p.156.

¹⁶ Yves Porter, « Artisans et artistes à la Cour des princes safavides », *Archéologie*, n°307, déc. 1994 : p.56.

¹⁷ Véronique Rieffel, *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Beaux-Arts Editions, Paris, 2011. Entretien avec Catherine David : p.184.

Le concept de « modernité alternative »

Depuis la fin des années 1990, un mouvement de redécouverte de ce patrimoine artistique tend à s'amorcer. Une prise de conscience générale des déséquilibres existant dans les échanges culturels au niveau mondial a en effet été induite de la sortie de l'ère coloniale.¹⁸ Un certain nombre d'intellectuels ont dès lors non seulement établi un principe d'équivalence entre les cultures extra-occidentales et la culture occidentale, mais ont aussi discuté et redéfini le concept de modernité. En 2001, en introduction de son ouvrage, Dilip P. Gaonkar pose la question qui structure l'ensemble de son étude, celle du sens même de l'expression « *modernités alternatives* ». ¹⁹ La modernité, précise-t-il, est un processus dont l'Occident constitue le lieu originel de déploiement. Toutefois, elle se retrouve partout aujourd'hui. Sa dissémination lente et toujours inachevée est tributaire des contacts entre les peuples, du commerce, de la colonisation, du nationalisme et plus récemment des flux de migrants, des médias d'information, etc. L'Occident n'en est plus le seul dépositaire ni le seul pourvoyeur. Dans ce même ouvrage, Charles Taylor recense deux théories de la modernité : une conception de la modernité comme une « culture », celle qui caractérise précisément les transformations du monde occidental à l'ère moderne et contemporaine, et une conception « acculturée » de ces transformations, dès lors perçues comme un 'set' ou modèle de développement applicable à toute société sans prendre en compte la constellation spécifique des données de la culture locale. Au regard de ces théories, Charles Taylor remet en cause le fait que la modernité puisse être diffusée de façon unilatérale et univoque d'un centre vers le reste du monde. Il considère plutôt que chaque pays contribue à cette modernité en l'adaptant d'une manière propre.²⁰ Arjun Appadurai s'était également intéressé, dès 1996, aux bricolages auxquels se livre l'imaginaire collectif d'un pays, lorsqu'il s'approprie des éléments d'origine extérieure pour les orienter selon ses propres finalités, dans un processus de construction identitaire. Son livre, *Modernity at large*²¹, consacre par exemple une analyse au jeu de cricket. Importé en Inde par les Britanniques, le cricket est progressivement devenu un des sports les plus populaires dans le pays et participe aujourd'hui pleinement à la construction de cette « communauté imaginée » qu'est la nation indienne. Les flux qui caractérisent l'ère de la globalisation, de même que le changement d'échelle, ont donc comme effet, selon Arjun Appadurai, de démultiplier les possibilités de réappropriation des signes associés à la modernité occidentale dans des stratégies identitaires où ils vont fonctionner en liaison avec un répertoire mettant en œuvre une toute autre historicité.

L'apport de ces auteurs est au centre de cette étude et constitue le troisième axe fondamental de notre réflexion. Au lieu de confirmer le postulat qui associait l'expérience occidentale au paradigme de la modernité pour toute société, leurs travaux ont plutôt défini la modernité comme un stade ultime d'actualisation d'un potentiel d'évolution présent en principe dans toute société humaine. Il est dès lors

¹⁸ Armand Mattelart, *Diversité culturelle et mondialisation*, La Découverte, Paris, 2005.

¹⁹ Dilip P. Gaonkar, « On Alternative Modernities », in D. P. Gaonkar (ed), *Alternative Modernities*, Duke University Press, Durham and London, 2001.

²⁰ Charles Taylor, « Two Theories of Modernity », in D. P. Gaonkar (ed), *Alternative Modernities*, Duke University Press, Durham and London, 2001.

²¹ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [trad. de *Modernity at large. Cultural Dimension of Globalization*], Payot, Paris, 2005 [éd. originale 1996].

nécessaire de considérer la grande variabilité des réponses symboliques, institutionnelles et idéologiques apportées à la modernité, celle des diverses manières dont les civilisations et les sociétés en ont interprété les prémisses symboliques. Dans le cas de l'Iran, je me suis livrée - à travers l'étude évolutive d'un art plastique, la peinture - à une analyse des réponses contrastées et multiformes qui ont été apportées à l'incorporation des complexes institutionnels de la civilisation occidentale. Il y a eu en fait sélection, mais aussi transformation et recristallisation de ces nouvelles perspectives.

Au milieu des années 1990, Silvia Naef a effectué un travail de recherche pionnier dans ce domaine. Dans *A la recherche d'une modernité arabe*²², elle a analysé l'impact du processus d'adoption et d'adaptation de la modernité, aux XIX^e et XX^e siècles, sur les arts plastiques de certains pays arabes du Proche-Orient (Egypte, Irak, Liban). A partir du XIX^e siècle, l'emprise culturelle de l'Europe sur cette partie du monde avait en effet obligé les artistes locaux à repenser et redéfinir leurs fondements culturels. Ceux-ci ont, au départ, considéré que l'assimilation des modalités européennes de création artistique favoriserait, voire engendrerait, l'éclosion de la modernité dans leur pays.²³ Mais, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, le renforcement de la pensée nationaliste dans la région a inversé ce processus et accéléré la redécouverte des valeurs artistiques autochtones. Toutefois la présence d'un langage importé, le plus souvent en rupture totale avec les traditions artistiques locales, ainsi que le changement de la fonction sociale de l'art, ont engendré des innovations profondes et durables. « *[L'étude] des conséquences qu'a eues l'irruption des valeurs occidentales sur les arts plastiques au Moyen-Orient [constitue] un excellent moyen pour étudier les problèmes que la modernité pose à la culture arabe* » a écrit Silvia Naef.²⁴ Cela est d'autant plus intéressant que, dans le cas des arts plastiques, il y a eu « *changement de paradigme, substitution d'un langage à un autre* ». ²⁵ Contrairement à la musique ou à la littérature - qui ont connu des modifications importantes mais dont l'essentiel des modes d'expression ou de création n'a pas été remis en question -, les arts plastiques ont la particularité d'avoir subi un « *dédoublement* » du langage esthétique.

Entretenant une forte identité culturelle et fier d'avoir maintenu son indépendance territoriale, l'Iran n'a pas été exempt de ces transformations. Cependant, alors que dans les pays voisins du Proche-Orient, l'art occidental a été introduit au début du XX^e siècle, en lieu et place des traditions autochtones, qui ont été déconsidérées, voire interrompues, générant un « *vide* »²⁶, les arts traditionnels, comme la miniature, n'ont pas cessé d'être pratiqués en Iran. Une renaissance de la miniature affleure même dans le pays au milieu du XX^e siècle. Dans cette étude, il s'agit donc de rendre compte d'un moment donné et déterminant de l'histoire de la peinture iranienne, celui où elle se confronte véritablement à la modernité, celui où elle cherche à atteindre la reconnaissance internationale tout en ne cédant pas sur sa spécificité.

²² Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe*, Editions Slatkine, Genève, 1996.

²³ Silvia Naef, « Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe », B. Heyberger/S. Naef (éds.), *La multiplication des images en pays d'Islam - De l'estampe à la télévision - (17e- 21e siècles)*, Istanbul/Würzburg, Orient-Institut/Ergon Verlag, 2003, 189-207.

²⁴ Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe*, Editions Slatkine, Genève, 1996 : p.10.

²⁵ Silvia Naef, *ibid* : p.10.

²⁶ Silvia Naef, *ibid* : p.13.

Cadre spatio-temporel

Cette exploration concerne la période suivante : de 1911 - date à laquelle le peintre de Cour Kamal ol Molk a fondé une Ecole des Beaux-Arts (*Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh*), qui a jeté les bases de la création picturale en Iran au XX^{ème} siècle - à février 2009 - lors de la tenue du Premier Festival International Fajr des Arts Plastiques, organisé au Musée d'Art Contemporain de Téhéran (1^{er}-10 février 2009). Durant cette période, l'Iran a la particularité d'avoir expérimenté, de manière accélérée, la plupart des courants picturaux apparentés à l'art académique, à l'art moderne, aux avant-gardes et à l'art contemporain en Occident. Or, les termes d'art moderne et d'art contemporain distinguent certaines évolutions artistiques, apparues en Europe aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, et propres à l'histoire de l'art occidentale. En rupture avec les canons esthétiques des siècles passés, *Les demoiselles d'Avignon* en 1907 ont instauré l'entrée de la peinture européenne dans la modernité. Après la 2^{nde} Guerre mondiale, Catherine Millet a désigné l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* à Berne en 1969 comme fondatrice de l'ère artistique contemporaine, innovant par la nature des matériaux et procédés en art.²⁷ C'est de postmodernité qu'il est davantage question pour parler de l'art pratiqué en Occident depuis les années 1980. Ces concepts correspondent donc à des conventions faisant référence à des périodes historiques bien définies et sont commodes à utiliser dans le contexte de la culture occidentale. Mais quel découpage adopter en Iran ? Comment nommer l'époque ? Dans *Is Art History Global ?*, James Elkins constate en effet que les cadres historiquement datés de l'art occidental ne peuvent s'appliquer à l'art au niveau mondial et devraient être adaptés ou réformés.²⁸ Aussi, mue par un souci d'historicisation et tentant d'adhérer le plus possible aux vocables persans employés par les artistes eux-mêmes, distinguerai-je la « peinture du réel » (*naqqashi-e real*) et la miniature (*miniatur* ou *negargari*) telles qu'elles ont été développées en Iran jusqu'à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, de la « nouvelle miniature » (*negargari-e djadid*) et de la « nouvelle peinture » (*naqqashi-e djadid*) pratiquées dans le pays à partir des années 1940. En avançant ces distinctions linguistiques et esthétiques, j'é mets le postulat, dans le cas de l'Iran, d'une temporalité artistique 'moderne', à partir de l'ouverture de l'Ecole polytechnique *Dar ol fonun* (comportant une section de peinture) au milieu du XIX^{ème} siècle jusqu'aux années 1940, et d'une temporalité 'contemporaine' au-delà.

Travailler sur l'idée de modernité et sur son 'endogénisation' à la peinture iranienne se heurte d'emblée à la difficulté de définir un tel concept. L'usage d'une notion aussi mouvante et culturellement marquée ne peut se limiter à une simple facilité de langage. Son emploi doit permettre non seulement de ne pas occulter mais au contraire de contribuer à mettre en évidence la nouveauté radicale qu'a représenté l'émergence de la nouvelle peinture en Iran au lendemain de la seconde Guerre mondiale. Les institutions artistiques d'alors étaient demeurées académiques, les moyens d'exposition et de diffusion de la peinture pratiquement inexistant. L'objectif premier des jeunes peintres 'de la frontière' a donc consisté à remettre en question l'esthétique académique et à adapter les critères artistiques des avant-gardes européennes à la

²⁷ Catherine Millet, *L'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1997.

²⁸ James Elkins, « Art History as a Global Discipline », James Elkins (ed), *Is Art History Global ?*, Routledge, New York/Londres, 2007.

réalité iranienne, sans omettre – cela leur est souvent dénié – de faire valoir des thématiques locales. Comme les impressionnistes français et leurs successeurs qui avaient fui l'univers des ateliers pour travailler directement à l'extérieur, ces jeunes peintres ont quitté les bancs de leurs académies - Mahmud Djavadiपुर et Mehdi Vishka'i le soulignent lors du récit de leurs années de formation²⁹ - pour explorer différents sites et réaliser des croquis, où la dimension créatrice et prospective prédominait. Ce nouveau procédé de travail a véhiculé efficacement les valeurs à la fois d'indépendance et d'enracinement que n'a cessé de revendiquer cette jeune génération de peintres. Ces artistes se sont appropriés le modèle du 'pionnier' qui, dans son effort pour transgresser les frontières et les normes, a commencé à incarner avec force le statut dévolu aujourd'hui en Iran à l'artiste moderne. Mais, tandis que les figures européennes de l'artiste moderne avaient été associées à la marginalité sociale, en Iran, l'image du peintre pionnier s'est confondue avec l'idée de régénération. L'artiste moderne représentait le potentiel d'une société créative et en plein essor. Il a dès lors intéressé le pouvoir impérial qui a cherché à se l'attacher.

Par 'modernité artistique' en Iran, j'entends donc un espace-temps, un cadre artistique et mental absolument nouveau qui prend forme dans les années 1940, notamment avec la rupture du lien que les peintres du réel avaient auparavant tissé entre réalité et représentation. Comme Thomas Docherty l'a décrit : *« L'art ne re-présente [dès lors] plus un monde pré-existant ; au contraire, cette relation est inversée et le fait ou la pratique de la re-présentation elle-même produit un monde »*.³⁰ Et ce monde ne peut être vu ou rendu visible, il ne peut qu'être conçu. *« La modernité [...] ne peut exister sans la découverte du 'manque de réalité' de la réalité, favorisant l'invention d'autres réalités »* écrit Jean-François Lyotard.³¹ Aussi, dans le cadre de notre étude sur la peinture en Iran, la modernité est-elle entendue comme un mode de pensée, de vie et de création qui s'est voulu résolument nouveau, fondé sur le changement et en réaction aux temps qui l'ont précédé.

Par ailleurs, d'un point de vue géographique, cette étude est centrée sur la ville de Téhéran, capitale de l'Iran, même si je procède à quelques coups de sonde dans certaines grandes villes de province (Qom, Shiraz, Yazd, Khorramshahr, Ahvaz, Mashhad). J'ai limité mes recherches au territoire iranien. Tandis que sous Mohammad Reza Shah, de nombreux artistes internationaux (Maurice BÉjart, Andy Warhol...) voyageaient librement en Iran, le pays a connu une fermeture presque complète de ses frontières entre 1980 et le début des années 1990. Confrontée à ce manque d'accessibilité au terrain, en même temps qu'au vif intérêt manifesté pour la peinture iranienne - intérêt suscité par l'émergence récente à Dubai d'un marché de l'art du Moyen-Orient contemporain -, j'ai tenté d'apporter de la visibilité aux artistes locaux (dont la voix est souvent recouverte par celle des artistes de la diaspora) et de faciliter la compréhension d'une réalité artistique complexe, très compartimentée et souvent non considérée dans toute sa diversité.

²⁹ Voir leurs entretiens traduits en annexe.

³⁰ Thomas Docherty (ed), *Postmodernism – A reader*, Columbia University Press, New York, 1993 : p.16.

³¹ Jean-François Lyotard, « What is postmodernism ? », *Postmodernism – A reader*, Columbia University Press, New York, 1993 : p.43.

Limites et plan général

Je regrette de n'avoir pu, comme projeté, recueillir le témoignage de peintres du réel. Leur voix fait défaut dans l'éventail du matériau d'entretiens recueillis. J'en explique les raisons dans la 1^{ère} partie, chapitre I, B, 2. Outre ce manque indépendant de ma volonté, j'ai par contre pris la décision, suite à mes enquêtes de terrain 6 (en 2009) et 7 (en 2010), de faire des choix et de renoncer à suivre deux pistes de recherche : le marché de l'art iranien et la diaspora. Chacune d'elle ouvre un champ extrêmement vaste et justifie à elle seule un travail au long cours. Enfin, je n'ai pas augmenté cette recherche de l'étude des formes populaires de la peinture iranienne, telle la peinture de maisons de café.

Compte tenu de ces limites, le cheminement qui a déterminé l'exposé de ce travail se structure comme suit. Après avoir établi, dans une première partie, les fondements méthodologiques de ce parcours et brossé le contexte politico-social qui a accompagné les évolutions de la peinture en Iran au XX^{ème} siècle, je me focalise, dans une deuxième partie, sur les courants picturaux qui ont accompagné le passage de la miniature persane à la peinture iranienne contemporaine. Intitulée « La modernité en gestation », cette seconde partie est consacrée d'une part, au développement de la peinture du réel et au rôle décisif qu'a joué Kamal ol Molk. D'autre part, il y sera question des transformations intervenues au début du XX^{ème} siècle dans la pratique de la miniature.

Dans une troisième partie, je me concentre sur l'émergence de la nouvelle peinture et les évolutions qui ont été apportées à ce courant pictural durant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Cette entrée remarquée dans la modernité artistique a été toutefois remise en question après la Révolution de 1979.

Une quatrième partie est dès lors réservée à la présentation des conditions qui ont accompagné l'ostracisme dont a souffert la nouvelle peinture après la Révolution dans les modalités qui étaient siennes sous le régime impérial. Le bannissement de la nouvelle peinture qualifiée d'obédience occidentale, a été contrebalancé par le monopole public de formes picturales révolutionnaires, engagées et propagandistes, non moins modernes, que je tenterai de caractériser. Je montrerai également, après en avoir esquissé le fonctionnement, combien l'écheveau institutionnel de la scène picturale iranienne connaît aujourd'hui encore, d'importantes transformations et tend, depuis une décennie, à être renégocié.

Enfin, en cinquième et dernière partie, j'aborderai en me limitant à une seule entrée l'analyse des entretiens menés en 2008 et 2009 auprès d'artistes-peintres résidant à Téhéran : quel regard portent-ils sur le contexte institutionnel et étatique au sein duquel ils créent ? Quels rapports entretiennent-ils avec lui et plus largement avec la société ? A travers leur discours, une réflexion se dessine aussi sur le devenir-artiste en Iran, sur les motivations que les animent, les contraintes qu'ils subissent et la perception qu'ils ont de l'art.

PARTIE 1. La peinture en Iran au XXème siècle : contextualisation.

Mon but est ici d'une part de poser les fondements méthodologiques de ma recherche et d'autre part d'esquisser le contexte socio-politique qui fut celui de l'art dans l'Iran contemporain où elle va s'exercer.

Chapitre I. Éléments de méthodologie

Je présenterai d'abord les sources écrites que j'ai pu rassembler. Ensuite, je m'attacherai plus longuement à décrire les circonstances de mes enquêtes de terrain en Iran et hors d'Iran. Je tenterai en dernier lieu de résumer l'évolution de mon projet initial puis d'exposer les modalités d'élaboration de la méthode utilisée en soulignant quelques-uns des points d'achoppement que j'ai rencontrés.

A. Sources : ouvrages, revues, journaux

1. Sources secondaires

Contrairement au cinéma et à la littérature, la peinture iranienne au XX^{ème} siècle n'a, à ce jour, pas fait l'objet d'études approfondies, que ce soit en Iran ou en Occident. Certains chercheurs européens se sont intéressés, de près ou de loin, à l'histoire culturelle de l'Iran aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Yann Richard, parmi ses nombreux travaux, a écrit un mémoire qui a particulièrement retenu mon attention : *Identité et modernité dans la culture iranienne contemporaine*.³² Cette optique culturelle est également présente dans un des ses articles publié en 2002, « Composantes de l'identité et de l'esthétique persane hier et aujourd'hui ». ³³ Dans cet article toutefois, Yann Richard insiste sur la prégnance des traditions, des caractéristiques ethniques ou religieuses, voire ranime les idées reçues concernant l'identité esthétique de l'Iran contemporain. A la question « Y a-t-il une esthétique iranienne aujourd'hui ? », il répond en invoquant essentiellement les hauts faits de l'architecture antique ou de la littérature classique du pays. La peinture actuelle, au-delà de la miniature safavide ou de la peinture qadjar, n'a paradoxalement pas de substance et n'est pas mentionnée.

Plus récemment, Agnès Devictor a initié l'étude de la politique culturelle du régime islamique en choisissant comme angle d'approche le cinéma.³⁴ La reconstitution détaillée qu'elle opère de la Révolution culturelle des années 1980-1983 et du complexe écheveau institutionnel qui régit l'ordonnancement des affaires culturelles depuis lors, m'a été précieux.

Dans le domaine de la peinture contemporaine iranienne proprement dit, certaines études ponctuelles ont été menées sur un style ou une période particulière. Ainsi, les travaux de Hamid Keshmirshekan sur la

³² Yann Richard, *Identité et modernité dans la culture iranienne contemporaine*, Mémoire d'habilitation pour thèse d'Etat, Paris 3-Sorbonne nouvelle/Institut d'Etudes Iraniennes, 1992.

³³ Yann Richard, « Composantes de l'identité et de l'esthétique persane hier et aujourd'hui », *Définitions de la culture visuelle V. Mondialisation et postcolonialisme*, Actes du colloque tenu au Musée d'art Contemporain de Montréal, les 5 et 6 octobre 2001, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002.

³⁴ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien : de l'ayatollah Khomeyni au président Khatami*, CNRS, Paris, 2004.

peinture *saqqakhaneh* ont fait date ces dernières années.³⁵ Mais c'est la peinture révolutionnaire qui a rencontré le plus d'attention. Peter Chelkowski et Hamid Dabashi³⁶, Farhad Khosrokhavar³⁷, Ulrich Marzolph³⁸ et Christiane Gruber³⁹, Eric Butel⁴⁰ et d'autres, non spécialisés au départ dans ce domaine, ont nourri d'intéressantes réflexions.

2. Sources primaires

Concernant les principaux auteurs iraniens qui ont contribué à l'étude de la peinture au XX^e siècle dans leur pays et parmi une myriade d'ouvrages en persan consacrés à la miniature, la plupart achèvent leur étude à la dynastie safavide, parfois qadjar. Seuls de rares essais ou ouvrages artistiques incluent l'ère contemporaine. Ces quelques ouvrages de référence, écrits en persan (sauf un en français) par des artistes ou chercheurs iraniens et édités en Iran même, présentent l'intérêt de donner un aperçu des différentes visions historiographiques de la peinture à l'intérieur même du pays. La multiplicité des regards est à la mesure de la complexité de l'histoire de la peinture iranienne au XX^e siècle et des relectures qui peut en être faite.

L'art moderne en Iran (1967)⁴¹ écrit par Akbar Tadjvidi⁴² est le premier ouvrage rédigé, à ma connaissance, sur la peinture en Iran au XX^e siècle. Ce livre a la particularité de n'être consacré qu'à certains artistes iraniens actifs après la Seconde Guerre Mondiale, c'est-à-dire à la jeune génération des artistes adeptes de la nouvelle peinture. Il a été rédigé à l'occasion de la fête du Couronnement de l'Empereur et de l'Impératrice Farah Pahlavi et de l'exposition « 25 ans d'art iranien » qui a été organisée pour l'évènement au Musée Iran Bastan. L'auteur dédie d'ailleurs l'ouvrage à la famille Impériale et particulièrement à l'Impératrice. Une photo du couronnement est insérée en première page. Le livre est rédigé exclusivement en français et n'a jamais été traduit en persan, ce qui a sans doute limité sa portée

³⁵ Hamid Keshmirshakan, "Neo-traditionalism and Modern Iranian Painting : The Saqqa-khaneh School in the 1960s", *Iranian Studies*, vol.38, n°4, 2005, pp.607-630 ; "Discourses on Postrevolutionary Iranian Art: Neotraditionalism during the 1990s", *Muqarnas*, vol.23, Brill, Leiden, 2006 ; « Contemporary Iranian Art : The Emergence of New Artistic Discourses », *Iranian Studies*, vol.40, n°3, 2007.

³⁶ Peter Chelkowski, Hamid Dabashi, *Staging a revolution : the art of persuasion in the Islamic Republic of Iran*, New York University Press, 1999 ; Peter Chelkowski, "The art of revolution and war: the role of the graphic arts in Iran", Shiva Balaghi, Lynn Gumpert, *Picturing Iran: art, society and revolution*, Tauris, London, 2002.

³⁷ Farhad Khosrokhavar, *L'islamisme et la mort : le martyre révolutionnaire en Iran*, L'Harmattan, Paris, 1995.

³⁸ Ulrich Marzolph, "The Martyr's Way to Paradise: Shiite Mural Art in the Urban Context", in Regina and John Bendix (ed.), *Sleepers, Moles and Martyrs*, University of Copenhagen, 2004 ; "The Martyr's Fading Body: Propaganda vs. Beautification in the Tehran Cityscape", in C. Gruber/S. Haugbølle (ed.), *Rhetoric of the Image: Visual Culture in Modern Muslim Contexts*, in print.

³⁹ Christiane Gruber, "Jerusalem in the Visual Propaganda of Post-Revolutionary Iran", in Suleiman Mourad, Tamar Mayer (ed.), *Jerusalem: History, Religion, and Geography*, Routledge, London, 2008 ; "The Message is on the Wall: Murals Artists in Post-Revolutionary Iran", *Persica* 22, 2008, pp. 15-46 ; "Institutionalizing Memory: The Central Martyrs Museum in Tehran", in Pedram Khosronejad (ed.), *Unburied Memories: Martyrs Grave Photographs and Funerary Memorial Objects*, special volume of *Journal of Visual Anthropology*, Routledge, London, 2012.

⁴⁰ Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000.

⁴¹ Akbar Tadjvidi, *L'art moderne en Iran*, Imprimerie du Ministère Iranien de la Culture et des Arts, Téhéran, 1967, 74 p.

⁴² Akbar Tadjvidi (1926-) est issu d'une famille d'artistes-peintres reconnus. Son père était le miniaturiste Hadi Tadjvidi et son arrière grand-père le peintre de Cour Mirza-Baba Naqqashbashi. Il a effectué des études d'art (peinture) et d'archéologie en Iran et en France. Entre 1958 et 1966, Akbar Tadjvidi a été à plusieurs reprises, le commissaire de la Biennale de Téhéran et le commissaire-général de son pays auprès de la Biennale de Paris et de Venise.

parmi la population iranienne elle-même. L'emploi d'une langue étrangère répondait à l'objectif de présenter et faire connaître les jeunes talents iraniens aux étrangers, qui ont été nombreux à avoir assisté aux cérémonies de couronnement et à avoir été invités aux cinq précédentes biennales artistiques. Davantage qu'un essai ou qu'un ouvrage d'histoire de l'art, ce livre est plutôt à considérer comme un catalogue d'exposition ou comme un guide, aspirant à présenter les principales tendances de la jeune scène artistique iranienne et à caractériser l'œuvre d'une sélection d'artistes émergents. Akbar Tadjvidi écrit lui-même dans la préface que l'ouvrage « *a été rédigé à l'intention du grand public aussi bien que du touriste voyageant en Iran et désireux de se familiariser, entre autres, avec notre art moderne* ». Il y est question de la peinture (p.3 à 56, soit plus de la moitié de l'ouvrage), de la gravure (p. 56 à 58), de la céramique moderne (p. 59 à 62), de la sculpture (p. 63 à 69) et de l'architecture en Iran (p. 70 et 71).

D'emblée, au début de la préface, Akbar Tadjvidi affirme que l'art en Iran est « *tout à fait à la page* » et a acquis une présence indéniable sur la scène internationale. En guise d'introduction, il donne ensuite un « Aperçu historique » et insiste sur la continuité du caractère national de l'art en Iran depuis l'époque sassanide et depuis Mani (216-277), considéré comme le fondateur de l'art pictural dans le pays. Puis il décrit brièvement le développement de la miniature, mentionnant l'Ecole de Herat puis de Tabriz et l'œuvre de Hosein Behzad sous les dynasties mongoles et le travail de Reza 'Abbasi sous les Safavides. Enfin il cite les évolutions apportées à la peinture par Mirza Baba et Sani' ol Molk au XIX^{ème} siècle. Il se consacre dès lors à la présentation des « Temps modernes », qui coïncident sous sa plume, avec les voyages répétés des artistes iraniens en Europe. Kamal ol Molk est cité en exemple. Un paragraphe entier est réservé à cet artiste-peintre. Akbar Tadjvidi souligne ce qu'il présente comme l'anachronisme de Kamal ol Molk qui, séjournant en France autour de 1898, a fréquenté surtout le musée du Louvre et s'est intéressé aux œuvres du Titien et de Rembrandt alors que Gauguin venait de rompre avec l'impressionnisme et exposait à l'Hôtel Drouot des toiles d' « *un modernisme révolutionnaire* » et que Cézanne produisait des compositions d'un rythme nouveau. Pourtant, comme le rapporte Akbar Tadjvidi, l'enseignement de Kamal ol Molk « *bouleverse de fond en comble la structure de l'art pictural en Iran qui sera sous l'influence de l'académisme occidental pendant près d'un demi-siècle* ». Un de ses disciples, Hasan 'Ali Vaziri, a toutefois effectué très tôt des recherches qui l'ont rapproché des impressionnistes, jusqu'à ce que la fondation de la Faculté des Beaux-Arts au sein de l'Université de Téhéran soit à l'origine d'une rupture : « *La tournure qu'a prise la peinture iranienne depuis une vingtaine d'années est tout à fait différente de celle du début du siècle* ». Les séjours des artistes à l'étranger se prolongent de plus en plus. Djalil Ziapur fait office de précurseur aux yeux de l'auteur, qui relate combien les premières œuvres cubistes du peintre ont fait scandale à Téhéran. La fondation du Bureau Général des Beaux-Arts du Pays puis du Ministère de la Culture et de l'Art en 1964 ont permis d'encourager les recherches artistiques. Mais les attaches restent profondes avec l'art traditionnel. Une « *prise de conscience* » a eu lieu et a convaincu les artistes iraniens à puiser dans les traditions du pays qui ont aussi été des sources d'inspiration pour les artistes occidentaux. Enfin, Akbar Tadjvidi clôture son

introduction avec l'analyse d'une œuvre, *Le scribe*, de Mahmud Khan Malek ol Shoara Saba, peinte autour de 1860 et qu'il qualifie à la fois de surréaliste et d'expressionniste, bref d'une « modernité » avant l'heure.

Le corps de l'ouvrage d'Akbar Tadjvidi consiste en une multitude de portraits artistiques. Après avoir caractérisé le travail des artistes, il les regroupe en catégories (les « *artistes figuratifs* », les « *artistes semi-abstractionnistes* », les « *artistes abstractionnistes* », « *vers une école nationale* »). En conclusion, il rappelle que le mouvement de l'art moderne en Iran a commencé il y a seulement une vingtaine d'années mais porte déjà des fruits en 1967. Une renaissance des arts plastiques a lieu selon lui dans le pays. De nombreuses citations laudatives de critiques étrangers sont ensuite rapportées.

Après la Révolution de 1979, surtout à partir des années 2000, un certain nombre d'historiens locaux ont commencé à inclure discrètement la peinture iranienne du XX^{ème} siècle dans leurs écrits sur l'art de leur pays. Les visions historiographiques diffèrent selon la place accordée à l'idéologie politique sous leur plume. Je présente ici les ouvrages les plus importants qu'il m'a été possible de consulter dans ce domaine, par ordre chronologique de publication.

Dans *Naqqashi-e Iran. Az dirbaz ta emruz [La peinture en Iran. De l'Antiquité à nos jours]* (2000)⁴³, Ruin Pakbaz⁴⁴ adopte un découpage global selon la périodisation académique de l'Histoire : antique, médiévale, moderne et contemporaine, qui fait l'objet des quatre premiers chapitres de son livre. Trois chapitres supplémentaires portent ensuite sur « Les caractéristiques des stèles colorées », « Les caractéristiques des images en noir et blanc » et les « Sources et fondements ».

Avant d'analyser le chapitre 4 consacré à l'époque contemporaine, il est intéressant de relever les remarques introductives que l'historien émet en « Avant-propos ». Il situe tout d'abord son livre au sein de la recherche dans ce domaine artistique (l'étude de la peinture iranienne), qui, selon lui, n'a pris forme qu'au début du XX^{ème} siècle et dont les premiers efforts ont surtout consisté à rassembler et classer les œuvres allant du XIII^{ème} au XVII^{ème} siècle. Les chercheurs et historiens de l'art qui dominent le mouvement sont, comme il l'avance, surtout étrangers. Il écrit toutefois : « *Parmi leurs rangs, le nombre d'Iraniens n'est pas négligeable* ». Il espère que, sur la base de documents et de sources de valeurs amassés durant ces dernières décennies, une histoire analytique et détaillée de la peinture iranienne puisse être compilée. Plusieurs

⁴³ Ruin Pakbaz, *Naqqashi-e Iran. Az dirbaz ta emruz [La peinture en Iran. De l'Antiquité à nos jours]*, Entesharat zarrin va simin [Publications Zarrin et Simin], Tehran, 1385/2006 (4^{ème} édition) (1^{ère} édition en 2000), 228p.

⁴⁴ Ruin Pakbaz (1939), peintre de formation, est un historien de l'art réputé en Iran, notamment pour les périodes modernes et contemporaines. Il est cité à de nombreuses reprises comme une référence dans le domaine de la théorie et de l'histoire de l'art, iranien ou occidental, par les peintres avec lesquels je me suis entretenue et dont j'ai traduit les propos en annexe. Ruin Pakbaz est l'auteur de plusieurs livres, dont une *Encyclopédie de l'Art*, considérée comme un manuel de base par les étudiants iraniens, et d'un grand nombre d'articles. Diplômé de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, Ruin Pakbaz a pratiqué la peinture dans les années 1960 et 1970 et participé à certaines Biennales de Téhéran. Après la Révolution, il se consacre essentiellement à l'enseignement dans le cadre privé et à l'écriture sur l'art iranien ou étranger. Sous la présidence de Mohammad Khatami, Ruin Pakbaz a travaillé avec le Musée d'Art Contemporain de Téhéran, dirigé alors par Sami 'Azar, en tant que curateur d'exposition et chercheur.

tentatives de définition de la peinture iranienne s'en suivent. Ruin Pakbaz souligne tout d'abord le fait que la peinture iranienne est souvent associée dans les esprits à la « miniature ». Pourtant, il rappelle que la tradition de peindre sur les murs est plus ancienne (usuelle depuis les Arsacides - II^{ème} siècle avant JC) dans le pays que de peindre sur des livres (développé surtout à partir de la domination des Mongols au XIII^{ème} siècle). Dans l'Antiquité, la peinture murale avait plus d'importance et a connu un certain renouvellement à l'époque safavide. Mais à l'époque moderne, les peintres ont progressivement remplacé la peinture murale ou de manuscrits par la peinture sur plumiers et par la peinture à l'huile sur toile. Le lien existant entre ces différentes pratiques est, selon Ruin Pakbaz, la continuation évidente d'une tradition de l'image en Iran. Sa seconde remarque porte sur les influences étrangères, « *venues de l'Est ou de l'Ouest* ». Malgré ces influences variées et changeantes, Ruin Pakbaz distingue une cohérence interne dans l'évolution historique de la peinture iranienne. Des similitudes sont par exemple repérables dans des images arsacides (antéislamiques) et safavides (postérieures à l'Islam). L'esthétique picturale iranienne fait l'objet d'une troisième remarque. Nettement caractérisée par des aspirations spirituelles, elle s'est développée sur la base d'une perception abstraite du monde. La stylisation, la symbolisation et l'ornementation étaient ainsi pratiquées dans le pays depuis les temps les plus reculés. A l'opposé, l'acceptation des traditions de l'Ouest a engendré un bouleversement dans cette vision du monde, en diffusant les critères concrets d'un espace à trois dimensions désormais perçu selon sa vraisemblance naturaliste. D'après l'historien, ce changement de vision constitue la différence fondamentale existant entre l'artiste ancien et l'artiste contemporain en Iran.

Le chapitre 4 dédié à l'époque contemporaine est bien plus court que les précédents et le découpage adopté à l'intérieur de ce chapitre est thématique. Ce découpage est effectué selon les quatre principaux courants stylistiques que l'historien a relevés dans le champ de la peinture iranienne au XX^{ème} siècle : la peinture académique (*naqqashi-e akademik*), la nouvelle miniature (*negargari-e djadid*), la peinture de maison de café (*naqqashi-e qahvehkhaneh*), et la nouvelle peinture (*naqqashi-e nowgera*). L'histoire de la peinture iranienne à l'ère contemporaine est avant tout caractérisée selon lui par la pensée de la modernité, venue d'Occident, qui n'a, à ses yeux, ni été connue correctement ni été acceptée par l'ensemble de la société iranienne au XX^{ème} siècle.

Dans un autre ouvrage-phare, *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'Art]* (2007, 6^{ème} édition)⁴⁵, Ruin Pakbaz synthétise, par ordre alphabétique, sous la forme d'articles de quelques lignes à plusieurs pages, la définition des principaux courants de l'histoire de l'art mondiale ainsi que la biographie d'artistes-chefs de file. Il s'agit bien de l'histoire de l'art mondiale car ces articles concernent aussi bien des artistes ou courants artistiques occidentaux qu'orientaux ou extrême-orientaux. L'histoire de l'art occidentale me semble la plus représentée. Dans le cas de l'art iranien, de nombreux peintres prépondérants au XX^{ème} siècle ne sont pas même mentionnés, notamment les peintres issus du courant *saqqakhaneh* dans les années 1960-1970, mais les quelques biographies présentées sont précieuses et je les ai traduites et compilées, parmi

⁴⁵ Ruin Pakbaz, *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 1386/2007 (6^{ème} édition), 1030 p.

d'autres, en un répertoire porté en annexe de ce travail. Au centre de l'ouvrage, une centaine de pages est dédiée à des reproductions en couleur de peintures essentiellement. Enfin, la dernière partie de cette encyclopédie fait un historique rapide par pays, par époque et par style artistique des différentes manifestations de l'art. L'« art assyrien », l'« art africain »... jusqu'à l'« art moderne mexicain » et pour finir, l'« art grec », sont tour à tour explorés.

L'encart consacré à l'« art contemporain d'Iran » (*honar-e mo'aser-e Iran*) est structuré explicitement en quatre parties : de 1911 à 1942 (de la création de l'Ecole des Beaux-Arts de Kamal ol Molk à celle de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran) ; de 1942 à 1958 (jusqu'à la tenue de la Première Biennale de Téhéran) ; de 1958 à 1978 (jusqu'à la Révolution islamique) ; enfin, de 1978 à nos jours. Il est essentiellement question de la peinture dans cet article mais le développement de la sculpture, du graphisme, de l'illustration, de la photographie ou de la caricature sont également survolés. Ruin Pakbaz considère l'ouverture d'une Ecole des Beaux-Arts (*Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh*) par Kamal ol Molk comme le point de départ de l'art contemporain en Iran. Il cite l'influence exercée par la Révolution constitutionnelle de 1906 dans l'évolution des arts du pays mais précise que cette influence concerne davantage le domaine de la poésie et de la littérature que celui des arts plastiques. Kamal ol Molk, en tant qu'artiste le plus éminent en Iran au début du XX^{ème} siècle, est placé en marqueur : il est présenté comme « *le premier à interrompre la continuité des traditions épuisées dans le domaine de la peinture iranienne pour se consacrer complètement au courant naturaliste (tabi'atgera'i) européen* ».

Ruin Pakbaz conclut son article par un avis critique. Il considère comme un échec qu'aucun modèle esthétique n'ait été produit en Iran à l'ère contemporaine. La raison de cet échec est, selon lui, imputable à la « *quête de rêves et de modèles irréflechis, conjuguée souvent avec l'inexpérience* ». Les changements politiques, la minorité des étrangers présents dans le pays, les politiques publiques et les goûts du marché ont eu, selon ses dires, globalement plus d'influence sur la scène artistique que les « *idées et les désirs intérieurs* ». Pourtant, il reste convaincu que la société iranienne n'est pas dépourvue d'artistes de talent.

La plupart des livres d'histoire de l'art publiés en Iran après la Révolution englobent des domaines artistiques ou des périodes extrêmement vastes. C'est également le cas de l'ouvrage *Tarikh-e Honar [Histoire de l'Art]*⁴⁶ publié en 2001 par Habibollah Ayatollahi⁴⁷. A l'instar de Ruin Pakbaz (qui n'a toutefois consacré son ouvrage qu'à la peinture), ce peintre-enseignant a retracé en 376 pages l'histoire des arts iraniens de l'Antiquité à nos jours. Son livre est structuré en trois parties : « L'art iranien avant l'Islam », « L'art iranien après l'avènement de l'Islam et jusqu'à la République islamique », « L'art iranien sous la République islamique ». Chaque partie énumère globalement les principaux événements ayant émaillé à la

⁴⁶ Habibollah Ayatollahi, *Tarikh-e honar [Histoire de l'art]*, Entesharat-e beynolmelali Alhoda [Publications internationales Alhoda], Téhéran, 1380/2001(1^{ère} édition), 376p.

⁴⁷ Habibollah Ayatiollahi (1934) est diplômé de la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran puis se rend à Paris dans les années 1960 pour y poursuivre sa formation artistique au sein de l'Ecole des Beaux-Arts et de l'Université de la Sorbonne. Il y obtient un doctorat en histoire de l'art. De retour en Iran, il participe aux événements révolutionnaires en participant à la création de l'Université Shahed à Téhéran. Il a fait ensuite carrière en tant que peintre, enseignant et commissaire d'exposition.

fois le champ des arts plastiques, de la musique, du théâtre et du cinéma en Iran. L'époque contemporaine, de Reza Shah Pahlavi à nos jours, n'est traitée qu'en 60 pages environ. De nombreux clichés entretenus par l'idéologie révolutionnaire sont véhiculés au détour des pages. La partie consacrée à la peinture pré-révolutionnaire (à partir de Reza Shah jusqu'à la Révolution) ne représente qu'une page et demi et décrit par exemple l'émergence de la nouvelle peinture par Djalil Ziapur comme un art « *n'ayant aucune racine avec l'art et la culture de l'Iran* ». ⁴⁸

Le peintre Morteza Gudarzi⁴⁹ a opté pour une étude thématique de la peinture contemporaine iranienne. Dans *Djostodju-ye hoviya dar naqqashi-e mo'aser-e Iran [Recherches sur l'identité dans la peinture contemporaine iranienne]* ⁵⁰ (2001), il part du postulat que la peinture produite à l'ère contemporaine en Iran est étrangère à l'identité populaire et nationale. Il aspire dès lors à relever ce qui, dans la forme ou dans le contenu, permettrait de la relier à l'identité intrinsèque du pays, dont l'idée reste vague. Il remarque en conclusion que les valeurs religieuses et populaires ont davantage été prises en compte dans le domaine artistique après la Révolution islamique, notamment par les peintres révolutionnaires. Sa réflexion est structurée comme suit : 1. Le monde unique de la miniature persane ; 2. Le monde imaginaire de la peinture de maison de café ; 3. Début de l'attention accentuée vers l'Ouest ; 4. Recherche sur l'identité : formes ; 5. Recherche sur l'identité : sujets et contenus ; 6. Le groupe *saqqakhaneh* ; 7. La présence de l'écriture iranienne dans la peinture ; 8. La peinture révolutionnaire et l'identité religieuse ou populaire ; 9. Retour à soi.

Certains articles publiés par le peintre Aydin Aghdashlu⁵¹ ont eu une portée importante et méritent d'être rapportés ici, eu égard à la fréquence avec laquelle ils sont cités parmi les cercles picturaux en Iran. Ces articles ont été regroupés dans l'ouvrage *Goftarha va goft va guha-ye digar 1378-1381 [Aydin Aghdashlu : Conversations, dits et autres récits 1999-2003]* ⁵². Trois d'entre eux ont particulièrement retenu mon attention : « *Naqqashi-e vaqe'gera'i-e iran [La peinture réaliste en Iran]* », « *Naqqashi-e in sad sal-e ma [La peinture ces cent dernières années chez nous]* », « *Barrasi-e mosa'el-e bienalha-ye naqqashi dar Iran [Etude des questions soulevées par les biennales de la peinture en Iran]* ».

Outre son étude sur peinture et identité, Morteza Gudarzi a publié également un ouvrage historique sur la peinture iranienne de l'Antiquité à nos jours. Dans *Tarikh-e naqqashi-e Iran. Az aghaz ta 'asr-e hazer*

⁴⁸ Habibollah Ayatollahi, *ibid* : p.313.

⁴⁹ Morteza Gudarzi (1962) a rallié, au début des années 1980, le cercle des peintres révolutionnaires. Diplômé de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, il a également été un membre influent du Centre de l'Art et de la Pensée islamique (*Howeh-ye honari*).

⁵⁰ Morteza Gudarzi, *Djostodju-ye hoviya dar naqqashi-e mo'aser-e Iran [Recherches sur l'identité dans la peinture contemporaine iranienne]*, Sherkat-e entesharat-e 'elmi va farhangi [Société de publications scientifiques et culturelles], Tehran, 1385/2006 (2^{ème} édition) (1^{ère} édition en 2001), 261p.

⁵¹ Aydin Aghdashlu (1940) a étudié à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Il a pratiqué à la fois la peinture et le graphisme et a enseigné parallèlement dans diverses facultés artistiques, avant et après la Révolution. Il est également connu pour ses écrits théoriques. En 1963, âgé de 23 ans, Aydin Aghdashlu avait commencé à écrire pour la revue *Andisheh va Honar* (« Pensée et Art »). En 2003, il publie une compilation de ses différents articles et conférences sous le titre « Conversations, dits et autres récits 1999-2003 » (*Goftarha va goft va guha-ye digar 1378-1381*).

⁵² Aydin Aghdashlu, *Goftarha va goft va guha-ye digar 1378-1381 [Conversations, dits et autres récits 1999-2003]*, Editions Fanus, Téhéran, 1382/2003, 591 p.

[*Histoire de la peinture en Iran. Des débuts jusqu'à l'époque présente*]⁵³ (2005), il procède à un exposé méthodique par dynasties des principaux courants esthétiques ou écoles qui ont caractérisé le développement de la peinture en Iran. Dans cet ouvrage, la partie finale, la plus conséquente, est consacrée à la République islamique. Un inventaire des expositions de peinture, notamment des Biennales ou expositions internationales qui ont été organisées ces dernières années dans la sphère publique, est effectué avec précision.

En 2007, Behnam Zangi a soutenu, au sein de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université Tarbi'at-e Modares à Téhéran, un master intitulé *Naqqashi-e irani az enqelab-e mashruteh ta enqelab-e eslami* [*La peinture iranienne de la Révolution constitutionnelle à la Révolution islamique*]. L'optique qui a prévalu au découpage de son sujet a privilégié la logique des Révolutions, qui sont considérées comme fondamentales dans sa réflexion, tout à la fois point de départ et point de mire du processus historique. Il est pourtant difficile d'imaginer deux révolutions aussi différentes que celle de 1906 et celle de 1979. Là où la première tendait à occidentaliser la société en se servant de l'influence des oulémas, la seconde tend à ré-islamiser le pays en utilisant l'influence et le savoir-faire des cadres laïcs. Il est moins question, dans ce master, de l'évolution de la peinture en tant que pratique artistique que du contexte socio-politique qui a accompagné son développement.

Il est remarquable que, depuis une décennie environ, les peintres iraniens se soient eux-mêmes attelés à la recollection et à l'écriture des évolutions socio-historiques de leur pratique. A la suite de Ruin Pakbaz qui déplorait que la recherche sur l'histoire picturale de l'Iran était surtout le fait d'étrangers⁵⁴, ces peintres se posent désormais comme les auteurs de leur propre histoire. Pour ce faire, ils ont privilégié l'optique macro-historique, allant de l'époque antéislamique à la période contemporaine. Est-ce, à la manière du *Shahnameh*, par souci de légitimation d'une pratique pour laquelle aujourd'hui, avec plus ou moins de force et d'à-propos, tous rapportent leur difficulté à accepter les évolutions irréversibles et le développement rapide? La plupart de ces ouvrages ne font pourtant que survoler la période contemporaine, pour laquelle nombre de données restent à rassembler et de documents à analyser. Les informations acquises circulent ainsi d'un livre à l'autre sans avoir véritablement subi un examen critique préalable. Ruin Pakbaz a par exemple repris, dans son *Encyclopédie de l'Art* (2007), la description du tableau du scribe peint par Mahmud Khan Malek ol Shoara Saba autour de 1860, qui avait été rédigée par Akbar Tadjvidi dans *L'art moderne en Iran* (1967). On y retrouve la même idée d'une « modernité avant l'heure ». Par ailleurs, la publication à des dates rapprochées (sur une période de cinq années environ, entre 2000 et 2005) de ces différentes histoires de la peinture iranienne dénote, par l'effet de surenchère qui en émane, outre l'enjeu que ce sujet semble

⁵³ Morteza Gudarzi, *Tarikh-e naqqashi-e Iran. Az aghaz ta 'asr-e hazer* [*Histoire de la peinture en Iran. Des débuts jusqu'à l'époque présente*], Sazman-e motale'eh va tadvin-e kotob-e 'olum-e ensani-ye daneshgaha [Institut d'étude et de compilation de livres en sciences humaines universitaires], 1384/2005 (1^{ère} édition), 296p.

⁵⁴ En avant-propos de : Ruin Pakbaz, *Naqqashi-e Iran. Az dirbaz ta emruz* [*La peinture en Iran. De l'Antiquité à nos jours*], Entesharat zarrin va simin [Publications Zarrin et Simin], Tehran, 1385/2006 (4^{ème} édition) (1^{ère} édition en 2000).

actuellement représenter, la difficulté à en donner une lecture univoque. Chaque cercle d'artistes - que ce soit dans la sphère privée par le biais de Ruin Pakbaz ou Aydin Aghdashlu, ou officielle, au sein du Centre (révolutionnaire) de l'Art et de la Pensée Islamique dit aussi *Howzeh-ye honari* par l'entremise de Morteza Gudarzi, et au sein de l'Université étatique Shahed représentée par Habibollah Ayatollahi - a tenu à livrer sa propre vision historiographique du développement de la peinture iranienne. L'intérêt de ces sources réside donc autant dans les informations rapportées, dans les nuances lexicologiques introduites par les historiens et artistes iraniens eux-mêmes, que dans la perception plurielle qui prévaut actuellement à l'intérieur du pays quant à l'histoire locale de l'art pictural.

Ces ouvrages historiques ou essais ne doivent pas faire oublier la multitude de revues artistiques, journaux ou périodiques ayant trait à la culture, qui circulent ou ont circulé dans le pays malgré l'existence de la censure. Ces sources apportent également de nombreux éclairages utiles pour cette étude. Les articles publiés dans ces organes de presse apparaissent aussi bien sous la plume d'écrivains, de poètes que de politiciens.

Intitulé de l'organe de presse	Traduction	Dates ou période de publication	Remarques
Journal de Téhéran		1935-1978	En français. Quotidien
Khorus-e djangi Kavir Pandjeh-ye Khorus Khorus-e djangi	Coq Combattant Désert Patte du Coq Coq Combattant	1949 Fin 1949 Fin 150 1951-1952	Revue de l'Association du Coq Combattant. 1949-1951 : Djalil Ziapur, rédacteur en chef. 1951-1952 : Hushang Irani.
Honar-e now	Art Nouveau	1949	Revue de la Galerie Apadana, où notamment Sohrab Sepehri, Abolghasem Masudi et Gholamhosein Gharib écrivent.
Sepid va Siyah	Blanc et Noir	Années 1960	
Sarv	Cyprès	1961	Magazine artistique et littéraire fondé à Tabriz par Hosein Kazemi.
Tamasha	Contemplation		Devient <i>Haftegi</i> sous la République islamique
Naghsh-o Negar	Dessin et regard	1958- ?	Mensuel. Une centaine de pages.
Andisheh va Honar	Pensée et Art	Règne de Mohammad Reza Shah	
Honar o mardom	Art et Peuple	Règne de Mohammad Reza Shah et sous la République islamique	
Honarha-ye tadjasomi	Arts Plastiques	Sous la République islamique jusqu'à l'élection de Mohammad Khatami	
Haftegi	Hebdomadaire	Sous la République islamique	Anciennement <i>Tamasha</i>
Tavoos		1999-2000 (puis online)	Anglais et persan
Tandismag		Après 1997	
Herf-e honarmandan	Profession : artistes	Après 1997	

Naqsh	Dessin, trait	Après 1999	Fascicule publié par l'Association des Artistes Peintres d'Iran
Honarnameh	Lettre de l'art	Probablement après 2003	Publié par l'Université de l'Art
Khial-e sharq	Imagination orientale	Après 2003	Publié par l'Académie des Arts d'Iran (<i>Farhangestan-e Honar-e Iran</i>)
Golestaneh		Actuellement, date de première publication inconnue	
Sowreh		“	
Aineh-ye khial	Miroir de l'imagination	“	
Herfeh va Honar	Profession et Art	“	
Honarha-ye ziba	Beaux-Arts	“	
Honar	Art	“	
Revue de Téhéran		Depuis 2004	Anciennement <i>Journal de Téhéran</i>

Tableau 4 : Tableau donnant un aperçu des revues artistiques ou journaux en lien avec la vie culturelle locale ayant circulé ou circulant en Iran depuis 1935.

Ces différentes sources m'ont été précieuses, en particulier les écrits de Ruin Pakbaz. Ce tableau général présentant une partie des revues iraniennes portant sur l'art et la culture contient la promesse des nombreuses recherches qui pourraient encore être menées dans ce domaine. En Iran, j'ai pu collecter la plupart de ces essais historiques et certaines de ces revues dans les librairies qui environnent l'Université de Téhéran ainsi qu'au siège des grands organes de la presse locale (le *Journal de Téhéran* est archivé dans les bâtiments principaux de la firme media *Ettela'at*). Il m'a été paradoxalement possible en Californie, dans le quartier iranien de Los Angeles sur Westwood Avenue, de rassembler certains documents, notamment des catalogues d'exposition ou ceux des premières biennales postrévolutionnaires, qui étaient en rupture d'édition en Iran et pratiquement inaccessibles. J'ai également parfois bénéficié d'un accès, auprès d'artistes, de galeristes et de chercheurs, à des archives privées. Enfin, Christine Guillaume m'a fait don en 2009 de sa collection d'albums et de catalogues publiés par le Centre culturel iranien à Paris, qu'elle avait rassemblés à Paris et Téhéran des années 1970 aux années 1990.

B. Enquêtes de terrain – 2005-2010

Cette recherche est le fruit de plusieurs enquêtes de terrain, menées essentiellement en Iran entre 2005 et 2009 sur une durée totale de douze mois et demi, mais aussi aux Emirats Arabes Unis en avril 2009, en Californie en juin 2010 et en Israël/Palestine au mois de décembre 2010. Mon parcours peut être synthétisé dans le tableau qui suit.

Enquête Année	Durée et période	Lieux	Cadre universitaire	Descriptif séjour ou mémoires
1 2005	2 mois Mi-janvier- Mi-mars	Iran : Téhéran, Yazd, Shiraz, Esfahan, Bam, Kerman	Maîtrise d'histoire (Sorbonne- Paris 4) / Dernière année DULCO de persan (INALCO)	Mémoire : « Réseaux, associations, groupements actuels des artistes-peintres téhéranais ».
2 2006	2 mois Janvier- Février	Iran : Téhéran, Yazd, Bandar Abbas, Tchabahar, Khorramabad, Hamedan, Borudjerd	Master d'histoire (Sorbonne- Paris 4)	Mémoire : « Etude des activités et modalités d'organisation des artistes- peintres téhéranais sous Reza Shah (1925- 1941) et de nos jours ».
3 2007	3 mois Juin-Juillet- Août	Iran : Téhéran, Qom, Mashhad, Tus, Ahvaz, Abadan, Khorramshahr	Aucun	Cours de persan intensifs à l'Institut Dehkhoda (Téhéran).
4 2008	4 mois Mi février – Mi juin	Iran : Téhéran, Yazd	Thèse de sociologie et d'histoire (EHESS Paris/Université de Genève)	Début enregistrement entretiens
5 2009	1 mois et demi Février – Mi mars	Iran : Téhéran	Thèse deuxième année	Invitation au Premier Festival International Fadjr des Arts Plastiques. Suite enregistrement entretiens
6 2009	3 semaines Avril	EAU : Dubai, Abu Dhabi, Shardjah	„	Les Emirats Arabes Unis, quels débouchés pour l'art iranien ?
7 2010	1 mois Mai-juin	USA : Los Angeles, San Francisco	Thèse troisième année	Quelle place dévolue aux arts plastiques par les collectionneurs iraniens installés en Californie ?
N°8 2010	15 jours Décembre	Israël/Palestine: Jérusalem, Ramallah, Bethleem	„	Quels sont les enjeux de la spatialisation artistique dans le processus d'affirmation et de pacification des pays du Moyen-Orient ? Existerait-il dans ces pays un même cycle de peintures murales dont la sémiotique générale est inter-référencée ?

Tableau 5 : Calendrier récapitulatif des enquêtes effectuées en Iran et hors d'Iran de 2005 à 2010.

Mue par une exigence fondamentale de contextualisation des données recueillies sur le terrain, je vais tenter d'exposer ici les résultats obtenus lors de ces différentes enquêtes, ainsi que le contexte de collecte des données et entretiens analysés plus loin, tout en les reliant aux conditions matérielles, sociales et intellectuelles, dans lesquelles j'ai mené ces investigations.⁵⁵

1. Détermination du terrain et du sujet de recherche

- Enquête 1 : Choix de l'objet d'enquête et premiers constats - 2005

Avant de me rendre en Iran pour la première fois, de la mi-janvier à la mi-mars 2005, afin de mener l'enquête de terrain nécessaire à l'élaboration de ma maîtrise d'histoire sur l'Iran contemporain, j'avais comme piste de recherche les Organisations Non Gouvernementales (ONG). Mon intention était au départ de prendre pour objet d'étude les ONG ciblant leurs actions en direction des jeunes adultes. Déjà à cette époque, j'avais l'intention d'utiliser des sources artistiques, comme les documentaires ou films mettant en scène la société civile iranienne. Les questions que je me posais alors étaient : En quoi les ONG, connaissant alors une phase d'expansion remarquable, introduisent et répandent-elles de nouveaux codes de valeur et de nouveaux principes culturels dans le pays ? Sont-elles les lieux de transmission de nouveaux modèles, alternatifs ? Ou le nouveau terme d' « ONG » alors en vogue ne regroupe-t-il qu'un tissu associatif hérité des cercles traditionnels de rassemblement en Iran, comme les *hey'at* ou *dowreh*⁵⁶ ? Pourquoi certaines de ces ONG sont-elles appelées « ONG islamiques » ? Le choix du concept d'ONG, terme plus moderne, plus générique, pour qualifier l'élan associatif qui animait alors l'Iran, était l'indice d'une évolution qu'il m'intéressait de cerner précisément. Je projetais, une fois sur le terrain, de procéder à la contextualisation de quelques ONG.

A cette époque, au début de l'année 2005, le Président réformateur Mohammad Khatami était en poste depuis presque huit années, depuis 1997, et arrivait à la fin de son second mandat. Mahmud Ahmadinejad fut élu après cette enquête, en juin 2005. Les réformes dans le domaine culturel et social - si ce n'est politique -, comme j'allais le constater, étaient à leur apogée. Le « développement de la société civile » avait en effet été un des mots d'ordre de la campagne de Mohammad Khatami et avait abouti, durant ses deux mandats, à une expansion remarquable du nombre d'associations et d'ONG, pour lesquelles les budgets abondaient. Cette nouvelle donne intriguait les chercheurs français, qui remarquaient par exemple dans ce cahier du CEMOTI consacré à « L'individu en Turquie et en Iran », publié dès 1998, que, si l'islam continuait de structurer la politique et la société en Iran, cette dernière se modernisait, s'individualisait et revendiquait son autonomie.

⁵⁵ Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, La Découverte, Paris, 2010.

⁵⁶ Les *dowreh* correspondent à des cercles d'amis réunis autour d'une personnalité intellectuelle, artistique, ou simplement dans un but amical : cercles d'anciens d'un même lycée, d'avocats ayant fait leurs études en France. Les femmes ont de leur côté l'habitude de participer à des *sofreh* (« nappes ») où l'on prend le thé en discutant ou en écoutant des textes religieux. Les *hey'at* sont des associations plus formelles, rassemblant autour d'un personnage religieux un nombre parfois important de membres. Il s'agit souvent de personnes originaires de la même région, de membres d'une même profession, de personnes réunies par une même motivation religieuse ou par leur voisinage de quartier.

« Ces développements annoncent-ils une transformation susceptible d'aboutir à une 'sortie de la religion' ? ». Telle était la problématique posée en introduction de ce cahier, révélatrice des centres d'intérêt de la recherche française à cette époque.⁵⁷

J'ai été tributaire de ce contexte de recherche et également des articles publiés par Michel Foucault sur l'Iran. Michel Foucault avait suivi de près les événements révolutionnaires qui avaient bouleversé l'Iran en 1978 et 1979. En tant que journaliste, il y avait fait plusieurs voyages. Dans un article intitulé « L'esprit d'un monde sans esprit », Foucault exprimait le fond de sa pensée sur la Révolution iranienne. Il y faisait le constat que la Révolution en Iran avait eu une « unicité » forte, extraordinaire. Il écrivait : « *Quand toi, individu, journaliste étranger, femme, tu es confronté à cette unicité, à cette volonté commune, il y a un choc formidable. Moral et physique. Comme si cette unicité exigeait que l'on s'y conformât. [...] Gare, en un sens, à celui qui n'est pas conforme* ». ⁵⁸ La société désirée par le régime islamique en Iran n'autorisait au début des années 1980, aucune manifestation d'individualité, la loi imposant jusqu'à l'effacement des marques d'identité (surtout féminines) de la sphère publique. Or, à la fin des années 1990, de nombreuses modalités associatives ont éclos dans le pays. Elles ont représenté autant de symbioses paradoxales du collectif (de l'« unicité ») et de l'individualité. Le but de ce nouvel élan associatif était de représenter un groupe, un collectif mais à l'image d'un individu, c'est-à-dire composé d'individualités reconnues en tant que telles dans les règles de fonctionnement de l'association (ses statuts). La montée en puissance de ces associations ou ONG me paraissait dès lors l'indice d'une nouvelle forme de « *volonté collective* », selon le terme de Michel Foucault, non plus celle d'un peuple réuni sur le mode des manifestations de 1978 mais celle de groupes d'individus qui manifestaient leur volonté individuelle.

Avant mon premier départ pour Téhéran, j'avais tenté d'établir une trame générale de l'histoire du droit d'association en Iran. Il apparaissait que sous Reza Shah Pahlavi, ce droit n'existait pas. Le monarque avait interdit les partis politiques en 1927 et n'avait créé que des associations 'de type étatique', comme la Société du lion et du soleil rouge (l'équivalent de la Croix-rouge) vers 1930 et l'Aéro-Club en 1939 auquel l'adhésion était obligatoire pour tous dans l'ensemble du pays. Après la seconde Guerre Mondiale, au début du règne de Mohammad Reza Shah Pahlavi, une période de liberté relative, d'une décennie environ, avait permis à certains partis, comme le Parti communiste Tudeh ou les Nationalistes sous l'égide de Mossadegh, de prendre de l'essor. Lorsque Mossadegh est arrivé au pouvoir en 1951, procédant à la nationalisation du pétrole iranien, une phase confuse, plus ou moins anarchique, a suivi. C'est avec une poigne de fer que Mohammad Reza Shah Pahlavi a dès lors repris les rênes de l'Etat en 1953 : les partis politiques ont été à nouveau abolis, les syndicats également, le droit d'association a été interdit, de même que le droit de réunion au-delà de cinq personnes. La police politique (Savak), créée en 1961, a amené des groupements clandestins,

⁵⁷ Ali Kazancigil, « L'Individu en Turquie et en Iran », *Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le Monde Turco-Iranien (CEMOTI)*, n°26, Paris, 1998.

⁵⁸ Michel Foucault, « L'esprit d'un monde sans esprit » (entretien avec P ; Blanchet et C. Brière), P. Blanchet, C. Brière, *Iran : la révolution au nom de Dieu*, Seuil, Paris, 1979, pp.227-241, in Daniel Defert, François Ewald (éd.), *Michel Foucault. Dits et écrits. 1954-1988*, Gallimard, Paris, 1994 : p.753.

comme les Mudjahiddin, à la radicalisation (choix de la lutte armée). Les étudiants à l'Université ont fait également partie des contestataires les plus militants. Des groupes de parole se sont formés dans les mosquées. C'est dans ce contexte d'opposition croissante qu'un parti unique, le Rastakhiz, fut fondé par le Shah en 1975, auquel l'adhésion était obligatoire dès le lycée. La Révolution a éclaté en 1978. Les lois limitant le droit d'association, dans ce nouveau contexte, ont été abolies. De nombreux comités se formèrent mais, peu à peu, seules les associations-relais du régime islamique, ainsi que quelques associations d'entraide et d'action sociale, ont été autorisées. Les fêtes religieuses devinrent l'occasion de grands rassemblements. Enfin, les regroupements traditionnels fonctionnant de manière informelle à l'échelle d'un quartier ou d'une corporation, les *hey'at* et les *dowreh*, furent à nouveau tolérés. Ayant procédé à cet historique schématique du phénomène associatif en Iran au XXème siècle, je constatai que la multiplication du nombre des ONG ou associations apparues à la fin des années 1990 était sans précédent dans le pays, notamment et surtout dans le domaine culturel et artistique.

Sur le point de me rendre en Iran, j'avais décidé du lieu de mon terrain de recherche, Téhéran, avant de définir précisément l'objet de mon enquête, même si je m'orientais d'emblée en direction de questions socio-historiques, comme l'étude de la vie associative. Au fil de la relecture de mes carnets de bord, je me suis laissée porter par les rencontres et les hasards du terrain qui, dès les premiers jours de mon arrivée dans le pays, m'ont tournée vers l'étude de la peinture contemporaine et des artistes-peintres iraniens.

Sur place, mon pied-à-terre a été l'Institut Français de Recherche en Iran (IFRI), relevant du Ministère français des Affaires Etrangères et Européennes. La France était le dernier pays à avoir maintenu à Téhéran un centre de recherche de ce type dédié exclusivement aux études sur le monde iranien. L'IFRI avait été créé en 1983 suite à la fusion de la Délégation Archéologique Française en Iran (DAFI, créée en 1897) et de l'Institut Français d'Iranologie de Téhéran (IFIT, fondé en 1947 par Henry Corbin). Disposant à l'époque de quelques chambres, d'une bibliothèque fournie, de bureaux et d'une salle de conférence en plein centre de Téhéran, l'IFRI a été non seulement le cadre de la plupart de mes séjours mais aussi l'institution qui a rendu possible mes enquêtes de terrain par le biais du rôle administratif qu'elle a tenu dans la difficile obtention de mes visas. En général, je disposais d'un visa d'un mois qu'il était possible de renouveler à la préfecture de police locale à deux reprises seulement (deux mois supplémentaires). La réponse était aléatoire. Je devais donc rester prête à quitter le pays du jour au lendemain.

Les premiers jours passés dans le pays ont été à la mesure du dépaysement total que je vivais. Outre que je n'avais jamais parlé le persan de la rue, il me fallait assimiler rapidement un système complexe de normes et de codes sociaux aux antipodes des miens. J'ai été dès lors prompte à chercher un guide, que j'ai trouvé en la personne d'une jeune étudiante en peinture, Negar, dont le contact m'avait été transmis par une de mes camarades à l'INALCO. Je me rappelle que le premier rendez-vous qu'elle m'a donné se situait devant un magasin de robes de mariée qui était apparemment, à cette époque, le point de ralliement de la Place Felestin. Negar m'a ensuite proposé de loger dans son atelier de peinture, dans le quartier de Gisha, au

Centre-Nord de Téhéran. Cet atelier était un appartement de deux pièces, situé au sous-sol de l'immeuble avoisinant l'appartement où vivaient cette jeune fille et sa famille. J'allais donc vivre un mois et demi au diapason de cette famille, tout en restant à distance, sans être complètement immergée dans le rythme de leur vie quotidienne.

Mon travail de recherche est ainsi le fruit d'une rencontre inattendue sur le terrain. Negar m'a initiée à son pays et à la peinture contemporaine iranienne, encore très méconnue. Fille de médecin, âgée de 24 ans, Negar suivait un cursus de peinture à l'Université Azad (Libre islamique). Elle donnait des leçons particulières dans son atelier et y venait parfois peindre l'après-midi ou y recevait ses amis. Ce n'était pas un lieu où elle habitait. Elle eut tôt fait de me faire découvrir les milieux artistiques qu'elle côtoyait. Dès notre deuxième rencontre, elle m'a fait visiter la Maison des Artistes (*Khaneh-ye honarmandan*), haut lieu de convergence d'un grand nombre de jeunes et d'artistes téhéranais, comme je n'allais pas tarder à le comprendre.



Illustration 11 : Negar, *Narcis*, 1m/1m, Téhéran, 2004.

Negar tentait à cette époque de devenir membre de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran. L'acceptation se décidait sur présentation d'un book artistique sérieux, sur CV et sur entretien. Etre admis présentait un certain nombre d'avantages : facilités d'exposition, financements de projets, prix des œuvres plus élevés... Pour développer son book, Negar s'était lancée dans une série de toiles qui m'avaient déconcertée : des tableaux à l'acrylique symbolisant le sexe féminin. Ainsi, son tableau intitulé *Narcis* (2004) représentait la femme sous une forme désincarnée, par un carré rose et une forme courbe, en relief, de cheveux collés sur un côté. Cette femme minimalisée,

sans corps, sans personnalité, était définie uniquement par son sexe. Cette œuvre était à rapprocher des convictions féministes de sa créatrice, qui transgressait le tabou religieux de la non-figuration du corps féminin et se condamnait ainsi à ne montrer ses œuvres que dans le cercle privé. Cette désublimation du corps de la femme me semblait être le pendant artistique de la désacralisation des signes, codes et valeurs fondamentaux du régime islamique et de la religion, qui gagnait alors du terrain dans certains milieux en Iran.

Par le biais de cette étudiante en peinture inscrite dans une université semi-privée (l'Université Azad ou Libre Islamique), le premier milieu d'interconnaissance dans le domaine de la peinture contemporaine avec lequel je suis entrée en contact à Téhéran, a ainsi été le réseau que j'ai qualifié dans mon mémoire de maîtrise de « réseau semi-officiel » et dont les noyaux fédérateurs étaient la Maison des Artistes et l'Association des Artistes-Peintres d'Iran. Le parcours effectué à l'occasion de ce premier terrain d'enquête m'a amenée à observer trois réseaux de création différents : le « réseau officiel », autour de l'Université de Téhéran, du Centre de l'Art et de la Pensée islamique, du Musée des Martyrs, du Musée d'Art Contemporain

de Téhéran et de l'Académie des Arts d'Iran ; le « réseau semi-officiel », nouveau, original et très attractif, décrit plus haut, et le « réseau indépendant », dont les peintres, autonomes et isolés, court-circuitaient les institutions ou centres publics, voire semi-publics, et travaillaient le plus souvent directement avec l'étranger. Ces distinctions que j'avais effectuées découlaient d'une hiérarchisation des artistes en trois catégories, selon leur degré de proximité ou d'indépendance par rapport au régime islamique. Je déduisais l'appartenance d'un peintre à telle ou telle de ces catégories essentiellement des valeurs, croyances ou repères identitaires qui émergeaient de son discours, des lieux qu'il avait l'habitude de fréquenter et de l'influence du langage islamico-révolutionnaire ou des motifs traditionnels présents dans ses œuvres.

Au moment où je rédige cette thèse, en 2011, cette terminologie ne me paraît plus convenir pour catégoriser la création picturale à Téhéran. Ce schéma ternaire me semble aujourd'hui trop influencé par le politique, dimension qui sous-tend inconsciemment tout regard porté aujourd'hui sur l'Iran. Il reproduit en outre la vision, communément répandue sur la scène internationale et dans le débat public français, d'une opposition entre un islam dit modéré et un islam extrémiste. Le recours à une 'troisième voie' (le « réseau semi-officiel ») semble d'ailleurs désigner maladroitement la quête ou l'élaboration d'une voie intermédiaire, malaisée, entre celle de l'occidentalisation, ou plus exactement de la démocratisation à l'occidentale, et celle de la radicalisation islamiste. Or, selon Jocelyne Dakhliia dans *Islamicités*, la notion même d'Islam « modéré » accrédite faussement l'idée d'une réalité unique, simplement déclinée avec plus ou moins de vigueur.⁵⁹ Dans le cas des peintres iraniens, je conçois aujourd'hui que l'organisation de la scène artistique locale soit difficilement énonçable en faisant varier un curseur d'intensité. Il ne s'agit plus pour moi de rendre compte des différences de sensibilité ou d'inspiration de manière linéaire mais de mettre en valeur les logiques internes de création.

Cinq jours après mon arrivée à Téhéran, quatre jours après ma première rencontre avec Negar, j'ai pris conscience de l'intérêt à focaliser l'objet de mon enquête sur les rassemblements d'artistes, et plus précisément de peintres. Je concevais alors les nouveaux rassemblements des artistes-peintres comme autant de moyens d'expression dans un espace public qui avait été longtemps verrouillé et qui était en phase de redéfinition. L'évènement déclencheur de ma prise de conscience a été la rencontre, le lundi 24 janvier 2005, du doyen de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, M. Habibi, architecte-urbaniste de formation. En 2005, pour rencontrer le doyen à la Faculté, il m'avait suffi de citer son nom aux gardiens pour entrer sur le campus de l'Université de Téhéran. D'une année à l'autre, au fur et à mesure de mes enquêtes, les mesures édictées envers les visiteurs occidentaux sur le campus ont été de plus en plus rédhibitoires. L'année suivante, en 2006, j'ai encore pu me rendre à la bibliothèque de l'Université avec une autorisation exceptionnelle d'entrée d'une journée. En 2008, un long parcours dans différents bureaux annexes de l'université était nécessaire, avec lettre de recommandation et interrogatoire, toutes démarches qui pouvaient prendre plusieurs semaines, sans parfois aboutir à une autorisation.

⁵⁹ Jocelyne Dakhliia, *Islamicités*, PUF, Paris, 2005.

M. Habibi – qui avait lui-même une fille étudiant la peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran –, m'a immédiatement confortée dans ce sujet de recherche que j'évoquais et mise en relation avec différents peintres-professeurs de la Faculté qu'il dirigeait. J'ai pu ainsi notamment rencontrer M. Hosseini-Rad, qui a été nommé quelques mois plus tard, Directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran. J'avais dès lors accès à un autre cercle de peintres, le « réseau officiel », qui avaient leur entrée dans l'institution universitaire la plus ancienne et la plus reconnue du pays. Grâce à leur contact, j'ai pu élargir ma vision de la scène artistique téhéranaise et me suis familiarisée avec les différents écheveaux institutionnels organisant l'art pictural en Iran.

A la fin de mon séjour, j'ai fait une autre rencontre déterminante : une jeune peintre indépendante, qui m'avait donné rendez-vous au café de la Maison des Artistes. J'avais eu son contact par le biais du Centre culturel de l'Ambassade de France. De notre long entretien, je retiens le mépris et la rancœur avec lesquels elle faisait allusion à l'ensemble des cercles picturaux que j'avais jusqu'à présent côtoyés, du Musée d'Art Contemporain de Téhéran à l'Université de Téhéran et à l'Association des Artistes-Peintres d'Iran. Opposée à toute collaboration avec une institution publique ou semi-publique – celles-ci lui refusant d'ailleurs tout financement ou possibilité d'exposition –, elle tentait de survivre de son art en faisant reconnaître son travail directement à l'étranger, notamment en France. Elle expliquait : *« Les artistes honnêtes ne se mélangent pas avec les milieux étatiques. Mais voilà qu'aux côtés des 'artistes d'Etat' sont apparus des 'artistes non-d'Etat mais profiteurs'. Ils se mettent en groupe pour mieux profiter des subventions, même si parfois ils ne s'entendent pas entre eux et ne partagent pas toujours des vues artistiques semblables. Or, le régime utilise justement les groupes et les associations pour contrôler indirectement les artistes indépendants et les influencer »*. J'avais affilié cette artiste au réseau que je qualifiais alors d'« indépendant ».

Outre une première identification de différents réseaux créatifs, l'autre découverte fondamentale de ce premier terrain a été en effet ce constat : la propension de certains peintres à se constituer en groupes (en plus des associations). Ces groupes informels étaient de taille modeste (de 4 à 30 artistes) et recouraient à des sigles personnalisés : Groupe 30+, Abim, Rose, Dena... Ce 'phénomène de groupe', très en vogue, était le prétexte à des expérimentations, sociologiques et artistiques, en tout genre.

L'ensemble de ces initiatives est, sans aucun doute, à mettre en corrélation avec un contexte global d'effervescence intellectuelle et politique, et notamment avec la nouvelle politique du « Dialogue entre les Civilisations » qui avait été lancée en 1997 par le Président Khatami. Ce projet avait été élaboré par le Président iranien en réponse à la théorie du « Choc des civilisations » développée par Samuel Huntington. L'art et la culture, piliers de ce dialogue entre les civilisations, avaient une place privilégiée dans le nouveau système idéologique du Président iranien. *« L'application politique du Dialogue entre les Civilisations est fondée sur l'idée que la culture, la moralité et l'art doivent primer sur le politique »*, a affirmé Mohammad

Khatami lorsque les Nations-Unies ont proclamé l'année 2001, l'année du « Dialogue entre les Civilisations ». ⁶⁰

L'ère Khatami a ainsi constitué en Iran une période intensément innovante où les institutions tutélaires de la Révolution ont été dérivées (au sens d'un circuit de dérivation électrique) par un écheveau dense et dynamique de nouveaux réseaux institutionnels et de nouveaux lieux fédérateurs, avec pour slogan mobilisateur 'le dialogue'. Ce nouveau système organisationnel était particulièrement actif et entreprenant dans le domaine de l'art et de la culture. L'Association des Artistes-Peintres d'Iran et les groupes de peintres, qui ont pris forme à cette époque, en sont un exemple probant dans le champ des arts plastiques. Dans sa thèse consacrée au Centre du Dialogue entre les Civilisations, créé par Mohammad Khatami pour orchestrer sa nouvelle politique, Mme Shafe'i a analysé aussi comment ce Centre nouvellement formé, a pris de court les autres institutions jusque-là en présence - le Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique ou le Ministère des Affaires Etrangères -, en parvenant à orchestrer des échanges interculturels pour lesquels les initiatives de ces ministères avaient jusque-là échoué. Mais le flou entretenu dans les positionnements de ce Centre, les rivalités qu'il a déclenchées et la part d'utopie de certaines de ses réalisations qui ne sont pas parvenues à évoluer, sembleraient être à l'origine de sa progressive paralysie et disparition. ⁶¹ Nous verrons quelle suite a été donnée à ces rassemblements picturaux dont l'émergence récente attirait mon attention.

Parallèlement à des rencontres et des discussions menées auprès d'artistes-peintres, j'ai également multiplié à Téhéran les entretiens auprès de personnalités scientifiques. Une historienne, directrice d'un bureau d'édition, m'a mise sur la piste d'une source, qui allait s'avérer déterminante dans la poursuite de mes recherches. Il s'agit du *Journal de Téhéran*, premier quotidien publié en langue étrangère en Iran et qui plus est, en langue française. Ce journal n'avait encore jamais fait l'objet d'une étude approfondie. Or, le *Journal de Téhéran* a été publié quotidiennement dès le 15 mars 1935, date anniversaire des 58 ans de Reza Shah Pahlavi et cela jusqu'en 1978. Durant les vingt dernières années du règne de Mohammad Reza Shah Pahlavi, alors qu'il paraissait déjà depuis plus d'une trentaine d'années, le *Journal de Téhéran* a d'ailleurs été particulièrement actif et a bénéficié d'une reconnaissance internationale. A deux reprises, en 1963 et 1970, cet organe de presse a reçu la Coupe Emile de Girardin du meilleur journal étranger en langue française. En 1963, il était le seul quotidien, parmi les lauréats, à ne pas être publié dans un pays d'expression francophone. Lors de ce premier terrain, il m'a été possible de consulter environ 60 numéros (années 1975-76) du *Journal de Téhéran* au Bureau des Périodiques Archivés, Section Périodiques en langue étrangère, à la Bibliothèque centrale de l'Université de Téhéran. Des articles consacrés par exemple à des vernissages d'expositions donnaient une idée du regard qui pouvait être porté à cette époque sur la peinture et ses représentants les plus en vue.

⁶⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Mohammad_Khatami

⁶¹ Mme Shafe'i, *Le Centre du Dialogue entre les Civilisations*, thèse de sociologie, EHESS, Paris, mai 2010.

Pour compléter ce panorama de l'activité picturale téhéranaise à une période charnière, je terminerai par la présentation de trois manifestations artistiques d'envergure qui ont marqué ce premier séjour : l'exposition intitulée « New Art » inaugurée à la Maison des Artistes le 30 janvier 2005, la Troisième Biennale Internationale de Peinture du Monde Islamique Contemporain, du 7 février au 24 mai au Centre Saba, et enfin, l'exposition des chefs-d'œuvre de la miniature persane au Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Il faut rappeler que les mois de janvier et février (mois de *Bahman* dans le calendrier iranien) constituent en Iran une période d'activité culturelle très dense car de nombreuses festivités, comme le Festival international Fadjr, sont alors organisées en commémoration de l'anniversaire de la Révolution.

L'exposition « New Art » à la Maison des Artistes représentait un événement artistique attendu. Même si, dès les années 1970, les artistes iraniens ont pratiqué installations et performances, ces courants artistiques demeurent peu répandus en Iran sur la scène artistique publique (mais les entretiens menés en 2008 et 2009 les montrent en voie de développement rapide). Une exposition comme celle présentée alors par la Maison des Artistes, donnant à voir essentiellement des œuvres vidéo et des installations, n'est donc pas passée inaperçue. Une œuvre marquante était une vidéo intitulée « La Troisième Guerre Mondiale ». Des images représentant des combats et des victimes en Palestine défilaient à un rythme saccadé et étaient peu à peu recouvertes de gouttes de sang projetées sur le verre même de la caméra, octroyant un haut degré de réalité au montage. Une autre vidéo mettait en scène une femme qui apparaissait de dos, en négatif (c'est-à-dire claire sur fond foncé) et qui déployait de plus en plus ses bras, telle un papillon ou un ange, tandis que le prisme des couleurs évoluait sans arrêt, des couleurs froides aux couleurs chaudes. Ces motifs ou sujets - le conflit israélo-palestinien ou la mort et ses corollaires, l'ange et le papillon en mémoire à la guerre Iran-Irak et à ses martyrs -, me paraissaient proches du credo islamico-révolutionnaire développé depuis trente ans par les instances officielles du régime islamique. Mais la spécificité de ce cercle créatif « semi-officiel », propre à la Maison des Artistes, était bien de renouveler les formes d'énonciation de cette rhétorique, en empruntant aux technologies de pointe, à un matériel sophistiqué et aux concepts de l'art contemporain occidental.

A une échelle bien plus vaste, dans le cadre de la Troisième Biennale Internationale de Peinture du Monde Islamique Contemporain, le Centre Saba, centre culturel et artistique géré par l'Académie des Arts d'Iran (*Farhangestan-e honar-e Iran*), donnait à voir exclusivement, de février à mai 2005, des peintures d'artistes musulmans. De nombreux peintres musulmans de France étaient d'ailleurs exposés. Si le critère de la confession était déterminant dans le choix des artistes, les motifs mêmes de l'Islam étaient relativement peu présents dans les toiles elles-mêmes, et la diversité des procédés utilisés et des sujets abordés était notable.

Enfin, l'exposition sur la miniature persane, organisée par le Directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Sami 'Azar, et qui a eu lieu au printemps 2005 dans ce Musée, a fait date à la fois en Iran et auprès de la communauté internationale. A l'époque intégralement reproduite sur le site web du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, elle a été notamment commentée en détail par l'historien de l'art Souren Melikian

dans le journal *International Herald Tribune*. Cette exposition était le fruit d'une étroite collaboration entre différentes institutions culturelles iraniennes, en Iran et à l'étranger, qui avaient travaillé de concert et dévoilaient pour la première fois certaines pièces de leur collection.⁶² Le fait que des œuvres datant du XV^e au XVII^e siècle aient été exposées dans un Musée d'Art Contemporain n'est pas exceptionnel dans le cas du Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Ce Musée a la spécificité d'accueillir entre ses murs des expositions très diverses (une exposition sur la mode vestimentaire féminine y a même eu lieu durant l'été 2007) et alterne l'exposition des biennales de peinture avec celles de la miniature.

Lors de cette première enquête en Iran, je me suis donc efforcée de définir un objet de recherche autonome et nouveau dans le champ de l'iranologie, par une série d'ajustements découlant des rencontres et acquis du terrain. J'ai décidé de focaliser mon attention sur la communauté artistique locale alors en effervescence, sur ses créations, son « esthétique relationnelle »⁶³. Cette optique socio-artistique, à l'intersection de plusieurs problématiques, émerge progressivement avec acuité comme grille de lecture de sociétés en transformation rapide, où l'art et l'imaginaire sont pris d'assaut. J'ai dès lors tenté de me familiariser avec les milieux de la peinture téhéranaise, d'en repérer les lieux fédérateurs et les personnages-phares, de décortiquer et comprendre les nouvelles modalités d'association des artistes-peintres, élaborées depuis environ une décennie et manifestant un fort désir de regroupement et de cohésion, d'émettre des hypothèses quant à la signification de ces pratiques, enfin, d'identifier les relations, contrastées, entretenues par les peintres avec les instances culturelles de la République islamique. La politique culturelle du régime m'avait semblé en effet avoir opéré depuis peu, en particulier dans le domaine des arts plastiques, un revirement complet en autorisant, voire même en soutenant, le développement de la nouvelle peinture, auparavant qualifiée d'obédience occidentale et jusqu'alors bannie.

- Enquête 2 : Classifications et recul historique - 2006

Lors de ce second temps sur le terrain, j'ai pu asseoir ma perception des différents écheveaux institutionnels ayant trait à la peinture en Iran. Cette seconde étape, plus théorique et historique, a consisté également à tenter de relier la peinture contemporaine iranienne à son important passé miniaturiste et à cerner la place que les artistes-peintres avaient pu occuper dans la société iranienne à d'autres époques, notamment sous le règne de Reza Shah Pahlavi (1925-1941). En effet, le règne de ce monarque me semblait représenter une période décisive quant à l'émergence de la peinture contemporaine iranienne, alors en gestation. Mon interrogation fondamentale consistait à se demander pourquoi la nouvelle peinture, d'inspiration moderne, n'avait pas surgi dès cette époque dans le pays alors que tous les attributs de la modernité apparaissaient (la nouvelle peinture n'écloît à Téhéran qu'à la fin des années 1940, après le départ de Reza Shah). Ma source principale pour y répondre a été le *Journal de Téhéran*, dont j'ai pu finalement

⁶² Iran's Cultural Heritage and Tourism Organization, Golestan Palace-Museum, Reza Abbasi Museum, Isfahan's Chehelsootun Museum, the Islamic department of Iran's National Museum and the library of Shahid Motahari Institute of Higher Studies.

⁶³ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon, 1998.

trouver les premiers numéros, publiés à partir de 1935, aux archives du journal *Ettela'at*, entreposées au siège du journal, boulevard Mirdamad. J'ai commencé par ailleurs à enquêter sur de nouveaux phénomènes ayant des retombées sur mon champ d'étude, comme l'apparition de la peinture de rue à Téhéran et le dynamisme du marché de l'art de la capitale.

En ce début de l'année 2006, j'étais retournée avec appréhension sur le terrain car six mois auparavant, le Président conservateur Mahmud Ahmadinejad était entré en fonction. Cette atmosphère d'ouverture, de tolérance et de semi-libéralisation régnant dans le domaine des arts et de la culture, dont j'avais pu faire le constat à la fin du mandat de Mohammad Khatami lors de mon premier séjour dans le pays, risquait d'être interrompue. Ces groupes de peintres rencontrés l'année précédente pouvaient avoir été contraints de mettre un terme à leurs rassemblements et d'adopter un style pictural plus conventionnel. Il s'est avéré que la réalité était plus nuancée que ce que les media relataient.

En vérité, dans les mois qui ont suivi l'arrivée du nouvel exécutif conservateur à la tête de la République Islamique, c'est-à-dire à l'automne 2005, aucune rupture flagrante de la politique culturelle qui avait été menée depuis 1997 n'était à remarquer. Sous les deux mandats précédents du Président Khatami, l'action culturelle du régime en matière picturale avait fait preuve d'ouverture face aux courants artistiques de facture occidentale, voire en avait programmé l'assimilation, phénomène sans précédent sous la République Islamique d'Iran, qui s'était toujours élevée contre les influences culturelles venues de l'Ouest. Cette assimilation avait été orchestrée avec succès principalement par le Musée d'Art Contemporain de Téhéran, dirigé, durant les deux mandats du Président, par Sami 'Azar. Ce dernier avait lancé une campagne de soutien et de financement adressée à un certain nombre de peintres indépendants, créant jusqu'alors en marge des circuits officiels, à condition qu'ils travaillent en groupes et sous les auspices d'une Association des Artistes-Peintres d'Iran nouvellement créée (en 1998-1999), indépendante dans ses statuts mais parrainée par l'Etat. Une certaine marge de manœuvre était octroyée à ces artistes devenus « semi-officiels », dont l'Etat facilitait dès lors considérablement le travail et promouvait les créations, ce qui expliquait en grande partie l'explosion du nombre d'artistes travaillant en groupe, constatable en janvier et février 2005. Le gouvernement iranien avait fait, si l'on peut dire, d'une pierre deux coups : il s'était d'une part, attaché les services de peintres talentueux qui avaient la spécificité de peindre en concordance avec les courants du marché de l'art international et avait d'autre part, accédé à une importante revendication, celle du droit au rassemblement, réclamée par la majeure partie de la population, en rétablissant le droit à l'association, voire en l'encourageant. Cette nouvelle ligne de conduite socio-culturelle, adoptée par le régime depuis huit ans, ne fut pas remise en cause d'emblée par l'arrivée de Mahmud Ahmadinejad à la Présidence. Une atmosphère d'effervescence créatrice s'est maintenue. La teneur d'inspiration occidentale de certaines œuvres n'a pas été frappée d'anathème.

Tout d'abord, Sami 'Azar, avant d'être remplacé au poste de Directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran qu'il avait occupé durant huit années, a organisé de juin à août 2005 une exposition remarquée et

au succès notoire, en donnant à voir la collection des œuvres occidentales détenue par le Musée. Cette importante collection avait été acquise par l'Impératrice Farah Pahlavi lors de l'ouverture du bâtiment en 1977 et incluait notamment des œuvres de peintres impressionnistes, de Picasso ou des toiles de Jackson Pollock et Andy Warhol. Baptisée « Les mouvements de l'art moderne occidental à travers la collection internationale du Musée d'Art Contemporain de Téhéran », cette exposition a été considérée par de nombreux artistes iraniens favorables à l'ouverture comme une apothéose des pratiques de ce Directeur, qui a été un des gestionnaires le plus longtemps en place à la tête du Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Sami 'Azar avait déjà organisé les années précédentes un certain nombre d'expositions présentant des courants ciblés de l'art moderne ou de l'art contemporain occidental. En 1999, il ornait son musée des œuvres de la mouvance « Expressionnisme Abstrait »⁶⁴ ; en 2000, le « Pop Art » était à l'honneur et fut complété par une exposition plus large intitulée « Du Cubisme au Minimalisme » ; en 2002, le Musée d'Art Contemporain de Téhéran célébrait également « l'Impressionnisme et le Post-Impressionnisme ». Mais cette exposition avec laquelle Sami 'Azar a clôturé son mandat de direction a présenté l'intérêt de montrer conjointement la quasi-totalité des œuvres conservées depuis une trentaine d'années par le Musée, englobant l'ensemble des courants artistiques clés en Occident de la fin du XIX^{ème} siècle à la fin des années 1970. La tenue d'une telle exposition a permis en outre de rappeler que le Musée d'Art Contemporain de Téhéran pouvait se targuer du rang prestigieux de premier Musée en-dehors du monde occidental à avoir une collection d'œuvres occidentales aussi importante, ce que soulignait Sami Azar en introduction du catalogue de la manifestation.⁶⁵

La communauté internationale a été également le point de mire de l'autre évènement artistique marquant de l'été 2005 : la Quatrième Triennale de la Sculpture Contemporaine de Téhéran (juillet-août 2005), dont le thème était « L'imagination iranienne et l'horizon du monde ». Parmi les membres du comité organisateur de cette triennale, quelques peintres des plus éminents, comme Nosratollah Moslemian, étaient présents. Cette manifestation a confirmé la montée en puissance des associations d'artistes puisqu'elle a été, pour la première fois, organisée par l'Association des Sculpteurs Iraniens, créée au même moment que l'Association des Artistes-Peintres Iraniens, en 1998-1999. Cette dernière, l'année précédente, avait également été l'instigatrice de la Sixième Biennale de peinture. L'Association des Sculpteurs Iraniens a été aidée dans l'organisation de cette triennale par la Mairie de Téhéran, premier sponsor, par l'Académie des Arts d'Iran, qui avait permis à ce que la manifestation se déroule dans les locaux de son satellite, le Centre Culturel et Artistique Saba, enfin, par le Musée d'Art Contemporain de Téhéran, dont le Directeur Sami 'Azar a dirigé la remise des prix. Cette manifestation s'est avérée être empreinte de ce même souci rencontré lors de l'exposition de la collection internationale du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, ce souci donc, de désenclaver les arts plastiques iraniens, de les faire sortir de leur isolement. Babak Djavanmard, étudiant

⁶⁴ Mouvance dont le foyer a été l'Amérique après la Seconde Guerre Mondiale, ce qui est révélateur des efforts d'ouverture culturelle du régime à cette époque.

⁶⁵ Sami 'Azar, *The International Collection of Teheran Museum of Contemporary Art*, Catalogue d'exposition, Institut de la Promotion des Arts Visuels, Téhéran, 2005.

diplômé en art, a exprimé clairement cette idée à un journaliste de la *Revue de Téhéran* venu l'interviewer lors de sa visite : « *Je souhaite que la Biennale puisse devenir un prétexte pour rencontrer des artistes et des spécialistes étrangers. Leurs contributions aux séminaires et aux manifestations artistiques de notre pays pourraient nous permettre de prendre part à un dialogue interculturel et nous aider à mieux nous situer à l'horizon du monde* ». ⁶⁶

Le Centre Culturel et Artistique Saba a été ensuite, en décembre 2005, le théâtre d'une autre exposition d'envergure, organisée par l'Académie des Arts d'Iran, portant sur « La peinture de la nature dans l'art oriental ». Cette exposition a rassemblé un large panel d'artistes, de différentes époques et écoles. Elle était divisée en plusieurs sections : la première, consacrée aux jeunes artistes de la nouvelle génération ; la deuxième, célébrant la première génération d'artistes qui rompirent avec le classicisme de Kamal ol Molk et de ses disciples. D'autres sections étaient consacrées à un mode particulier de création, comme celle réservée au Groupe 30+, qui proposait aux visiteurs de voyager virtuellement, via l'informatique, à l'intérieur d'une véritable 'cybernature'. Des images étaient successivement projetées sur grand écran, dans une salle obscure, et le visiteur pouvait les faire défiler selon sa fantaisie. ⁶⁷

Le rappel de ces manifestations officielles en vogue à Téhéran à partir de l'été 2005, permet de prendre la mesure de l'intensité ininterrompue de la programmation artistique malgré les changements intervenus dans le domaine politique. L'actualité artistique en Iran n'a été aucunement orientée dans le sens insinué par les media, d'une potentielle radicalisation politique de ses activités, mais dans un sens inverse : celui de la reprise de l'ancienne logique, assimilée et poussée à son extrême. En effet, 'le style Sami Azar', mémorable pour ses dispositions marquées envers les arts occidentaux et pour le mécénat original qu'il avait mis en place auprès des artistes indépendants, a été dans un premier temps perpétué. 'Abdolmajid Hoseini-Rad a succédé à Sami 'Azar en septembre 2005 à la tête du Musée d'Art Contemporain de Téhéran et il s'est avéré qu'il a pris en compte l'héritage légué par son prédécesseur. Cet ancien Professeur d'arts plastiques à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, ayant effectué un doctorat d'histoire de l'art en France, n'a pas rompu avec la politique mise en place durant ces huit années. Au contraire, selon une artiste indépendante rencontrée à cette époque, il semblerait « *qu'il ait compris pourquoi Sami Azar a réussi et, même si cela n'est pas dans sa mentalité, pour surpasser Sami Azar, il serait prêt à paraître encore plus 'libéral' que lui* ». Ainsi, le nouveau Directeur a organisé, dès son entrée en fonction, une exposition calquée sur la précédente portant sur l'art occidental, dont Sami Azar avait été le commissaire, mais en la transposant exclusivement à l'Iran : « Les mouvements de la nouvelle peinture en Iran » (*Djombesh-e honar-e nowgera'i-e iran*, janvier-février 2006). Cette rétrospective célébrait les peintres iraniens qui, depuis 1945

⁶⁶ Shahin Ashkan, Mike Bleeker, « L'imagination iranienne et l'horizon du monde », reportage sur la quatrième triennale de la sculpture contemporaine de Téhéran (juillet-août 2005), *Revue de Téhéran*, p.14, n° préliminaire 2, lundi 3 octobre 2005 (11mehr 1284).

⁶⁷ M. Ghardashpour, R. Hosseini, S. Tabrizi, « Peinture de la nature dans l'art oriental », reportage sur l'exposition du même nom au Centre Sabâ en décembre 2005, *Revue de Téhéran*, n°2, décembre 2005 (dey 1384), p.22-25.

environ, avaient tenté d'introduire et de pratiquer une peinture d'un nouveau genre, empreinte de modernité, dans le pays.

Cette exposition à la scénographie recherchée débutait par la fondation de la Faculté des Beaux-Arts à Téhéran en 1940 et par les œuvres des premiers diplômés de cette Faculté, considérés comme les premiers peintres modernes du pays. Les artistes ayant fait carrière par la suite, appartenant à une « *seconde génération* », étaient ensuite exposés. Cette deuxième catégorie d'artistes était composée des peintres qui avaient emboîté le pas des pionniers et d'autres qui avaient voulu s'en démarquer, créant par exemple un mouvement artistique original dans les années 1960, appelé *saqqakhaneh* (s'inspirant des images populaires des fontaines publiques). Puis l'exposition célébrait une « *troisième génération* » d'artistes, « *les nouveaux talents qui ont émergé ces dernières années* » sous l'égide de la République Islamique. Il était possible de lire, sur les panneaux de l'exposition, un panégyrique de leur créativité puis un rappel des « conditions favorables » qui auraient permis leur émergence : « *La tenue de Biennales, l'ouverture de bon nombre de galeries et de centres culturels a stimulé les arts visuels contemporains. L'établissement de groupes artistiques, la présence de critiques d'art distingués aussi bien venus de l'Ouest que de l'Est indique une croissance aussi bien en qualité qu'en quantité de ces arts visuels. Cela montre qu'il existe des conditions favorables au développement de la créativité artistique dans l'Iran postrévolutionnaire* ». D'un point de vue général, cette exposition a suscité la surprise car, placée sous les auspices d'un gouvernement conservateur, elle a néanmoins reconnu l'héritage des artistes modernes de la première heure, dont elle a exposé des œuvres qui avaient été décriées jusque-là. Le patrimoine pictural du pays était revisité, redécouvert et réhabilité aux côtés de la peinture islamico-révolutionnaire (non absente de la manifestation) : « *Indubitablement le mouvement d'art moderniste iranien ne doit pas être considéré comme improductif et dépourvu de valeur dans son essence. [...] La peinture moderniste iranienne détient sa réputation internationale des œuvres de ces artistes* ». Un tournant avait-il été opéré ?

Toutefois, il est vrai que, si la nouvelle équipe du Musée d'Art Contemporain de Téhéran continuait à prendre cette mission de mécène à cœur, appliquant, dans un esprit de surenchère semble-t-il, les mêmes principes que ceux développés précédemment par le camp réformateur, elle tendait cependant à favoriser certains artistes plutôt que d'autres et à écarter ceux qui avaient réussi à percer sous Mohammad Khatami. Zohreh Eskandari, artiste-peintre vidéaste vivant entre l'Iran et la France et présidant en France, depuis 2001, l'Association des Artistes Sans Frontières, a par exemple déploré son éviction de la liste des peintres iraniens sélectionnés pour la Biennale de Venise de 2005. Selon elle, d'autres artistes plus proches du nouveau gouvernement auraient été envoyés à Venise à la place des peintres précédemment invités.⁶⁸ Amin A., photographe et cinéaste, m'a dit aussi avoir été la victime du gel d'un certain nombre de subventions opéré après les élections. Le projet du film qu'il préparait alors n'a plus été soutenu. Son documentaire, engagé, visait à rendre compte de la détresse aisément détectable dans les milieux toxicomanes de la banlieue

⁶⁸ Entretien le 4 avril 2006 avec Zohreh Eskandari à Paris.

téhéranaise. Adoptant pourtant une rhétorique libérale, cette nouvelle équipe recourait à nouveau au principe de l'exclusion selon des critères politiques. Selon Giovanna Procacci, qui le réfère elle-même à Michel Foucault, l'exclusion est une technique de domination parmi d'autres. Elle n'exclut pas vraiment mais inclut à sa façon dans l'enceinte du gouverné : en effet, le processus d'exclusion permet d'indiquer les procédures, le fonctionnement et les limites de la « normalisation » à l'œuvre dans la société, processus conditionné par l'idéologie du régime en place.⁶⁹

Les dynamiques de rassemblement n'ont toutefois pas été entravées par le nouveau gouvernement. Ainsi le Groupe 30+ était présent, comme je l'ai mentionné plus haut, lors de l'exposition « La peinture de la nature dans l'art oriental », tenue au Centre Saba en décembre 2005, et avait à sa disposition une salle entière pour son installation vidéographique. Beaucoup d'expositions avaient encore lieu en groupe. A la Maison des Artistes, j'ai pu observer un certain nombre d'affiches annonçant des expositions de groupes : celle du « Corbeau blanc » (*kalaq-e sefid*) organisant une exposition de caricatures dans un centre culturel et artistique en février 2006 ; un groupe de seize peintres tenant une exposition jusqu'au 4 mars à la Galerie Kamal ol din Behzad ; enfin, un groupe de trois photographes (un garçon et deux filles), exposé du 4 au 9 mars à la galerie étatique Laleh. J'ai pu également visiter la première exposition du groupe « Dekat » à la galerie Afrand. Dix jeunes filles représentaient le noyau de ce groupe, auquel s'étaient joints un professeur et un autre étudiant. La faculté avait été le lieu de rencontre qui avait mené au rassemblement, les membres étant à l'origine camarades de classe. Ce groupe avait été formé trois mois auparavant et souhaitait faire une exposition fondatrice avant la fin de l'année iranienne (le 21 mars) « pour être propulsé dès le commencement de la nouvelle année ». Le groupe « Dekat » était un exemple de ces rassemblements récents qui continuaient à se former.



Illustration 12: Carton d'invitation à l'exposition de photographies sur Paris d'Amer B., mars 2006, galerie Ettemad, Téhéran.

Au sein des cercles artistiques privés, des initiatives audacieuses continuaient également à être menées. L'exposition d'Amer B., intitulée « Le Spleen de Paris et les Fleurs du Mal », qui a eu lieu en mars 2006 à la Galerie Ettemad à Téhéran, comportait non seulement des images de mendiants et de passants dans le métro et les rues de la capitale française, mais aussi de la Gay Pride parisienne (dans le contexte d'un pays où l'homosexualité peut être passible de mort). « Je voulais donner la mesure de la « solipsisness » (solitude, marginalité) de certains habitants d'une si célèbre capitale et

⁶⁹ Giovanna Procacci, « Le grondement de la bataille », in *Au risque de Foucault*, Centre Georges Pompidou et Michel Foucault, Paris, 1997 : p.215.

retranscrire un peu de cette impression que j'ai sur la ville : celle d'une « chasse-au-plaisir » continue », m'a expliqué l'artiste. L'ayant questionné sur les risques encourus pour une telle exposition, celui-ci a répondu que la plupart des visiteurs iraniens, si ce n'est les plus cultivés, ne reconnaissaient pas que certaines des photos exposées avaient trait au milieu homosexuel parisien, ce qui n'était pas indiqué explicitement. Il espérait donc que tout se passerait bien, comptant sur la renommée de la galerie.

Les galeries d'art privées gagnaient effectivement à cette époque en influence car elles bénéficiaient de plus en plus des retombées du marché de l'art florissant dans le pays. La Directrice de la galerie Mah s'est par exemple exclamée lors d'une rencontre en mars 2006 : *« Il y a tout le temps du monde après 16h. Ils veulent même voir les stocks. Je ne pensais pas en ouvrant cette galerie, il y a un an et demi, que cela marcherait aussi bien. Pourtant je connaissais le métier. J'ai travaillé pendant douze ans dans une autre galerie et j'ai organisé un temps des expositions privées chez moi. Eh bien, dès que j'ai ouvert ma propre galerie, j'ai tout de suite eu de la clientèle »*.⁷⁰ Mastaneh Bahador, qui exposait à ce moment-là ses peintures dans la galerie, âgée de 40 ans environ, m'a dit avoir pris la décision, un an plus tôt, de ne vivre que de la peinture. Il semble que ce choix, avec les risques qu'il comporte, n'ait pu être possible que grâce aux apports de plus en plus substantiels que procuraient la vente de tableaux en Iran. A cette époque, la fourchette des prix de vente la plus répandue pour des artistes professionnels était entre 200 000 et 500 000 tomans (soit environ entre 200 et 500 euros).

Ce second séjour à Téhéran a donc été pour moi l'occasion de préciser mes données historiques sur l'évolution de la peinture iranienne, en particulier la période de Reza Shah Pahlavi, et mes données sociologiques sur la place des artistes-peintres dans la société. Cette seconde étape a également contribué, en consolidant mon adaptation au pays et à sa langue, à me convaincre de la nécessité de porter un regard, le plus dénué possible de jugements préconçus, sur les aspects socio-culturels qu'il m'intéressait d'étudier. Par ailleurs, la période de transition politique dans laquelle le pays venait de s'engager apportait un intérêt supplémentaire à ma recherche.

- Enquête 3 : Quelques focus hors Téhéran - 2007

Après l'obtention d'un master d'histoire en juin 2006, je me suis rendue l'année suivante une troisième fois en Iran pour réfléchir à l'éventualité d'entamer une thèse et pour pratiquer le persan. J'ai alors suivi pendant trois mois, entre juin et septembre 2007, des cours intensifs de persan au sein de l'Institut Dehkhoda qui, faisant partie de l'Université de Téhéran, est un institut de langue persane réservé aux étrangers. A cette époque, les étudiants européens ou irano-américains y étaient minoritaires par rapport aux étudiants venus d'Asie, qui devaient indubitablement obtenir plus facilement leurs visas. Parallèlement à ces cours, j'ai pu suivre l'actualité artistique du moment et effectuer des coups de sonde hors Téhéran, notamment à Mashhad, Qom et Khorramshahr.

⁷⁰ Entretien avec Shahnaz Khansari, 12 mars 2006, Directrice de la galerie Mah, Téhéran.

Le lundi 16 juillet 2007, j'ai donc gagné Mashhad par le train, dans l'idée de rejoindre un ami iranien qui avait fait des études de français à Téhéran et qui était originaire d'un petit village près de la ville sainte. J'ai séjourné quatre jours à Mashhad dans sa famille. Cet ami que j'appellerai Ahmad était l'aîné d'une fratrie de cinq enfants et payait des cours de peinture à sa sœur cadette. Alors que ses autres sœurs avaient été mariées dès l'âge de 14 ou 15 ans et ne pouvaient plus poursuivre de ce fait leur scolarité, Ahmad s'était opposé au mariage précoce de sa sœur cadette, Mehry, et lui offrait la possibilité d'approfondir son éducation. Mehry, âgée de 16 ans environ, m'a montré le travail qu'elle effectuait en classe de peinture. L'enseignement, à la manière de Kamal ol Molk, était essentiellement basé sur la copie de tableaux académiques ou réalistes. La jeune fille avait pris également la liberté d'effectuer quelques peintures hautes en couleurs dans un style cubiste. Cette ouverture à l'art et à la peinture suscitait la fierté de la famille, qui assistait, aux côtés de Mehry, aux émissions artistiques diffusées par une chaîne de la télévision nationale. Il s'agissait, en temps réel, de cours de dessin et de peinture, sur l'art de manier le crayon ou le pinceau. Il était intéressant de constater combien l'enseignement artistique et la peinture avaient pris de place au sein de cette famille, voire étaient devenus un vecteur d'émancipation féminine.

Incontournable lors d'un séjour à Mashhad, la visite du sanctuaire de l'Imam Reza, gigantesque, véritable ville dans la ville, a été accompagnée par la découverte du Musée central (*Muzeh-ye markazi*) situé à l'intérieur du complexe religieux. Ce musée très fréquenté abritait des vestiges archéologiques, de la poterie, de la verroterie, au sous-sol étaient exposés des timbres et des billets de banque, enfin, le premier étage était consacré à la peinture. Il était possible de contempler quatre tableaux de Kamal ol Molk⁷¹ et une dizaine d'œuvres de Mahmud Farshtshian, dont le célèbre tableau-miniature intitulé *Cinquième jour de la Genèse* (ill.119). Des aquarelles réalistes étaient en majorité exposées dans l'espace restant. Une jeune fille *mashhadi* m'interpellant lors de la visite, m'a confié sa conviction que Mahmud Farshtshian était le meilleur artiste du monde et que certaines de ses œuvres « *avaient été envoyées dans l'espace pour être protégées contre d'éventuelles attaques militaires* ». De nombreux *Mashhadi* m'ont ainsi exprimé à plusieurs reprises leur attachement pour l'œuvre de Farshtshian, qui a fait partie du comité de restauration et d'aménagement du sanctuaire de l'Imam Reza. Il a d'ailleurs fait don de plusieurs de ses œuvres à ce sanctuaire et à celui du sanctuaire de Qom.

A la mi-août, j'ai séjourné deux jours dans cette autre ville où la miniature tient une place importante, Qom. J'avais été invitée par un artiste-peintre rencontré à Téhéran et qui avait grandi et été formé à la miniature dans un atelier de la ville. J'y ai découvert que sa famille faisait également fonctionner depuis deux générations un atelier de céramique. Mon séjour dans la ville a débuté par la visite du Musée du sanctuaire. De nombreux objets pré- ou postislamiques et de l'artisanat (tuiles émaillées ou *kashi*...) étaient exposés. Dans le domaine pictural, seules quelques peintures Zand et Qadjar de l'époque de Fath 'Ali Shah Qadjar (1797-1834) étaient présentées, mais aucune œuvre datant du XX^e siècle. Au centre de la ville,

⁷¹ Les quatre tableaux de Kamal ol Molk exposés à Mashhad en 2007 : *Pont sur la rivière Tojan* (1875), *Rivière à Farah Abad*, *Scène dans un village du Mazandaran*, *Ashraf Albalad* (aujourd'hui Buhshahr).

l'atelier de miniature dans lequel ce peintre *qomi* avait été formé, était le lieu de convergence d'une poignée d'amis, garçons et filles, autour d'un maître seulement âgé d'une trentaine d'années. L'atmosphère était conviviale et décontractée (les jeunes filles ne portaient pas le tchador, pourtant très répandu à Qom, dans l'atelier). Les deux employés permanents de l'atelier répondaient surtout à des commandes (illustrations de Coran, restauration de manuscrits transportés par les pèlerins sur le lieu saint) et enseignaient la miniature ou la peinture sur plumier à des adolescents. Ils se procuraient leurs couleurs à Esfahan. Une jeune femme enseignait également la sculpture sur plâtre à des enfants dans la cuisine.

La ville sainte de Qom possède son propre cursus universitaire dans le domaine artistique et d'importants dispositifs. L'Association des Arts Plastiques de la ville est particulièrement active. Une exposition de dessins et peintures sur la citoyenneté et le vivre-ensemble, notamment sur la conduite automobile, y était organisée en ce mois d'août 2007. Les sketches présentés étaient empreints d'un humour audacieux, décapant et salvateur. Pourtant, de nombreux jeunes artistes ont coutume de se rendre à Téhéran, distant d'une centaine de kilomètres, pour y suivre leur cursus artistique. Ils installent leur atelier à Qom et effectuent des allés-retours quotidiens. Farid Molla'e fait partie de ces jeunes artistes émergents et sérieux qui, depuis la province, font en sorte d'être connectés avec les réseaux artistiques, incontournables, de la capitale.

La fin du mois d'août (29 août-2 septembre 2007) a été ponctuée par un dernier voyage dans le Khuzestan, à la frontière de l'Irak. J'avais été fortement impressionnée par les récits d'un peintre révolutionnaire, Naser Palangi, qui s'était rendu sur le front peu de temps après le déclenchement de la Guerre Iran-Irak et avait élaboré, à cette époque, un large polyptique mural dans la mosquée de Khorramshahr. Il venait d'opérer une restauration filmée de cette peinture quelques mois plus tôt. Souhaitant me rendre compte qu'elles avaient pu être les conditions de vie et de travail de ce peintre à l'époque (en 1982) et aspirant à connaître ce foyer de l'idéologie révolutionnaire du régime islamique que représente la zone de front dans le Khuzestan, j'ai voyagé en bus jusqu'à Ahvaz, où j'ai bénéficié de l'aide de Maryam Ahmadzadeh travaillant à la Fondation de la Défense sacrée (*Bonyad-e defa'-e moqaddas*), au sein du Bureau culturel et de l'Orientation islamique d'Ahvaz (*Edareh-ye kol-e farhangi va ershad-e eslami*). Maryam Ahmadzadeh a guidé mes pas jusqu'à Khorramshahr. J'ai pu y voir de mes propres yeux la peinture murale de Naser Palangi et visiter le Musée de la ville (*Markaz-e farhangi-e defa'-e moqaddas-e khorramshahr* soit le « Centre culturel de la Défense Sacrée de Khorramshahr »).

La scénographie et l'aménagement de ce musée, fondé en 1994 et entièrement dédié à la Guerre Iran-Irak, sont des plus originales. Ce monument semble d'une part faire office de mémorial : des tombes de martyrs inconnus ont été placées à l'entrée, des objets ayant appartenu aux martyrs de la guerre sont exposés en grand nombre. Des photos donnant à voir sans ambages l'horreur des combats sont exposées dans toute leur crudité, des installations également. D'autre part, le bâtiment pourrait être considéré comme un Musée de la guerre : des pièces d'artillerie sont montrées à l'extérieur et à l'intérieur. On y apprend

précisément comment les soldats iraniens se sont battus. Ils avaient par exemple utilisé les canaux séculaires d'irrigation (*djub*) pour se déplacer, ces canaux faisant office de tranchées. Le lieu constitue également un Musée ethnographique, étant donné qu'il retrace les modes de vie des différentes ethnies locales, notamment de l'importante communauté arabe de la région. Ainsi, il y est décrit que les femmes arabes ont une manière propre de porter le deuil. Elles couvrent alors leur tête d'un tissu noir spécifique. Enfin, ce musée représente un haut-lieu de l'idéologie du régime. La peinture islamico-révolutionnaire basée sur l'idée de martyr y est omniprésente et développée sous différentes formes et nuances. Toutefois, à l'été 2007, lors de mon passage, une importante réforme de la scénographie, qui n'avait pas évolué depuis l'immédiat après-guerre, était programmée.

Lors de ce séjour, la région du Khuzestan m'a paru avoir développé une industrie culturelle exclusivement centrée sur la guerre. L'essentiel de la production artistique (ou propagande politique) y était en lien. La guerre était à la fois le moteur et le point de mire de cette production. La pratique de la peinture murale y était moins développée qu'à Téhéran, sans doute pour des raisons climatiques, mais la région semblait engagée dans un processus permanent de remémoration de la guerre. La Fondation de la Défense Sacrée de Ahvaz venait, le mois précédent (en juillet), d'organiser un Festival de Théâtre de la Défense Sacrée (*Djashnvareh-ye taatr-e defa'-e moqaddas*). Sur le parvis du Musée de Khorramshahr, une pièce de théâtre sur la guerre avait été également jouée pendant quinze jours à l'occasion du Nouvel-An persan (21 mars). En outre, chaque année est organisé le pèlerinage *Ruyan-e nur* (« Embryon de lumière »)⁷² à la frontière de l'Irak, où les anciens combattants et les familles de martyrs se rassemblent et défilent sur les lieux mêmes des combats, comme cela a été filmé par Mehran Tamadon dans *Basidji*⁷³. La ville d'Ahvaz, chef-lieu de la région pourtant, ne disposant pas de musée en propre (un musée sur l'histoire et la culture de la ville était seulement en cours de construction cet été-là), Abadan ne jouissant que d'un petit musée ethnographique, la ville frontière de Khorramshahr et son musée polymorphe représentaient donc le centre névralgique de la culture régionale et cela, sous l'acception exclusive du concept révolutionnaire de « défense sacrée ».

A plusieurs centaines de kilomètres de là, dans la capitale, la configuration de la scène artistique évoluait. Au printemps de l'année 2006, 'Abdolmajid Hoseini-Rad avait dû, à la tête du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, laisser place à Habibollah Sadeghi, (qui lui-même a été remplacé peu de temps après, à l'automne 2007, par un idéologue du régime, non-artiste, docteur en mysticisme, Mahmud Shalu'i). Une rotation rapide des équipes artistiques était enclenchée, ce qui entravait la réalisation de véritables projets. Contrairement à son prédécesseur qui était docteur en histoire de l'art, Habibollah Sadeghi n'avait obtenu qu'un Master de peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, mais jouissait d'une solide réputation aux yeux du régime car il avait très tôt, dans les années 1980, rejoint le groupe des peintres

⁷² Amin Palangi, "Pilgrimage of light : Battle Sites as Sites of Iranian Cultural Identity", conference, WOCMES, Barcelona, 21 juillet 2010.

⁷³ Mehran Tamadon, *Basidji*, 1h54, film documentaire, France/Suisse, 2009.

révolutionnaires au sein du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (*Howzeh-ye honar va andisheh-ye eslami*). Il était depuis lors associé au cercle restreint et privilégié des peintres révolutionnaires de la première heure. Sous son égide, le Musée d'Art Contemporain de Téhéran a été peu actif et plutôt déserté. A l'été 2007, une exposition sur la mode féminine islamique y était présentée. Des photographies stéréotypées de femmes voilées se succédaient les unes aux autres sans aucune mise en scène. De nombreux artistes téhéranais ont critiqué cette orientation 'mode' adoptée par le Musée qui n'avait rien à voir avec l'art contemporain selon eux. Auparavant, Habibollah Sadeghi avait organisé une rétrospective de l'artiste-peintre, fer-de-lance du courant de la peinture abstraite sous le Shah, Iran Darrudi (née en 1936). Cette rétrospective avait été également beaucoup critiquée, par les autorités culturelles cette fois-ci. Monsieur N (entretien 14, 2008) a donné un aperçu, au fil de notre entretien, des débats que cette exposition avait suscités :

Jusqu'à il y a quelques mois, le directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran était un artiste. Monsieur Sadeghi, qui est professeur à l'Université Shahed et qui est en train d'effectuer un doctorat dans cette université, a été directeur deux ans. Il n'a pas demandé d'argent à l'Etat, il n'a pas pris d'argent mais il a organisé des expositions, avec lesquelles le Ministère Ershad [de la Culture et de l'Orientation islamique] n'était pas d'accord. Sa dernière exposition était dédiée à Mme Iran Darrudi. Qui a été une des anciennes artistes de notre pays et qui s'est donnée beaucoup de peine. J'ai soutenu cette exposition. Il avait été édicté sous la République islamique de ne pas montrer ce genre de travaux. Donc ils n'étaient pas d'accord. Pourtant elle a été invitée ensuite comme jury à la biennale. Elle a été interviewée à la télévision et ils ont présenté son travail. M. Sadeghi disait : mais alors pourquoi n'ont-ils pas été d'accords ?! Nous avons soutenu l'idée et l'exposition a quand même eu lieu.

La politique culturelle du régime islamique était alors en phase de redéfinition. Cette ouverture manifestée envers les pionniers ou leaders de la nouvelle peinture n'était plus tolérée comme elle l'avait été ces dernières années. Les autorités culturelles étaient dans un entre-deux et oscillaient quant à l'attitude à adopter. Une ligne de démarcation plus nette était en phase d'être retracée entre les milieux artistiques officiels et la sphère privée, où l'essentiel des artistes gravitaient à nouveau. De l'autre côté de cette ligne de démarcation, l'Institut Mah-e Mehr régnait en maître. Fondé en septembre (*mehr*) 2005 sous l'impulsion de Sami 'Azar, c'est-à-dire dans le mois qui a suivi sa révocation à la tête du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, cet institut connaissait en 2007 une phase de développement important. L'institut était dirigé par quatre femmes galeristes, Sami 'Azar y enseignait l'architecture et les artistes indépendants de renom que l'ancien directeur avait propulsé sur le devant de la scène artistique, comme Aydin Aghdashlu, composaient le corps des enseignants. L'Institut Mah-e Mehr était devenu le refuge ou le bastion de l'équipe réformatrice de Sami 'Azar. Ce dernier tentait de pérenniser à petite échelle entre ces murs l'atmosphère des sept années de son mandat de Directeur à la tête du Musée d'Art Contemporain de Téhéran.

L'évènement artistique qui m'a paru marquant cet été-là a été le Symposium International de Peinture, qui a eu lieu au Musée Emam 'Ali des Arts Religieux, du 28 juillet au 3 août 2007. Durant ces quelques jours, des artistes occidentaux et iraniens avaient travaillé ensemble et en public, dans une ambiance festive. Ce musée de la municipalité de Téhéran, nouvellement fondé (ouvert en 2006), a connu une programmation remarquée sous la direction de Mohsen Hashemi, en poste pendant un an environ entre 2006 et 2007.

Après coup, il m'apparaît que ce troisième séjour a représenté un temps de transition particulièrement fécond. Outre l'apprentissage intensif du *farsi*, il s'est agi pour moi d'éprouver la faisabilité d'une poursuite de mes recherches en vue d'une thèse de doctorat. Hors cadre universitaire, dans un esprit d'ouverture, j'ai entrepris de prospecter afin de répondre à la question : Y a-t-il matière à poursuivre ? Quittant Téhéran et les réseaux relationnels déjà explorés, j'ai opéré un décentrage géographique à la recherche de directions nouvelles. M'aventurant hors de la capitale, j'ai entrepris, pour obtenir des éléments de comparaison, de m'engager plus avant dans le pays et de me risquer à la découverte de nouveaux réseaux relationnels plus difficiles d'accès.

2. Recueil du matériau

- Enquête 4 : Entretiens avec les artistes-peintres, premier corpus - 2008

Ce quatrième séjour en Iran, de février à juin 2008, qui prend place dans le cadre de ma première année de thèse, a débuté par une manifestation majeure : la Septième Biennale de la Peinture iranienne. Cette Biennale a finalement eu lieu en février-mars 2008, après trois années de débats, au Centre culturel et artistique Saba (appartenant à l'Académie des Arts d'Iran) et non pas au Musée d'Art Contemporain de Téhéran comme cela avait été le cas jusqu'à présent. Ce changement de dispositif témoignait de la montée en puissance de cette institution artistique récente que représente l'Académie des Arts d'Iran, alors dirigée par Mir Hosein Musavi. Par ailleurs, la tenue de différentes expositions consacrées aux galeries d'art privées a mis également en évidence l'influence prépondérante que celles-ci avaient acquise dans les milieux artistiques privés. L'exposition « Sept regards [*Haft negah*] » au Centre culturel et artistique Niavaran (février 2008) - qui donnait à voir et à vendre la collection de sept femmes galeristes et collectionneurs de Téhéran -, ainsi que l'exposition, organisée peu de temps après, « Les galeries d'Iran » au Centre Saba de avril à mai 2008, allaient dans ce sens. Ce salon des galeries, qui a eu lieu au centre Saba, consistait en la mise en scène d'un lot d'œuvres, envoyé par une centaine de galeries situées dans tout le pays. Le gérant ou un envoyé de la galerie était le plus souvent présent sur les lieux pour tenter de conclure des ventes, dont la pratique s'était banalisée. En 2008, quelques mois avant que la crise financière n'éclate, le marché de l'art du Moyen-Orient contemporain était florissant aux Emirats Arabes Unis et avait d'importantes répercussions sur l'atmosphère artistique téhéranaise.

Mais ce séjour a été surtout réservé à la tenue d'entretiens approfondis auprès d'artistes-peintres iraniens, principalement téhéranais. Mon séjour précédent m'avait en effet confirmé que le cœur de la peinture contemporaine iranienne battait à Téhéran. Je caractérise et présente ces diverses interviews - reproduites dans leur intégralité en annexe - dans le tableau synthétique qui suit. Ce premier corpus (un second sera réuni l'année suivante) a rassemblé 14 locuteurs, 9 hommes et 5 femmes, âgés de 32 à 79 ans, tous domiciliés dans la capitale. Ces peintres, qui se sont prêtés volontiers à l'exercice et investis

admirablement dans le dialogue, sont tous installés en tant qu'artistes professionnels, c'est-à-dire que la peinture est leur principale activité. Ma méthode d'échantillonnage a été la « méthode boule de neige », dite aussi « de proche en proche ». Elle m'a paru le mieux convenir à cette tentative de rapprochement des réseaux relationnels que j'avais noués sur le terrain. J'ai également fait en sorte de me tourner vers des peintres qui me paraissaient présenter des profils artistiques ou sociologiques variés. La plupart sont pionniers ou adeptes de la nouvelle peinture, qui a la particularité d'avoir tiré son vocabulaire formel des courants de la peinture occidentale. Gravitant principalement dans la sphère artistique non-officielle, ils ont été, dans un premier temps, les plus faciles à contacter pour le chercheur occidental que j'étais. Il m'a été possible d'en approcher un grand nombre lors de l'Assemblée générale annuelle de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran, le 28 mai 2008, à laquelle j'avais pu être admise. Une fraction de cet échantillon est également composée de peintres-miniaturistes.

L'année suivante, j'ai pu nouer des relations de confiance avec des peintres révolutionnaires et mener cinq entretiens marquants. Par contre, les peintres du réel, autre catégorie (moindre) de peintres iraniens actifs à l'ère contemporaine, ne sont pas représentés dans ces deux corpus d'entretiens. J'avais pris rendez-vous avec Abbas Katuzian, faisant partie de la génération des disciples de Kamal ol Molk, lors de la rétrospective de ses tableaux organisée en 2008 au Centre culturel et artistique de Niavaran, mais son décès quelques jours après le vernissage a fait avorter ce projet.

Douze entretiens se sont déroulés en persan puis ont été traduits par moi-même et deux ont été effectués directement en français. La durée de ces entrevues s'échelonne de 45 minutes à 3 heures. Ces entretiens sont semi-directifs. J'ai posé les questions, le plus souvent ouvertes, énumérées dans le questionnaire ci-dessous et j'ai laissé le locuteur s'exprimer librement autour de ces questions. Certaines questions appellent des réponses plus factuelles alors que d'autres interrogent une vision générale. Elles portent globalement sur le parcours biographique du peintre, sa conception de l'artiste, sa perception de la peinture contemporaine et l'inscription de celle-ci dans l'histoire de l'art de son pays, enfin, le rapport qu'il entretient avec les instances artistiques officielles. Les questions portant sur la miniature sont issues de mes enquêtes préliminaires, durant lesquelles le statut à octroyer à cet art national préoccupait de manière récurrente les artistes rencontrés.

Tableau 6 : Questionnaire communiqué aux artistes en persan.

1. Quels ont été les facteurs qui ont déterminé votre orientation vers la peinture ?
2. Comment êtes-vous entré(e) en contact avec la peinture contemporaine ?
3. Notez par ordre d'importance : Exposition, Livre, Télévision iranienne, Un film iranien, Un film étranger, L'environnement de la famille, Relations ou connaissances, Etudes, Séjour à l'étranger, Internet.
4. Quand était-ce ?
5. A votre avis, qu'est-ce qui caractérise un vrai artiste ?
6. Quels sont les événements qui ont marqué l'histoire de la peinture iranienne au XXème siècle ?
7. Quels sont les personnalités qui ont marqué l'histoire de la peinture iranienne au XXème siècle ?
8. A votre avis, l'œuvre de Kamal ol Molk a-t-elle influencé l'art iranien ? Dans quel sens ?
9. A votre avis, les différents courants de la peinture contemporaine iranienne ont-ils gardé ou non des liens avec la miniature ? Quelle forme cela prend-il ?
10. A votre avis, quel rapport entretiennent les créations actuelles par rapport aux créations passées de la miniature. Sont-elles moins importantes, tout aussi importantes ou plus importantes ?
11. Etes-vous satisfait(e) des modalités d'organisation de la peinture en Iran ?
12. Quels en sont les points forts ?
13. Que faudrait-il améliorer ?
14. Quelle est la place de la peinture à l'intérieur et à l'extérieur du pays ?
15. Quels sont vos projets à venir ?

La transcription ou traduction intégrale, anonyme, de chaque entretien figure en annexe. Afin de donner un aperçu général du matériau recueilli, j'en propose ci-dessous un résumé où je caractérise chaque entretien.

Tableau 7: Récapitulatif présentant les réponses qui ont été apportées au Questionnaire par les artistes du premier corpus (entretiens 1 à 14). Caractérisation des entretiens.

2008	
1. Monsieur A, 38 ans, le 17 mai 2008 Téhéran, son domicile En présence de sa sœur En persan et français Durée : 2h12	Cet entretien prend parfois la tournure d'un cours magistral, le peintre, également enseignant-chercheur, m'assimilant à une étudiante. Mais mon regard d'étrangère l'intéresse, notamment quand il me demande si, à l'étranger, on entend parler autant de la peinture que du cinéma iranien. Ce peintre réfléchit surtout en termes d'écoles artistiques et de typologies. Le respect manifesté envers l'art dans sa famille n'a pas facilité son orientation vers la peinture, choix pour lequel il a dû lutter. Il a le sentiment de continuer à lutter une fois devenu artiste. Il ne conçoit pas les réalisations de la peinture iranienne comme véritablement notables à l'ère contemporaine. La peinture iranienne est en devenir, à l'opposé de la miniature, figée car 'indétrônable' (« <i>Chez nous, la peinture est encore un bébé</i> »). Ses commentaires sur la situation actuelle de l'enseignement de la peinture et sur le contexte des expositions dans les galeries privées sont instructifs. L'espoir porté en la jeune génération est partagé par plusieurs artistes. Le ton général de l'entretien est plutôt spontané dans un cadre informel. Désabusé, ce peintre confie à la fin son découragement face à la situation de l'art en Iran, trop liée au politique, et qui peut difficilement évoluer à son avis (« <i>Rien n'est possible</i> »).
2. Madame B, 79 ans, le 20 mai 2008 Téhéran, son domicile En présence de sa fille En persan Durée : 2h05	Cette artiste-peintre est la plus âgée avec laquelle je me suis entretenue. L'entretien, empreint de nostalgie, a la spécificité de donner un aperçu - par des anecdotes, des impressions, du vécu - de la vie à la Faculté des Beaux-Arts à ses débuts et des méthodes d'enseignement alors pratiquées. L'ambiance semblait être des plus chaleureuses (« <i>faculté de la plaisanterie</i> »). Le discours de cette peintre, entre tradition et innovation, mérite d'être remarqué car il est celui de la génération <i>saqqakhaneh</i> , à laquelle appartient l'artiste. La force logique de cette vision est décelable ici, de même que les limites de ce discours. En effet, paradoxalement, toutes les traditions ne semblent pas attirer également l'attention du public. La technique de la peinture sous verre, même revisitée, tend à disparaître. Les interventions de la fille de l'artiste, qui encadre l'entretien (sa mère lui demande : « <i>Est-ce que je peux dire ça ?</i> ») et le conclut, font écho à la montée en puissance récente de la peinture iranienne sur le marché de l'art.

3. Madame C, 47 ans, le 26 mai 2008 Téhéran, son domicile En présence de plusieurs amies En persan Durée : 56'	Dans cet entretien, les préoccupations économiques sont prégnantes, en lien avec l'émergence du marché de l'art à laquelle il est fait allusion plusieurs fois. Cette peintre, qui parle devant ses amies, n'entre pas dans les détails personnels de son parcours. Elle insiste seulement sur l'influence de sa formation de chimiste, esquissant un profil 'd'artiste scientifique'. Curieuse et déterminée (« <i>L'artiste va toujours de l'avant</i> »), elle a une vision socratique de l'art et de la peinture, qui permettent à l'artiste « <i>de répondre à des questions sur la vie et l'existence</i> » ou de « <i>bien se connaître</i> » lui-même. Les réponses confuses apportées à la question des personnalités qui ont marqué l'histoire de la peinture iranienne au XX ^{ème} siècle sont révélatrices d'un manque de recul historique et théorique sur l'art de son pays au XX ^{ème} siècle.
4. Monsieur D, 41 ans, le 27 mai 2008 Téhéran, son bureau En présence de parents d'élèves de passage En persan Durée : 1h43	Ce peintre annonce d'emblée sa filiation au courant <i>saqqakhaneh</i> (dont il expose dans son bureau, encadrée, l'affiche de l'exposition fondatrice qui a eu lieu au Musée d'Art Contemporain de Téhéran en 1977) mais pour s'en démarquer rapidement par son intérêt pour ce qu'il appelle les « <i>arts nouveaux</i> » (<i>honarha-ye djadid</i> : performances, installations, vidéos), une mouvance sans racines claires en Iran, difficile à définir, qu'il veut étudier dans le cadre d'un doctorat en France. Les propos de l'artiste, également enseignant-chercheur, sont étayés par de nombreuses données historiques, une bibliographie fournie, une analyse pointue de l'actualité, notamment de l'onde de choc qu'ont représenté les dernières ventes du marché de l'art à Dubai. Cet artiste-penseur, qui plaide d'ailleurs pour davantage de théorie dans le domaine de l'art en Iran, demeure toutefois un praticien audacieux et polyvalent, en témoignent ses nombreuses installations (parfois menées dans le désert) et ses recherches innovantes dans le domaine de l'imprimerie et de la peinture. Selon lui, la peinture peut, dans le futur, être concurrencée par la popularité montante des arts nouveaux. Le peintre nous laisse également entrevoir le fonctionnement d'une école d'art privée à Téhéran. Je suis d'une part étudiante parmi ses étudiants, assise sur les bancs de son école, et d'autre part considérée comme une informatrice et une passeuse pour ses projets en France.
5. Monsieur E, 68 ans, le 27 mai 2008 Téhéran, son domicile En persan Durée : 1h35	Ce peintre continue à suivre les préceptes du groupe auquel il a participé dans sa jeunesse (groupe talar-e Qandriz), et qui aspirait à familiariser les gens à la nouvelle peinture en diffusant des enseignements théoriques. Ainsi le peintre nous livre ici l'historique des différents courants de la peinture contemporaine iranienne, depuis la deuxième Guerre mondiale à nos jours, sans oublier les personnages-clé. L'émergence en Iran de la nouvelle peinture, de la peinture abstraite, de l'art conceptuel, de la peinture révolutionnaire, des centres d'enseignement académiques, les modalités de travail sous Sami Azar, sont tour à tour évoquées. Erudit, ce peintre se réfère également à de nombreux artistes de la culture occidentale. Il invoque, comme d'autres artistes interrogés, l'espoir qu'il porte dans la jeunesse iranienne mais semble toutefois pessimiste quant à la capacité de l'Iran de se confronter à la modernité, voire à la postmodernité. Ayant été l'objet d'ostracisme de la part du système universitaire au moment de la Révolution, son découragement perce au moment de s'exprimer sur ce qui est à améliorer : « <i>Tout</i> », répond-il.
6. Madame F, 50 ans, le 31 mai 2008 Téhéran, son bureau En persan Durée : 1h30	Cette artiste-peintre se distingue par son sens pratique, sa façon de détailler les corollaires pratiques de l'activité artistique : les avantages et inconvénients de la vente d'œuvres, le positionnement associatif pour faire participer des spécialistes dans les commandes publiques, le manque de débouchés industriels, le problème de l'absence de copyright, les mécanismes de l'autocensure... Sa position élevée au sein de l'Association des Artistes Peintres d'Iran nous permet d'en apprendre long sur le fonctionnement, le financement, les stratégies de 'survie' et de reconnaissance de cette organisation-phare. Cette peintre tisse un fil directeur historique avec finesse et profondeur de champ (depuis les Safavides). Ses connaissances ne se limitent pas à la scène artistique intérieure car elle cite les noms de nombreux artistes iraniens de la diaspora ou des manifestations qui ont eu lieu à l'étranger. Elle s'efforce de contextualiser sa réflexion : elle prend en compte le contexte socio-politique inhérent au parcours de Kamal ol Molk ; elle induit la fondation de l'Association des Peintres d'Iran de conditions politiques particulières. La sincérité est une qualité idéale de l'artiste en général, repérable dans plusieurs entretiens. Cette peintre est une des rares à affirmer sans complexe et en toute lucidité la valeur et la spécificité, envers et contre tout, de la peinture iranienne contemporaine. Malgré de nombreuses interruptions, l'entretien se déroule sur le ton de la confiance, avec spontanéité et franchise quand il s'agit du fonctionnement du système associatif dans le domaine pictural en Iran.

7.Monsieur G, 32 ans, Le 3 juin 2008 Téhéran, son atelier En persan Durée : 1h51	Cet artiste est le plus jeune de ce corpus. Son appartenance à la seconde génération post-révolutionnaire lui octroie, selon lui, une place à part qu'il revendique. Il a été formé sous l'ère Khatami dans des conditions plus favorables, ouvertes sur l'étranger dont le soutien est notable. Ces conditions caractérisent toute une génération et lui donnent une « <i>personnalité</i> » spécifique. Cette spécificité semble se situer dans le regard adopté, équilibré (non écartelé) entre l'Iran et la scène artistique mondiale. Les avancées de l'ère réformiste sont ainsi célébrées à plusieurs reprises dans cet entretien. L'artiste adopte même parfois la rhétorique khatamiste dans l'éloge qu'il fait notamment des groupes informels, des associations ou des ONG. Les groupes informels jouent en effet un rôle prépondérant dans sa sociabilité et il en décrit la vitalité et la diversité avec force. Sa filiation à l'histoire de la peinture en Iran est floue tant elle est semée de ruptures. Les différents courants de la peinture au XXème siècle ne sont pas reliés dans son esprit : la nouvelle peinture, qui naît en Iran dans les années 1940, n'est, selon lui, pas l'héritière de la peinture de Kamal ol Molk et interrompt son développement au moment de la Révolution. Les événements historiques cités sont issus exclusivement de la deuxième moitié du XXème siècle : les premiers groupes de peintres ayant étudié en Occident dans les années 1940, leurs revues radicales, la fondation de la faculté des Beaux-Arts, le mécénat de la Reine Farah Pahlavi, la première biennale de peinture de Téhéran en 1958, les courants politiques, notamment les intellectuels de gauche et le travail collectif, la Révolution, l'arrivée des réformistes au pouvoir. Ce jeune peintre, engagé dans l'expression de questions sociales est enthousiaste quant aux succès rencontrés par la peinture contemporaine iranienne. Il définit l'artiste en général à partir de qualités morales, d'ailleurs partagées par d'autres peintres que j'ai rencontrés. (« <i>sincérité</i> », « <i>vision juste</i> »). Il considère l'interview et ma venue vers lui comme une preuve de la montée en puissance de la peinture contemporaine en Iran et à l'étranger.
8.Monsieur H, 70 ans, le 3 juin 2008 Téhéran, son atelier- domicile En présence de son épouse En persan et anglais Durée : 1h03	« <i>Mon cœur</i> » sont les seuls mots que ce peintre prononce pour répondre à la question sur les facteurs qui l'ont orientés vers la peinture. Il ne livre aucune donnée biographique. L'ensemble de l'entretien est caractérisé par des réponses souvent laconiques, tranchantes, voire des onomatopées, et surtout par des modes d'énonciation particuliers : l'artiste s'exprime à deux reprises par le biais du « nous » de modestie au lieu du « je » individualisé ; il fait allusion de manière non-conventionnelle à la Reine Farah Pahlavi (qu'il appelle « Farah ») ; il emploie d'autres pronoms personnels allusifs (« ils » pour le régime) et jongle entre le persan et l'anglais, langue de communication qui semble couler de source face à une étrangère assimilée à une journaliste, qui pose des questions vécues souvent comme embarrassantes. La force de l'autocensure est particulièrement sensible dans l'entretien à deux reprises (la comparaison du statut de l'artiste sous le Shah et aujourd'hui ; sa perception des modalités d'organisation), où le peintre, dans le premier cas, répond par une interjection d'évitement et, dans le second cas, garde le silence. L'anglais est mêlé au persan au milieu d'une phrase ou d'une réponse pour exprimer des jugements valorisants (« <i>artist very good</i> », « <i>persian art is very good</i> », « <i>I love the young people art</i> », « <i>just looks beautiful</i> ») ou des messages forts (« <i>Except me. I am painting just Persian</i> ») ou traduire ce qui vient d'être dit en persan. Cet artiste est un des rares peintres à déprécier ouvertement et ironiquement la miniature, qui « <i>n'a que la beauté</i> », sans la possibilité de transmettre un message. Ayant étudié en France directement après le lycée, il est intéressé par ce qui se passe à l'étranger, dit être en relation avec les « <i>artistes du monde</i> » et vante le succès rencontré par ses œuvres à l'extérieur. Il précise qu'il utilise des techniques (l'imprimerie) et des sujets, dérivés de la tradition (histoires folkloriques iraniennes, Shahnameh, Mowlana, peinture de maison de café). Son inspiration soufie est lisible dans certaines de ses formules (« <i>J'avais envie de peindre. C'était comme la flamme d'une bougie allumée</i> », « <i>notre amour (eshq)</i> »). Son rapport à l'histoire n'inclut pas la génération des disciples de Kamal ol Molk, dont il ne peut se souvenir des noms.
9. Madame I, 57 ans, le 10 juin 2008 Téhéran, son domicile En français Durée :1h58	La question du statut, en Iran, des femmes artistes - mères et femmes au foyer, issues d'un environnement féminin sensibilisé à l'art - est perceptible en filigrane tout au long de cet entretien. Cette artiste, à la vocation tardive, ayant suivi des cours particuliers de miniature auprès d'un grand maître pendant son adolescence, a été initiée en France à la peinture et a mis en place, de retour en Iran, un rythme de travail (de nuit) et des modalités d'exposition ou de vente qui lui sont propres, limitées essentiellement à la sphère privée (à son domicile). Désabusée par ce qu'elle décrit comme les voltes-faces et le clientélisme du cercle de la peinture publique (expérience malencontreuse à la 2^{nde} Biennale de peinture après la guerre Iran-Irak), elle est parvenue à mettre en place un réseau privé d'amateurs et d'acheteurs, notamment étrangers, et à faire fructifier son art en court-circuitant les institutions publiques, discréditées à ses yeux. Elle se heurte à des obstacles lors de la diffusion de son travail, comme en témoignent ses démarches infructueuses pour la publication d'un

	catalogue de ses œuvres (le permis est accepté puis refusé). Sa connaissance historique de la peinture iranienne porte davantage sur l'art qadjar du XIX^{ème} siècle et la miniature contemporaine que sur les courants picturaux d'inspiration moderne, plus récents, comme le mouvement <i>saqqakhaneh</i>, dont elle constate l'influence prépondérante sans toutefois en circonscrire précisément l'origine, l'apport et les personnages-phares. D'ailleurs, selon elle, la nouvelle peinture en Iran a un handicap méthodologique majeur : avoir été pratiquée par le biais de la copie et de la reproduction d'œuvres ou de cartes postales (depuis Kamal ol Molk). Son propre travail artistique semble se situer à mi-chemin entre une activité de loisir et de commerce. Son ambivalence à l'égard du marché de l'art est notable : elle en déplore les dérives spéculatives sans toutefois exclure d'y participer. L'artiste m'interpelle pour connaître les initiatives récentes survenues à Téhéran dans le domaine de la miniature et les opinions des autres peintres interrogés dans le cadre de mon enquête.
10. Madame J, 56 ans, le 10 juin 2008 Téhéran, son domicile En persan Durée : 1h45	Cette artiste-peintre est particulièrement prolixe sur les différentes étapes qui ont émaillé son parcours, les événements ou les personnes à l'origine des tournants de son orientation, les détails de sa technique actuelle de 'grapho-miniature', située entre le graphisme et la peinture, et de ses projets, passés ou futurs. Le récit de son parcours semble en quelque sorte être le moyen de retracer les grandes étapes de la réflexion qu'elle a menée sur le statut controversé de la miniature en Iran à l'ère contemporaine : son rejet premier, ses doutes, son mépris de ce qu'elle qualifie le 'kitsch' de la nouvelle miniature, son intérêt progressif, puis la fusion de différentes techniques qu'elle opère dans la miniature pour tenter de l'adapter à l'art contemporain. Le passage réussi (car respectueux des valeurs originelles) de la miniature à la 'contemporanéité', au Pakistan ou en Asie (Chine, Japon), l'interroge. Il fait office pour elle de modèle à suivre et elle déplore que l'Iran ne s'inspire pas suffisamment, à son avis, de l'Est dans le domaine de l'art. Sa vision de l'histoire de la peinture iranienne au XX^{ème} siècle est imprégnée de la problématique identitaire (« <i>trouver sa propre voix</i> », « <i>ombre de l'Ouest</i> », « <i>retour aux racines</i> », « <i>retard</i> » imputé à Kamal ol Molk). L'entretien donne également la mesure du rôle prépondérant que peut jouer l'enseignement secondaire spécialisé (<i>honarestan</i>) dans la formation des artistes. Par ailleurs, il nous en apprend long sur le devenir des groupes de peintres formés à l'époque de Sami Azar (Groupe 30+, Dena) et qui ont la plupart cessé de travailler ensemble sans toutefois annoncer leur dissolution. Commissaire-d'exposition, très au fait des différents intermédiaires qui étayaient le monde de l'art en Iran, cette artiste-peintre est également une pionnière du marché de la peinture à Dubai.
11. Monsieur K, 45 ans, le 14 juin 2008 Téhéran, son domicile En présence de son épouse, de sa belle-sœur et d'une amie En persan Durée : 2h30	Humour, caricature et dérision caractérisent ce peintre-acteur aux formulations percutantes. Artiste indépendant proche de l'autodidacte, il invente son art à partir de lui-même et considère avant tout la peinture comme un mode d'épanouissement de soi, compensateur de ses manques. Porté par son entourage dans son activité d'artiste (« <i>je suis reconnaissant envers ma femme, mon frère, mon professeur...</i> ») et durant l'entretien lui-même, ce peintre est partie prenante du public de ses proches, dont le tricot de voix très animé s'intègre dans son propre discours. Nous sommes témoins de la façon dont le statut d'artiste peut être construit collectivement par un groupe social restreint (la cellule familiale elle-même englobée dans la société). Ce groupe est uni par son sentiment d'appartenance à une même génération, la « <i>génération brûlée</i> », « <i>... celle des adolescents à la Révolution : nous ne savons pas ce que nous voulons. Nous sommes passés du communisme le plus fervent à l'islamisme. Nous avons subi la fermeture des universités au moment où on devait y entrer</i> ». Tenter de définir la vie d'artiste est le fil qui sous-tend l'ensemble de l'entretien. La vision de l'histoire de la peinture iranienne au XX^{ème} siècle est plutôt approximative : contre toute attente, le règne de Mohammad Reza Shah est dépeint comme traditionnel et peu fructueux, « <i>où il ne se passait pas grand-chose, notamment dans la peinture abstraite</i> ». A certains moments, spectatrice d'une conversation fournie et passionnée, je suis relayée par une amie de la famille, journaliste, qui cadre et relance l'entretien à plusieurs reprises et apporte à la fin, son témoignage.
12. Monsieur L, 68 ans, le 15 juin 2008 Téhéran, son atelier En français Durée : 2h06	Le peintre interrogé ici s'exprime beaucoup par le biais de métaphores, son langage est imagé : « <i>[Il faut] faire un tableau synoptique du monde comme un oiseau. Ne pas s'enfermer dans une ruelle</i> » ; « <i>L'univers de l'art est plein de brouillard. Diriger dans le brouillard, c'est très difficile. Il faut bien connaître pour savoir comment voir</i> » ; « <i>L'art pour nous est un médicament guérisseur. Notre temps est malade. Qui sont les meilleurs médecins de notre temps ?</i> ». Le récit de son parcours, avant la Révolution, de ses conditions de travail ou d'étude et des efforts fournis à apprendre différentes pratiques artistiques, souvent en autodidacte, est édifiant. Depuis les bancs de la petite école, à pratiquer la calligraphie, on suit le peintre pas à pas dans sa soif d'apprendre, qui l'a conduit de Hamedan, à Téhéran, Karadj puis en France. Il cherche aujourd'hui à transmettre son art aux jeunes générations en Iran par le biais de l'enseignement et de la traduction de livres

	étrangers. Sa vision de l'histoire de la peinture iranienne au XX ^{ème} siècle se polarise sur une lutte d'influences venues de l'extérieur, successivement la France, les pays révolutionnaires et la mondialisation. Le sentiment religieux est profond chez lui et ses réflexions, au point que souligner une contradiction peut devenir, à ses yeux, un « <i>péché</i> ».
13.Monsieur M, 34 ans, le 16 juin 2008 Téhéran, son domicile En présence de son épouse qui vaque à ses occupations En persan Durée : 47 min	Ce peintre, jeune enseignant à l'université, a une haute idée de la peinture, à laquelle il octroie une supériorité morale, une dimension 'civilisationnelle' forte. Elle ne peut être considérée comme un « <i>divertissement</i> » ni comme un simple vecteur de message (à l'instar de la caricature) ni comme un vulgaire gagne-pain (dont fait office pour lui le graphisme). Ses conceptions (qui à deux reprises font la part belle à la génétique) semblent ancrées dans le système de pensée et l'idéologie révolutionnaire. Il tend à juger a posteriori et avec arbitraire l'œuvre des artistes selon l'influence positive ou négative qu'elle aurait eu sur leur temps. Il reprend la parole à la fin pour évoquer hors-entretien les problèmes économiques ou politiques dont souffre l'art actuellement en Iran. Sa définition de l'artiste comme 'réactualiseur' du passé, relieur de l'histoire, découvreur de racines ou héraut de l'identité est remarquable de perspicacité. Il met en perspective les faiblesses de l'organisation actuelle de la peinture dans le pays avec l'encadrement tel qu'il était pratiqué dans les anciens ateliers de miniature, méthodique et organisé, où les Shahs « <i>se disputaient les artistes de valeur</i> » et leur apportaient un « <i>soutien inconditionnel</i> » dans l'élaboration de leurs projets artistiques.
14.Monsieur N, 73 ans, le 18 juin 2008 Téhéran, son bureau En persan Durée : 1h56	Au cours de cet entretien, l'atmosphère change progressivement. Je suis assimilée au départ à une journaliste ou à un personnage officiel : le peintre commence par prononcer la <i>basmallah</i> (« Au nom de Dieu... ») ponctuant les premiers mots de toute intervention publique officielle en Iran puis par présenter son CV en des termes standards. Il me relie ensuite à sa fille, qui a également le projet de faire des études à l'étranger. Enfin, il semble s'adresser à moi comme à une confidente, lorsqu'il se plaint du manque de reconnaissance des instances publiques à son égard (qui n'achètent pas ses œuvres). Ce peintre, fils d'un mollah qui l'a encouragé à suivre une filière artistique plutôt que des études de médecine, a poursuivi sa formation avec sérieux et passion en France, dont il rapporte des anecdotes, puis a participé à la mise en place d'une université, créée au moment de la Révolution et répondant aux préceptes du nouveau régime, l'Université Shahed, au sein de laquelle il a mené toute sa carrière. Il a également été responsable d'un certain nombre d'instances artistiques officielles et de comités de biennales. Ses propos permettent d'en apprendre long sur le contexte d'organisation des biennales de peinture, notamment de la Septième (2008), sur les modalités d'enseignement à l'Université Shahed et les réformes en cours, sur le choix de certaines expositions récentes au Musée d'Art Contemporain de Téhéran et les réactions qu'elles ont suscitées, sur les retombées du Festival de Shiraz (années 1970), et sur la vocation de l'Académie des Arts d'Iran (« <i>lutter contre l'oubli des arts traditionnels</i> »). Sa conviction que les arts traditionnels connaissent depuis peu une renaissance dans l'ensemble du pays et notamment auprès des jeunes et des femmes, mérite d'être soulignée. Son espoir porté en la jeune génération et ses encouragements sont d'ailleurs omniprésents. L'artiste est, selon lui, un représentant de Dieu sur terre, un prophète. Quant à Kamal ol Molk, il est clairement perçu comme un « traître ».

La décision prise de m'engager dans un travail de doctorat a inauguré pour moi un changement de perspective. Après deux années de recherche historique et prospective, dans le cadre des mémoires de maîtrise et de master, l'accès aux sources persanes, écrites et orales, m'a permis d'orienter ma réflexion sur les évolutions de la peinture iranienne contemporaine dans une dimension compréhensive. Ma crédibilité auprès des peintres iraniens était devenue suffisante pour qu'il leur soit possible de m'accueillir chez eux et de partager avec moi dans un climat de confiance réciproque, pour la plupart en persan, le sens qu'ils donnaient à leur art. Ce séjour fut, de mes séjours en Iran, le plus long, le plus intense, le plus laborieux, le plus difficile.

- Enquête 5 : Fadjr et les trente ans de la Révolution, deuxième corpus d'entretiens - 2009

Ce dernier travail de terrain (en février-mars 2009) qu'il m'a été possible d'effectuer en Iran dans le cadre de ma thèse - les bouleversements suscités par les élections présidentielles de juin 2009 ne permettant plus ensuite aux étudiants et chercheurs français de voyager en toute sécurité - diffère des précédents. Il diffère d'une part, par le statut administratif avec lequel je me suis rendue dans le pays (invitation officielle et visa par le biais du Musée d'Art Contemporain de Téhéran et du Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique) et d'autre part, par l'objectif de mon séjour : la participation au Premier Festival International Fadjr des Arts Plastiques, intitulé « Trente Ans d'Art Contemporain Iranien » (*Barrasi-e si sal-e honar-e mo'aser-e iran*), du 2 au 5 février 2009 au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, à l'occasion du trentième anniversaire de la Révolution. Ce festival avait été organisé par la nouvelle équipe du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, qui était fédérée autour du Directeur du Musée, Mahmud Shalu'i, en place depuis l'automne précédent. Cette équipe était essentiellement composée de peintres révolutionnaires de la première heure, comme Naser Palangi (commissaire de l'organisation des conférences Fadjr/partie scientifique), Kazem Tshalipa (conseiller artistique), Iradj Eskandari (commissaire de l'exposition Fadjr de peinture et sculpture au Musée d'Art Contemporain de Téhéran/partie artistique) et Gholam-'Ali Taheri (conseiller artistique au Musée d'Art Contemporain de Téhéran).

Le Premier Festival International Fadjr des Arts Plastiques a consisté en expositions d'envergure présentées dans l'ensemble des lieux d'exposition gérés par le Centre des Arts Plastiques (*Markaz-e honarha-ye tadjasomi*), orchestrant la politique culturelle du Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique, c'est-à-dire principalement au sein du Musée d'Art Contemporain, de la Maison des Artistes et du Centre culturel Niavaran. Les différents arts plastiques étaient représentés, les principaux étant la peinture et la sculpture au Musée d'Art Contemporain, la photographie au Centre Niavaran, la caricature à la Maison des Artistes. L'autre pan de ce festival était constitué par cinq journées de conférences au sein du Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Six intervenants étrangers avaient été invités, ainsi que dix Iraniens. Les intervenants étrangers étaient majoritairement de nationalité australienne (quatre sur six), fait sans précédent dans le domaine des relations culturelles entre les deux pays. La carrière que Naser Palangi, commissaire de la partie scientifique du festival, mène depuis 1994 entre l'Iran et l'Australie, était sans doute à l'origine de ce rapprochement. Deux européens, un intervenant allemand ainsi que moi-même, étaient également présents.

Les interventions des conférenciers lors de ces cinq jours consacrés à l'étude des créations artistiques produites depuis l'avènement de la République islamique, qui commémorait alors ses trente ans, ont consisté surtout en un inventaire (panégyrique) des événements, tendances ou noms marquants, ayant émaillé l'histoire postrévolutionnaire de l'ensemble des arts plastiques iraniens. Mais ce qui m'a semblé sous-tendre en réalité l'ensemble de ces discours était la lancinante question de l'identité : comment relier les arts

contemporains iraniens aux croyances islamiques ? Comment donner un caractère 'iranien' à la nouvelle peinture ou aux arts nouveaux ? Comment donner naissance à des écoles artistiques proprement iraniennes ?

Dans le cadre de ce festival, je suis entrée en contact avec un certain nombre d'officiels en charge des questions culturelles et artistiques et ai été présentée à des peintres révolutionnaires. Ainsi formellement introduite, ceux-ci ont accepté de me rencontrer. J'ai donc pu constituer un second corpus d'entretiens auprès de ces artistes, qui demeuraient jusque-là pour moi difficiles d'accès. Les cinq interviews présentées ci-dessous constituent un échantillon du discours artistique révolutionnaire et permettent de visualiser quel a été le parcours de ce cercle d'artistes engagés. Tous âgés d'une vingtaine d'années lors des événements de 1979, étudiants, la plupart de ces peintres étaient originaires de la province et étaient issus de milieux traditionnels (tisserands, peintres de maisons de café...). Ils furent propulsés à Téhéran et au premier rang des événements grâce à leur réussite au concours universitaire national.

Tableau 8 : Récapitulatif des entretiens du second corpus (entretiens 15 à 19). Caractérisation des entretiens.

2009	
15. Madame O, 46 ans, le 19 février 2009. Téhéran, son atelier-galerie En présence de son mari En persan Durée : 45 min	Promise au départ à une carrière de comptable comme son père, cette artiste-peintre dit avoir été influencée par le dessin et le tissage de tapis, pratiqués comme activité annexe par ses parents. Elle élude la réponse concernant Kamal ol Molk. Mais, s'agissant de la définition de l'artiste, elle répond longuement et de manière particulièrement élaborée et abstraite. Le concept de l'artiste comme un « <i>être humain parfait</i> » est sans doute corrélé à l'enseignement tel qu'il était pratiqué au sein du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (<i>Howzeh-ye honari</i>), où l'artiste a suivi des cours. Son témoignage sur les prémisses plus qu'encourageants du marché de l'art à Dubai, il y a environ une décennie, est original.
16. Monsieur P, 52 ans, le 19 février 2009. Téhéran, son atelier-galerie En présence de son épouse et arrivée d'un ami en cours d'entretien En persan Durée : 1h15	La bibliothèque municipale d'Hamedan et l'atelier de tissage de sa grand-mère ont été, aux dires de ce peintre, les principaux inspirateurs de sa fibre artistique. Jeune étudiant à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran lors de l'éclatement de la Révolution, ce peintre participe à la création du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (<i>Howzeh-ye honari</i>) puis à l'effort de guerre en se rendant sur le front et en y peignant les visages des combattants ou habitants. Aujourd'hui, il dit être surtout attiré par la technologie « photomedia ». Sa vision de l'artiste comme un « <i>homme parfait</i> » semble toutefois avoir perduré de ses années de formation au Centre de l'Art et de la Pensée Islamique. Ses réponses sont doctes, à l'image de l'érudit persan. Il cite les poètes classiques et des ouvrages contemporains, se réfère à la culture de pays voisins (l'Inde), s'appuie sur des données étymologiques et s'ouvre aux comparaisons interreligieuses (l'islam, le christianisme et le judaïsme). La vision mystique de l'artiste, doué d'un « <i>troisième œil</i> », semble prépondérante dans son esprit. L'arrivée impromptue d'un visiteur au milieu de l'entretien en accélère l'aboutissement.
17. Monsieur R, 51 ans, le 23 février 2009. Téhéran, son atelier En persan Durée : 2h37	Fils d'un célèbre peintre traditionnel travaillant dans le style <i>qahvehkhaneh</i> (maison de café), cet artiste a été formé dans l'atelier de son père puis a suivi une filière artistique dans l'enseignement public, au sein d'un lycée artistique spécialisé (<i>honarestan</i>). Il entre ensuite à la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran. Encore jeune étudiant, il s'engage aux côtés des peintres révolutionnaires et relate ici ses souvenirs : « <i>Le premier événement artistique de la Révolution a été pictural</i> ». Après avoir développé longuement les idéaux de la Révolution, dont les principaux mots-clé pourraient être Dieu, l'Ouest et la morale, il me laisse entendre que l'utopie a cédé la place à la désillusion et au pragmatisme en lui. Il se définit désormais à l'imparfait (« <i>j'étais un peintre de la Révolution</i> »). Son langage reste toutefois très idéologisé. La vision de l'artiste comme « <i>homme parfait</i> » se révèle commune aux anciens membres du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique. Il est un des artistes parmi ceux que j'ai rencontrés, à être resté dans

	ce Centre le plus longtemps : 27 ans. Il s'avère par recoupements qu'il quitte ce Centre l'année du décès de son père (trois ans avant la date de l'entretien). La rupture ne se fait pas aisément car le Centre a gardé la totalité de ses œuvres. Le souci de l'artiste concernant les œuvres qu'il a dû céder au Centre, transparait à plusieurs reprises, mais le peintre change à chaque fois de sujet. La description qu'il fait du travail de son père auquel il a rendu hommage en créant un musée, présente un intérêt historique pour la connaissance du courant pictural <i>qahvehkhaneh</i>. Il accorde de l'importance à la présentation visuelle de ses œuvres, d'autant plus qu'il n'en possède plus que les vestiges photographiques. Ce peintre manifeste à deux reprises une certaine curiosité teintée de méfiance à mon égard, me demandant si je suis peintre et sur quel sujet je travaille exactement.
18. Monsieur S, 53 ans, le 7 mars 2009. Téhéran, son atelier En persan Durée : 1h53	Enfant, ce peintre est placé auprès d'un maître en dessin de tapis, dans un atelier traditionnel de province (Khorasan), pour prendre un jour la succession de son père. Mais ce contexte d'apprentissage lui déplaît et il entre à l'Université de l'Art à Téhéran, au sein de laquelle il va effectuer ses études puis mener une carrière de directeur et d'enseignant. Il relate notamment ici des anecdotes ayant trait aux quelques mois où il a participé à l'effort révolutionnaire. Il a en effet interrompu ses études en France pour s'engager dans la Révolution. Mais, s'il ne renie pas cette période de sa vie, il émet des regrets : de n'avoir obtenu son doctorat que très tardivement, d'avoir été éloigné de la « vérité » par son attirance pour la politique. Les comparaisons que cet artiste effectue entre différents modèles d'enseignement de l'art en Iran, traditionnel et moderne (c'est-à-dire occidental), sont riches d'informations et pertinentes. Les avantages et les inconvénients de chacun des modèles sont tour à tour présentés. En outre, le peintre fait l'historique des différentes écoles artistiques en Iran, qu'il relie entre elles (de Dar ol fonun à l'Université de l'Art). Le récit de son exemption du front lors de son service militaire, pour la seule raison qu'il avait été réquisitionné pour élaborer des peintures murales, est inédit. Il met en rapport ce vécu avec les modalités actuelles de réalisation des peintures murales à Téhéran.
19. Monsieur T, 52 ans, le 10 mars 2009. Téhéran, son bureau En persan Durée : 3h31	Egalement issu d'une famille pratiquant le tissage, ce peintre a subi la fermeture de son lycée et des universités au moment de la Révolution. Mais il nous apprend combien et comment le Musée des Martyrs, où il a alors suivi des cours, et le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique, ont été actifs et créatifs jusqu'au déclenchement de la guerre Iran-Irak. L'entretien présente l'intérêt d'apporter de nombreuses informations sur les universités artistiques à Téhéran et en province, sur l'historique de la direction du Musée d'Art Contemporaine de Téhéran depuis sa fondation, sur la genèse du Festival Fajr, enfin, sur l'histoire et les nouvelles politiques menées actuellement dans le domaine de la peinture murale. Ce peintre-gestionnaire, ayant rempli d'importantes fonctions au sein des instances artistiques publiques, fait une analyse détaillée de ce qu'il y aurait à améliorer dans le champ de la peinture en Iran. Une relation de confiance mutuelle a permis d'aborder des sujets très divers.

Ce cinquième séjour en Iran à la suite d'une invitation officielle a constitué une chance unique d'approcher les peintres révolutionnaires de la première heure. Le fait qu'ils m'aient croisée ou aient entendu parler de moi, alors que j'arpentais précédemment les lieux fréquentés par les artistes, explique qu'ils m'aient sollicitée pour ce festival. Le contexte du festival fut une occasion rare pour moi d'interpeller sur le fond, concernant les questions artistiques, ceux qui ont bien voulu s'y prêter, hors de toute nécessité de tenir un discours propagandiste. Chacun d'eux s'est exprimé en tant qu'artiste et témoin de l'évènement qu'avait représenté pour lui la Révolution de 1979.

Ces cinq enquêtes successives sur une durée de cinq années donnent un aperçu de l'évolution de la politique culturelle iranienne lors de la fin du mandat présidentiel de Mohammad Khatami et durant le premier mandat de Mahmud Ahmadinejad.

Le second voyage que je projetais d'effectuer en Iran courant 2009, avec le projet d'y séjourner 18 mois dans le cadre d'un programme de recherche dirigé par l'IFRI, avait pour but d'achever de recueillir mon matériau. Il n'a malheureusement pas pu avoir lieu du fait de la conjoncture socio-politique nationale et internationale, ainsi que je l'ai expliqué plus haut. Interrompue dans ma recherche et privée de tout accès au terrain qui en constituait le fondement, doutant de parvenir à mener ce travail à son terme, j'ai entrepris, lors de courts séjours sur divers terrains hors d'Iran, de chercher ailleurs les réponses à quelques-unes de mes questions concernant la peinture contemporaine iranienne. Le compte-rendu des trois enquêtes exploratoires qui vont suivre - successivement aux Emirats Arabes Unis, aux Etats-Unis (plus précisément en Californie), enfin en Israël/Palestine - inclut, au relevé du contexte propre à chacune d'elles, le résultat de mes observations. Ces dernières ont visé d'une part à approfondir quelques points de détail de ma recherche. Elles ont d'autre part contribué en leur temps à en définir les limites puis à en permettre la clôture.

3. Repérages hors d'Iran

- Enquête 6 : Le marché de l'art iranien aux Emirats Arabes Unis (EAU) - 2009

A partir de 2006, date à laquelle Christie's a ouvert une salle de ventes à Dubai et lancé une première vente publique d'art contemporain arabe et iranien, le marché de l'art s'est élargi aux pays du Moyen-Orient. La cote des artistes issus de cette région du monde n'a cessé de progresser. Sotheby's et Bonham's ont vite ouvert leurs propres antennes sur place (Bonham's à Dubai en 2008 puis Sotheby's à Doha au Qatar en 2009). Après une période marquée par la difficulté des artistes de culture musulmane à se faire entendre ou voir, ceux-ci avaient gagné le devant de la scène artistique.

Lors d'une enquête de terrain menée en avril 2009 à Dubai, Abu Dhabi et Sharjah, dans le cadre du laboratoire CITADAIN et avec l'intention de me familiariser quelque peu avec les développements récents de ce marché de l'art émergent, je me suis intéressée, dans ces trois émirats, à la montée en puissance des pratiques de mécénat, aux nombreuses créations de centres culturels et de galeries d'art privées, au dynamisme des acteurs artistiques (artistes, galeristes et acheteurs), locaux ou internationaux mais surtout Iraniens. Il m'importait de cerner quels liens existaient entre cette tonalité culturelle nouvelle dans le développement des EAU et les revendications identitaires locales ou régionales, surtout arabes et iraniennes.

a) Le rôle des galeries d'art iraniennes dans la percée de l'art du Moyen-Orient contemporain

Contrairement à Sharjah, où la priorité est donnée au développement muséal, et à Abu Dhabi, qui centralise la gestion culturelle entre les mains d'institutions publiques ou semi-publiques⁷⁴, Dubai entretient

⁷⁴ Comme l'ADACH, le Centre Zayed pour l'Héritage et l'Histoire à Al Ain, et la Fondation pour la Musique et les Arts d'Abu Dhabi.

un réseau d'établissements culturels qui gravitent essentiellement dans le secteur privé et commercial. Ainsi, entreprises de management culturel, fondations culturelles, centres culturels locaux et surtout galeries d'art impulsent la dynamique culturelle de l'émirat.

Les galeries de Dubai ont été créées par vagues successives dans différents quartiers. Le cœur historique des galeries dubaïotes correspond au quartier Al Bastakiya. Alison Collins y a créé la première galerie d'art de l'émirat (*Majles gallery*) en 1988.⁷⁵ Son projet de galerie, justifiant des travaux de rénovation, a permis d'éviter la démolition de la maison qu'elle habitait, depuis 1976, à Al Bastakiya. L'initiative d'Alison Collins semble avoir initié la rénovation d'ensemble, à des fins culturelles, de ce quartier central et ancien, à l'architecture traditionnelle, devenu célèbre à Dubai. Aujourd'hui, Al Bastakiya abrite essentiellement des galeries d'art, ouvertes à partir de 2003, en général à l'initiative d'expatriés occidentaux. La galerie Majles est toutefois bien antérieure aux prémisses du succès de l'art du Moyen-Orient contemporain, qui a stimulé l'ouverture de l'ensemble des galeries dubaïotes. C'est une galerie à part, la seule d'ailleurs à se focaliser sur l'art occidental.

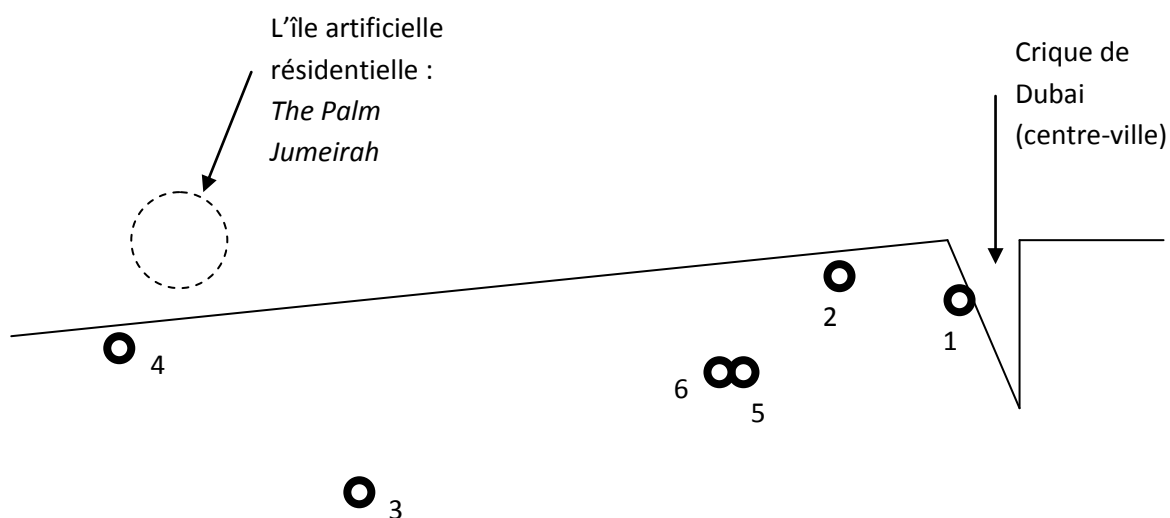
Tableau 9 : Galeries d'art à Dubai en avril 2009 (liste non-exhaustive).

Lieu	Nom galerie	Date d'ouverture	Caractéristiques
Al Bastakiya	Majles	1979, officiellement en 1988	Art occidental.
Jumeirah Road (Beach Road)	Green Art	1995	Art international mais surtout du Moyen-Orient. Une autre galerie en Syrie depuis 1990.
Al Bastakiya	XVA	2003	Art international mais surtout du Moyen-Orient et notamment d'Iran. Café et hôtel.
	Art Connection	2003	Art du Moyen-Orient.
	Heritage House	2008	Art international.
	Guy Flichy	Janvier 2009	Art international.
Al Quoz	Total Art	1998	Art iranien.
	Courtyard Art	2000	Art du Moyen-Orient. Café.
	The Third Line	2005	Art iranien.
	B21	2005	Art iranien.
	Ayyam Art	Mai 2008	Art syrien, libanais et irakien surtout. Une autre galerie depuis 2006 à Damas. Une trentaine d'artistes en exclusivité. Ouverture prochaine d'une galerie à Beyrouth en novembre 2009.
	Sawa Art	Octobre 2008	Art international mais surtout du Moyen-Orient. Conférences, ateliers jeunesse, échanges diplomatiques.
DIFC	Art Space	Novembre 2008	Art international. Première ouverture en 2003 dans <i>Fairmont Hotel</i> .
	Opera	Novembre 2008	Art international. Chaîne internationale.
	Cuadro Fine Art	Novembre 2008	Art international.
	The Empty Quarter	Mars 2009	Spécialisé en photo. Art international.

⁷⁵ Alison Collins organisait depuis dix ans déjà (1979) des expositions informelles dans sa maison qu'elle a transformée depuis 1988 en galerie d'art.

	Farjam Collection	Mars 2009	Galerie non-commerciale. Art islamique ancien lié à l'Iran ou art contemporain iranien.
Dubai Marina (Jumeirah Beach Residency)	Art Couture	2007	Art du Moyen-Orient. A l'intérieur du centre commercial de <i>Al Fattan marine Tower</i> .
	Gallery One	2008	Photo-graphique surtout. Chaîne de galeries aux émirats et au Moyen-Orient.
	Boutique One	Fin 2008	Art international. Fait partie d'un magasin de mode et d'accessoires, avec café, appelé <i>Boutique One</i> .
Dubai Mall (centre commercial)	Walentowski	Octobre 2008	Art international. Chaîne de galeries en Allemagne. A l'intérieur du célèbre centre commercial <i>Dubai Mall</i> , un des plus vastes du monde.

La galerie Green Art, fondée par une famille syrienne qui avait déjà ouvert une galerie à Damas, s'avère être pionnière à Dubai, dès 1995, dans la vente de l'art du Moyen-Orient contemporain, avant même que celui-ci ne soit parvenu sur le devant de la scène. La galerie Green Art est implantée dans un quartier résidentiel (*Jumeirah Road*) de superbes villas jouxtant la mer, non loin de la crique.



1. Al Bastakiya
2. Jumeirah Road
3. Al Quoz Industrial Area
4. Dubai Marina (Jumeirah Beach Residence)
5. DIFC
6. Dubai Mall

Illustration 13: Succession des zones d'implantation des galeries d'art à Dubai.

La percée véritable des galeries spécialisées dans l'art du Moyen-Orient - et il apparaît que la plupart sont liées à l'art contemporain iranien - a commencé autour de l'an 2000, dans le quartier industriel, excentré, d'Al Quoz. D'après la galeriste de Total Art Gallery, un entrepreneur iranien a été le premier, en 1997-1998, à construire un bloc de quelques bâtiments accolés dans l'espace totalement désert qu'était encore Al Quoz. « *Il était facile, à cette époque, de trouver la galerie puisque seuls ces quelques bâtiments existaient. Aujourd'hui, entrepôts, entreprises et industries ne cessent d'être construits dans le quartier* » explique cette gérante. Ce bloc de quelques bâtiments a abrité tout d'abord une galerie spécialisée dans l'art contemporain iranien (*Total Art Gallery*, 1998) puis une galerie centrée sur l'art contemporain du Moyen-Orient (*Courtyard Art Gallery*, 2000). Mais deux autres galeries férues d'art iranien ont également ouvert quelque temps plus tard, en 2005, aux abords directs de ce bloc. Il est intéressant de faire le lien avec la situation en Iran à cette époque. Entre 1997 et 2005, le Président Mohammad Khatami avait orchestré dans le pays une semi-libéralisation des arts et de la culture, qui avait suscité une effervescence artistique, générant associations, groupements et créations artistiques collectives. L'éveil des milieux artistiques en Iran a sans aucun doute stimulé l'ouverture de galeries à Dubai. En 2005, l'arrivée de Mahmud Ahmadinejad à la Présidence de la République islamique nécessitait la création de nouveaux circuits de reconnaissance et a poussé les réseaux artistiques qui étaient devenus puissants sous Khatami à s'assurer des débouchés extérieurs. Cette conjoncture en Iran a contribué à l'essor de l'art du Moyen-Orient contemporain, en particulier de l'art iranien, à partir de 2006 et à son succès grandissant sur la scène mondiale.

Les galeries du quartier Al Quoz sont installées dans des entrepôts (*warehouse*), aux larges espaces et hauts murs blancs. Elles revendiquent ce type d'implantation, au cœur d'une zone industrielle encore en friche, comme marqueur de leur créativité et de leur expertise artistique. Elles se démarquent volontairement de la connotation, selon elles, 'financière' des récentes galeries du Centre Financier International (DIFC) ou 'touristique' des galeries d'Al Bastakiya.

En 2008, l'ouverture de galeries s'est accélérée à Dubai. La nouvelle tendance a été de s'implanter dans les centres commerciaux luxueux (*Dubai Mall* ou *Mall of the Emirates*). Un groupement de cinq galeries importantes a également vu le jour dans les nouveaux locaux, riches et cosmopolites, du Centre Financier International de Dubai (DIFC). Parmi les galeries de ce centre financier, j'en ai relevé une qui fait exception, car non-commerciale : la galerie de la collection Farjam (*The Farjam Collection*). Farhad Farjam, Iranien travaillant dans la branche des pharmaceutiques, a réuni une importante collection d'art islamique, principalement persan - du manuscrit au tapis en passant par la céramique et la miniature -, qu'il expose successivement dans cette galerie. Pour ce faire, il a créé la Fondation culturelle Hafez⁷⁶ en 2008. Une exposition de sa collection d'art contemporain iranien a également eu lieu à partir de septembre 2009. La présence iranienne dans le domaine de l'art à Dubai se distingue par ces initiatives pionnières. Ce riche collectionneur iranien est le premier à établir un musée privé à Dubai.

⁷⁶ La Fondation culturelle Hafez est un des principaux sponsors du magazine *Bidun*, qui est consacré à l'art contemporain du Moyen-Orient (surtout iranien).

Le secteur des galeries d'art est bien plus modeste à Abu Dhabi, qui ne disposait en avril 2009 que de quatre galeries alors que plus de cinquante sont enregistrées à Dubai. Les galeries d'Abu Dhabi sont toutes situées près de la corniche, qui correspond au centre-ville. En avril 2009, j'en ai recensé quatre : les galeries Ghaf, Qibab, Contempo Corporate Art et Salwa Zeidan. Les galeries d'Abu Dhabi sont nées après les premiers succès de l'art arabe et iranien sur le marché de l'art mondial. La première à ouvrir dans l'émirat est la galerie Ghaf, à la fin de l'année 2006. Contrairement au profil généralement polyvalent des galeries de Dubai, deux galeries sur quatre à Abu Dhabi ont la spécificité d'être spécialisées sur l'art d'un seul pays (art émirati à la galerie Ghaf ou art irakien à la galerie Qibab).

Nom galerie	Date d'ouverture	Caractéristiques
Ghaf	Fin 2006	Art émirati. 1 ^{ère} galerie d'art privée à Abu Dhabi.
Qibab	Janvier 2007	Art irakien
Contempo Corporate Art	2007	Art international
Salwa Zeidan	Janvier 2009	Art international

Tableau 10 : Galeries d'art à Abu Dhabi en avril 2009.⁷⁷

b) Le témoignage d'une artiste iranienne vivant à Dubai

Lors de cette enquête de terrain, j'ai été particulièrement intéressée par le profil et les propos d'une artiste iranienne qui vit depuis peu aux EAU. Il m'importait de connaître le regard qu'elle portait sur la scène artistique locale. Gita Meh est née en 1963 à Téhéran, où elle s'oriente très tôt vers l'art. Poussée par la Révolution iranienne, la fermeture des universités et la guerre Iran-Irak, elle quitte son pays en 1982. Après plusieurs décennies d'errance, entre exil et migration (Italie, Allemagne, Californie...), elle synthétise son parcours, en 2008 à Dubai, dans une série d'installations intitulées *27 ans de migration*. Elle raconte que le plus dur pour elle, ballottée successivement entre de nombreux pays, a été de trouver et d'arrêter le langage, verbal et visuel, qui lui permette d'élaborer, d'articuler ses œuvres. La question du langage est centrale dans son travail. Elle qualifie les migrants de « *gens du silence, à moins qu'ils ne deviennent des observateurs de l'inconnu* », possédant « *le bagage du langage dans le monde nouveau* ». ⁷⁸ Gita Meh est installée depuis 2007 à Dubai. Selon elle, Dubai, patrie d'accueil des migrants, a l'avantage de rassembler, fusionner, Est et Ouest, ce qui constitue l'inspiration première de son œuvre : « *Le corps de mon travail en cours déconstruit ma culture orientale et occidentale comme je reconstruis et renforce le meilleur des deux traditions. Dessinant à partir de mon histoire personnelle et de ses implications dans la société moderne du Moyen-Orient, je reconstruis la notion d'art islamique à travers l'art conceptuel. J'examine comment l'identité est façonnée par les différences de langue, de sexe, d'ethnie, de culture, de désir, de migration, de solitude et de*

⁷⁷ La spécification « art international » (artistes occidentaux et du Moyen-Orient) ou « art du Moyen-Orient » (principalement artistes du Moyen-Orient) que j'emploie, n'indique qu'une tendance générale, les galeries ayant des programmations très variées.

⁷⁸ Gita Meh, « The Art of Migration », catalogue, Tashkeel, Dubai, 2008.

liberté »⁷⁹. Deux installations que l'artiste a présenté à Dubai traduisent, mieux que les mots selon elle, sa vision du monde qui l'environne.⁸⁰ *La cité sucrée* (*Sweet city*) est un palais construit de bâtonnets, jaunes et blancs, de sucre traditionnel iranien. Ces éclats de sucre transparents suggèrent un palais de glace ou, par leurs reflets, les éclats de miroirs, qui décoraient les intérieurs des palais persans au XIX^{ème} siècle. Avec *Les ordinateurs volants* (*Flying labtops*), elle intègre la féerie orientale des tapis volants à la technologie occidentale. Cette installation a été montrée sous la forme de deux ordinateurs portables, sur lesquels des motifs inspirés de la miniature persane et des tapis iraniens ont été peints. Ces deux ordinateurs sont déposés sur un vrai tapis persan, avec lequel ils se confondent.

Aussi, cette marchandisation globalisée aux EAU de l'art du Moyen-Orient contemporain ouvre-t-elle de nouvelles perspectives. Selon Jean-Pierre Warnier, « *la marchandisation participe à la singularisation de l'objet et lui procure des passerelles nécessaires à son accession au statut d'œuvre d'art* ». ⁸¹ Et la certification de la valeur de ces œuvres finira par les extraire des circuits commerciaux pour les faire entrer dans les musées, aujourd'hui encore en chantier. Il est clair qu'au fil de ce vaste mouvement - qui engage en profondeur (malgré les apparences) les sociétés concernées - les succès du marché de l'art des EAU marquent un grand pas dans l'affirmation identitaire des pays du Moyen-Orient.

Il demeure que l'implantation des « beaux-arts » occidentaux aux EAU est beaucoup moins forte que dans les pays voisins, comme au Liban, où une Académie libanaise des Beaux-Arts est créée dès 1937 à Beyrouth.⁸² En Irak, une section de peinture est rattachée en 1939 à l'Institut de musique avant de devenir officiellement en 1941 l'Institut des Beaux-Arts.⁸³ En Iran, qui entretient de longue date des relations très étroites avec les EAU, la première Faculté des Beaux-Arts est créée à Téhéran en 1938. Or, en 2009, l'émirat de Sharjah était le seul aux EAU, à abriter, depuis une dizaine d'années seulement, une Faculté des Beaux-Arts. Et cette Faculté avait seulement créé, en 2007, une licence en beaux-arts, en partenariat avec le *Royal College of Art* de Londres. Le développement fulgurant des EAU n'a donc pas été accompagné, à ses débuts, de l'importation du modèle culturo-artistique occidental, alors que ce modèle est considéré, par les Etats voisins, arabes ou persans, qui l'ont de suite adopté puis adapté, comme un des principaux vecteurs de la modernité. La spécificité du rapport à l'art et à la culture des EAU semble résider dans ces écarts. Après s'être intéressés, lors de fouilles archéologiques, à la résurgence et à la mise en valeur d'un passé prestigieux, les EAU ont pour le moins, négligé leur patrimoine récent, qui a presque entièrement disparu ou été recréé 'à l'identique', comme le fort Al Hosn de Sharjah. Les découvertes archéologiques ont toutefois été exposées,

⁷⁹ Gita Meh, *Photographs and Installation*, 6-28 September 2008, Galerie Jamjar, Dubai.

⁸⁰ Gita Meh a également présenté une performance intéressante, *Sofreh* (nappes et réunions traditionnelles de femmes iraniennes), à la 9^{ème} Biennale de Sharjah (2009).

⁸¹ Jean-Pierre Warnier, *Le paradoxe de la marchandise authentique. Imaginaire et consommation de masse*, L'Harmattan, Paris, 1994.

⁸² Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Editions Slatkine, Genève, 1996 : p. 140.

⁸³ Silvia Naef, *ibid* : p.219.

dès les années 1970, dans quelques musées, créés dans d'anciens forts, qui sont autant de sanctuaires de l'histoire et de l'héritage culturel local. Le modèle de développement des EAU diffère grandement de celui des pays arabes ou persans. A l'inverse de la plupart de ces pays, les EAU avaient jusqu'à présent éclipsé le vecteur culturel et artistique dans leur adaptation accélérée de la modernité. Alors que le Liban, l'Irak ou l'Iran ont investi en priorité l'art et la culture occidentale au moment de procéder à la modernisation de leur pays et ont cherché à en décanter les influences en les intégrant à leur tradition, les EAU avaient occulté ce domaine, touchant au cœur de l'identité.

Lors de ce court séjour aux EAU, dont le marché de l'art est évoqué par la plupart des artistes que j'ai rencontrés, il m'a été possible d'approcher la facette économique et financière de l'art moyen-oriental et plus particulièrement iranien. L'année 2008 a correspondu à l'explosion de ce marché de l'art émergent, qui est un facteur prépondérant de l'accès de l'Iran - refermé politiquement sur lui-même depuis 2005 et plus sévèrement encore à partir de 2009 - à l'extérieur. Mais ces enjeux fondamentaux me semblent constituer en soi un objectif distinct de recherche.

- Enquête 7 : La diaspora iranienne en Californie, un sponsor? - 2010

Lors de ce séjour à Dubai, j'avais assisté à la septième vente d'art contemporain arabe et iranien organisée par Christie's (le 2 mai 2009 à Jumeirah Emirates Towers). J'avais remarqué le grand nombre de ressortissants iraniens dans la salle. Cela contribuait sans doute au succès des œuvres iraniennes, qui avaient enregistré les plus importants scores de vente ce jour-là. De nombreux galeristes étaient venus de Téhéran acheter ou constater l'évolution des cotes. Mais la plupart des Iraniens présents semblaient être issus de la diaspora, qui se rapprochait ainsi de son pays en plébiscitant ses productions artistiques. Me rendant en Californie en mai-juin 2010 pour intervenir lors de la *Eighth Iranian Studies Biennial Conference* (du 27 au 31 mai à Los Angeles), j'avais l'intention d'enquêter en même temps sur ce sujet : la plus importante et la plus riche communauté iranienne de par le monde, installée dans cette région des Etats-Unis, était-elle un des moteurs de l'essor récent de l'art iranien à Dubai ?

Or j'ai pu rapidement constater que cela n'était sans doute pas le cas. Les Iraniens de Los Angeles m'ont semblé davantage férus de musique et de productions cinématographiques que d'arts plastiques. La galeriste de l'unique galerie d'art iranien de Los Angeles, *Los Angeles Seyhun Gallery*, m'a dit exposer en grand nombre des Iraniens installés aux Etats-Unis mais aussi beaucoup d'artistes américains non-iraniens car la majorité de ses acheteurs ne sont pas d'origine iranienne. Selon elle, les Iraniens habitant la région n'ont pas vraiment l'esprit collectionneur. Fondée en 2004 à l'image de la Galerie Seyhun en Iran, cette galerie, tenue par la fille de Ma'sumeh Seyhun, est située à deux pas de Beverly Hills, sur Melrose Avenue, l'artère où les galeries d'art de Los Angeles sont rassemblées.

Le centre névralgique des activités culturelles iraniennes à Los Angeles m'a paru plutôt situé sur Weswood Avenue et centré sur une librairie qui fait office de centre culturel improvisé : *Sherkat-e ketab*. La

vente de CD et de places de concert y semble plus lucrative que la vente de livres. La librairie invite en outre des musiciens iraniens à effectuer des démonstrations ou masterclass plusieurs fois par mois. De nombreux commerces iraniens émaillent Westwood Avenue et dénotent bien d'autres activités : cette librairie fait face au plus célèbre restaurant iranien de la ville (Shaherzadeh Restaurant) et est environnée d'un magasin de musique (Persian Music and Film), d'un salon de beauté (Fashion Nails) et d'une agence de voyage (Omid Travel).

De plus, il m'a paru révélateur d'apprendre qu'à cette époque, la section d'art islamique du LACMA (*Los Angeles County Museum of Art*) peinait à trouver des sponsors pour publier le catalogue de ses collections, même parmi les plus grandes fortunes iraniennes. Pourtant, cette section du musée avait commencé à investir dans 'l'art contemporain islamique' (« *islamic contemporary art* »), selon la dénomination et vision anglo-saxonne adoptée au sein du musée, et avait acquis essentiellement des photographies et installations produites par des artistes iraniens. C'était le cas de l'installation *Who's my generation ?* (2005) de la jeune Hura Yaghubi.



Illustration 14 : Priya Asal Gheysari, *Trinity: Mother, Daughter and Holy Spirit*, Oil on canvas, 36 x 48 inches, San Francisco (Années 2000).

Par ailleurs, à San Francisco, où la communauté iranienne est moins importante, il m'a été possible d'assister, le 10 juin 2010, au vernissage de l'exposition d'une artiste iranienne, Asal Gheysari, dans un luxueux hôtel de la ville (Triton Hotel). Il était intéressant de remarquer combien l'orientation hippie de la ville avait eu de l'influence sur la jeune artiste. Celle-ci avait vécu en Inde et signait désormais ses tableaux du nom de Priya. Ses œuvres donnaient à voir des personnages flottant dans des ondes ou bulles de couleurs aux accents psychédéliques.

Il m'est apparu lors de ce premier contact avec la diaspora iranienne de Californie que la peinture était plutôt là-bas d'une importance culturelle mineure, alors qu'en Iran et à Dubai, elle tend à incarner un enjeu stratégique et un intérêt économique majeurs. Toutefois, d'autres communautés de la diaspora iranienne, notamment à New York, seraient intéressantes à explorer et pourraient faire l'objet d'une recherche à venir.

- Enquête 8 : Echos picturaux Iran/Israël/Palestine - 2010

Participant à l'organisation du Festival Eternal Tour Jérusalem-Ramallah (5-10 décembre 2010) ayant pour thème « Construire un territoire », qui devait se tenir en partie à Jérusalem à l'intérieur du Musée des Prisonniers clandestins sous le Mandat Britannique (*Museum of the Underground Prisoners during the British Mandate*), j'ai commencé à réfléchir à la « dimension œuvrée »⁸⁴ de l'espace dans les villes contemporaines d'Iran, d'Israël et de Palestine, même s'il reste qu'en Iran cette dimension semble plus développée. J'avais en effet retrouvé des échos du mouvement de la peinture murale iranienne, basée sur l'idée de martyr, au sein du Musée des Prisonniers clandestins de Jérusalem, où quelques peintures murales célébrant le martyr de combattants condamnés à mort subsistaient. Lors de mon passage en Israël-Palestine en décembre 2010, observant d'autres peintures murales dans les rues de Jérusalem qu'il était possible de rapprocher des fresques existant à Téhéran, je me suis dès lors demandée si un même cycle de peintures murales, dont la sémiotique générale serait inter-référencée, n'avait pas été initié dans certains pays du Moyen-Orient, notamment dans ces pays en apparence si difficilement conciliables que sont l'Iran, Israël et la Palestine.

Ce Musée des Prisonniers clandestins sous le mandat britannique (ou Prison Centrale) existant à Jérusalem m'a paru compter de nombreux points communs avec le Musée des Martyrs de Téhéran (*Muzeh-ye shohada*). Créé en 1980, le Musée des Martyrs de Téhéran est situé aujourd'hui avenue Taleqani à Téhéran. Représentant la communauté des martyrs iraniens, victimes du régime du Shah ou de la guerre Iran-Irak, des photos, des uniformes ou de menus objets ayant appartenu à ces martyrs, y sont exposés derrière des vitrines annotées uniquement en persan. A l'entrée du musée, quelques œuvres plastiques modernes illustrant la thématique du martyr sont également présentées. Lors de la Révolution culturelle qu'a connue l'Iran entre 1980 et 1982, l'ensemble des universités du pays avaient été fermées, excepté les nouvelles institutions issues de la Révolution, comme le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (ou *Howzeh*) et le Musée des Martyrs. Ce-dernier, comme le *Howzeh*, aurait connu alors une phase très riche. Monsieur T (entretien 19, 2009), qui a travaillé à cette époque au Musée des Martyrs, a relaté y avoir suivi notamment les cours du Professeur Zarinqalam, spécialiste de la peinture de portraits. Docteur en art diplômé d'une université anglaise, le Professeur Zarinqalam avait un temps été Directeur de l'Université des Arts Décoratifs sous le Shah avant de rallier le Musée des Martyrs au moment de la Révolution. Du fait du durcissement que connaissent en Iran les institutions étatiques à partir de 1981, bon nombre d'artistes ont quitté les rangs de ces centres révolutionnaires et M. Zarinqalam, parmi d'autres, est parti, regagnant l'Angleterre. Le Musée des Martyrs reste le détenteur d'une collection de plusieurs centaines d'œuvres, essentiellement des tableaux, conçus lors de cette période charnière et qui n'ont pour la plupart jamais été montrées.

Le Musée des Prisonniers clandestins sous le Mandat Britannique (*Museum of the Underground Prisoners during the British Mandate*) est situé rue Mish'ol HaGvura à Jérusalem et a servi notamment de

⁸⁴ Anne Boissière (éd.), *Activité artistique et spatialité*, L'Harmattan, Paris, 2010.

prison, entre 1920 et 1948, pour une centaine de combattants juifs, membres de différentes organisations clandestines sionistes comme la Haganah, l'Irgun et le Lehi (le groupe Stern). Ces organisations avaient été conçues comme une force de protection pour les Juifs ayant émigré en Palestine. Leur but originel était de défendre les communautés juives contre d'éventuelles attaques menées par les Arabes, comme celles de 1920 à Jérusalem, de 1921 et 1929 puis celles de la Grande Révolte Arabe de 1936-1939. Cependant, certaines organisations, comme l'Irgoun, se sont radicalisées jusqu'à mener des campagnes d'attentats contre des civils arabes palestiniens. Le musée retrace la vie en prison, raconte l'histoire de ces organisations secrètes et de certains de leurs membres et rend hommage à ceux qui ont été exécutés par l'autorité mandataire britannique. La salle-mémorial du musée présente sur des dalles en marbre disposées sur les murs les photos, les noms, les dates de naissance, d'emprisonnement et d'exécution (en hébreu et anglais) des trente hommes pendus après jugement britannique, qui étaient membres de ces trois organisations, celles de deux membres de l'organisation clandestine Nili, active à l'époque Ottomane (avant 1918) et celles de trois agents israéliens exécutés dans des pays arabes après l'avènement de l'Etat d'Israël. Des objets personnels et des vêtements ayant appartenus aux prisonniers sont également exposés dans d'autres pièces de la prison-musée. Il faut rappeler qu'une centaine de prisonniers arabes avaient aussi été exécutés dans cette prison sous le mandat britannique. Au départ, les prisonniers étaient répartis dans les cellules sans distinction de religion. Au milieu des années 1930, des cellules séparées ont été mises en place avant que des émeutes en 1947 n'obligent les Britanniques à répartir les prisonniers juifs ou arabes dans deux ailes séparées.

Ces deux musées, qui commémorent tous deux l'activité de 'martyrs' ou de 'combattants clandestins emprisonnés et exécutés', répondent à des logiques similaires de célébration des héros fondateurs d'un nouvel ordre politique, religieux et social. La stabilisation et la cohésion de ces nouveaux régimes semble donc reposer sur des modalités socio-culturelles particulières et apparentées, dont les musées de la mémoire et la peinture murale sont deux piliers, dans le cas de Téhéran et de Jérusalem. Actuellement, la ville de Téhéran connaît un enrichissement et une complexification de son expérience esthétique et politique de la peinture murale tout en affirmant un certain nombre de particularités symboliques et sémiotiques. Une de ces particularités, comme le développe Christiane Gruber dans son article intitulé « Jerusalem in the visual propaganda of the post-revolutionary Iran », est de recourir à l'archétype du Dôme du Rocher, utilisé comme un signe rhétorique exhortant à la mobilisation politique et « *comme une métaphore visuelle de la liberté contre la tyrannie* ». Le Dôme du Rocher « *joue un rôle central dans la propagande publique iranienne et a pour but de promouvoir la solidarité islamique au-delà des frontières de l'Etat tout en symbolisant le soulèvement universel contre l'oppression* ».⁸⁵ Le drapeau israélien et l'étoile de David sont également des signes couramment utilisés dans le mouvement de la peinture murale iranienne, qui a d'abord commémoré les martyrs de la Guerre Iran-Irak avant de s'ouvrir également au conflit israélo-palestinien. Mais une

⁸⁵ Christiane Gruber, "Jerusalem in the Visual Propaganda of Post-Revolutionary Iran", in Suleiman Mourad, Tamar Mayer (ed.), *Jerusalem: History, Religion, and Geography*, London, Routledge, mai 2008.

logique d'embellissement⁸⁶ a été introduite dans la pratique de la peinture murale à Téhéran, permettant un renouvellement en cours du langage visuel public.

En Israël, il est possible de remarquer le recours aux mêmes stratégies artistico-spatiales dans une tentative de pacification et d'unification du territoire. La peinture d'une colombe en plein vol au sommet d'un immeuble téhéranais (ill.16) a fait écho dans mon esprit à cette autre colombe aux ailes déployées, dépeinte sur un mur de Bethleem (ill.15). Cette dernière est affublée d'un gilet pare-balles et braquée par une arme, dont le viseur est reproduit en rouge sur le cœur de sa cible. La colombe du martyr et celle de la paix volent dans un même ciel. East Jérusalem Development, le Ministère du Tourisme et la ville de Jérusalem ont également commandé à une association, Citécréation, un parcours de peintures murales en trompe-l'œil. « Les enfants de la paix », de toutes origines, font la fête ensemble rue Ben Yehuda à Jérusalem (ill.17). Cette peinture murale représentant des enfants en trompe-l'œil n'est pas sans rappeler cette vue harmonieuse de Téhéranais vaquant à leurs occupations, une femme secouant un tapis d'un balcon, deux hommes se promenant avec leurs enfants sur les épaules, dans un paysage empli de quiétude, qu'il est possible de contempler place Vanak à Téhéran (ill.18).

Israël, la Palestine et la guerre qui les oppose, sont des réalités très présentes et surdéterminées dans le discours des artistes-peintres iraniens. Ce court séjour en Israël et en Palestine a été l'occasion pour moi d'éprouver les résonnances existant entre les peintures murales de propagande des trois pays cités et leurs rapports avec les questions de l'identité et du territoire.

⁸⁶ Selon la traduction que je propose du Bureau de la Municipalité de Téhéran en charge du renouvellement des peintures murales et intitulé *Ziba-sazi* : « Embellissement » de l'espace public.



Illustration 15 : Colombe Téhéran.
Photo : Ulrich Marzolph.
Avenue Karegar, Nord du parc Laleh, Téhéran,
2009.

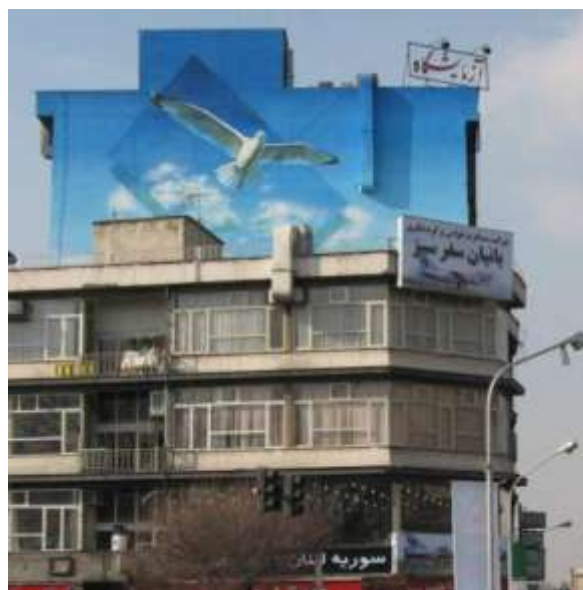


Illustration 16 : Colombe Bethleem.
Photo : Donatella Bernardi.
Bethleem, 2010.



Illustration 18 : Vue harmonieuse avec
femme au tapis et promeneurs, Téhéran.
Photo : Alice Bombardier.
Place Vanak, Téhéran, 2008.



Illustration 17: La fresque des enfants de la
paix.
Rue Ben Yehuda, Jérusalem, 2000.
Partenaires : *East Jerusalem Development
Ltd*, Ville de Jérusalem.
Conception et réalisation :
©CITÉCRÉATION
www.citecreation.fr

C. Construction de la méthode

L'un des traits constants de toute mythologie est l'impuissance à imaginer l'Autre [...]. Face à l'étranger, l'Ordre ne connaît que deux conduites qui sont toutes deux de mutilation : ou le reconnaître comme guignol ou le désamorcer comme pur reflet de l'Occident. [...] Le mythe aligne par la plus forte des appropriations, celle de l'identité.

Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957 : p.44.

1. Une double approche

Après ce témoignage personnalisé et avant d'aborder le corps de cette étude, le moment est venu de présenter les éléments méthodologiques qui fondent l'optique générale ayant prévalu à la construction de cette recherche.

A l'origine, il m'importait surtout de re-collecter les morceaux d'une histoire négligée - mais non pas oubliée tant la question de l'héritage artistico-culturel affleure de manière obsédante dans les discours aujourd'hui en Iran -, celle de la peinture iranienne à une époque charnière, le XXème siècle. Mon choix était celui de la macro-histoire. Ce choix d'une durée suffisamment longue (presque un siècle, de 1911 à 2009) permettait de rendre observable les transformations globales de cette pratique artistique et de mettre en avant les temporalités différentielles qui se sont fait jour en Iran dans le domaine culturel tout au long du XXème siècle. Stéphanie Cronin, dans *The Making of Modern Iran : State and Society under Reza Shah (1925-1941)*, explique comment les événements politiques contemporains ont notamment détourné l'attention du règne de Reza Shah Pahlavi, l'avènement de la République islamique ayant presque éclipsé tout intérêt porté à des sujets d'études séculiers portant sur les période antérieures.⁸⁷ J'avais donc le projet de reconnecter les pièces, à partir de la fin de la dynastie Qadjar et du début du règne de Reza Shah Pahlavi, d'une histoire culturelle controversée et lacunaire, qui avait été morcelée et trop souvent bornée aux régimes politiques, notamment à la rupture engendrée par le passage du régime impérial à celui de la République islamique.

A l'issue de deux années de recherches et après l'acquisition de connaissances linguistiques plus solides, l'introduction d'une dimension compréhensive s'est également imposée à moi dans l'élaboration de ce travail, parallèlement à l'optique historique et explicative que j'avais adoptée au départ. Le récit circonstancié de mes investigations de terrain souligne en effet l'impact déterminant - générateur, exploratoire et vérificateur - qu'a eu l'enquête ethnographique sur ma recherche. Durant le processus d'écriture de cette thèse, au cours de mes analyses, je n'ai d'ailleurs cessé de réinjecter des données ethnographiques, qui m'apparaissaient être - eu égard à la nécessité de pallier aux possibles déformations induites par le transfert culturel - autant de gages supplémentaires de proximité avec mon sujet.

⁸⁷ Stéphanie Cronin (ed), *The Making of Modern Iran : State and Society under Reza Shah (1921-1941)*, Routledge Curzon, London, 2003 : p.2.

Cette double démarche méthodologique, basée sur une vision diachronique mais reliée intrinsèquement à l'enquête exploratoire, a contribué me semble-t-il, à équilibrer ma réflexion entre implication et distanciation, entre observation participante et traduction puis analyse de documents historiques. Mais l'inconvénient de cette double approche réside dans la discontinuité induite par le changement des échelles d'analyse. Jacques Revel entend par « échelle » un mode de connaissance indépendant de la logique de l'emboîtement. Dans *Jeux d'échelles*, il écrit : « Faire varier la focale de l'objectif, ce n'est pas seulement faire grandir (ou diminuer) la taille de l'objet dans le viseur, c'est en modifier la forme et la trame. [...] Jouer sur les échelles de représentation en cartographie ne revient pas à représenter une réalité constante en plus grand ou en plus petit, mais à transformer le contenu de la représentation »⁸⁸. Je me suis donc efforcée, dans mon étude de la peinture iranienne à l'ère contemporaine et des variations historiques ou sociales de la communauté artiste-peintre, de mettre en évidence la diversité des trames à travers différents angles d'approche. Le premier est centré sur l'historique d'une pratique artistique, la peinture *stricto sensu* et ses différentes manifestations stylistiques, le second sur le destin particulier d'un homme (ou d'une femme) ou de groupes d'hommes (et de femmes) - celui d'un(e) peintre, d'un groupe de peintres ou d'une génération de peintres -, et avec ce destin, sur la multiplicité des espaces et des temps, ainsi que sur l'écheveau relationnel dans lequel il s'inscrit. Enfin, le troisième angle d'approche est axé sur les œuvres, véritables « archives sensibles »⁸⁹, qui ont ce « dangereux privilège de montrer en cachant »⁹⁰.

Autrement dit, à mes recherches historiques, j'ai articulé une réflexion sociologique sur les différentes formes d'être-en-société des artistes iraniens et l'évolution de celles-ci. J'ai ainsi tenté de mettre en valeur les phénomènes de micro-agrégation. Pourquoi l'agrégation a-t-elle été recherchée à certaines périodes par les peintres iraniens ? Que s'est-il produit d'inédit après la seconde Guerre mondiale, qui a fait varier la sociabilité des artistes-peintres dans le pays ? J'ai parfois inséré une analyse iconographique ou sémiologique de certaines créations qui m'avaient interpellée et essayé de déterminer si ces bribes d'expérience artistique, ces détails d'une tendance référée à un individu, pouvaient me donner accès à des logiques symboliques plus larges. Je suis en cela redevable à Hans Belting qui considère que « l'art doit être compris comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde ».⁹¹ Je prends parti pour une vision générale de l'art pris dans son contexte.

⁸⁸ Jacques Revel, « Micro-analyse et construction du social », *Jeux d'échelles*, Gallimard/Seuil, Paris, 1996 : p.19.

⁸⁹ Noëlle Gérôme, *Archives sensibles - Images et objets du monde industriel et ouvrier*, ENS, Cachan, 1995.

⁹⁰ Jacques Revel, « Machines, stratégies, conduites : ce qu'entendent les historiens », *Au risque de Foucault*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1997 : p.115.

⁹¹ Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Jacqueline Chambon, Paris, 1989 : p.13.

2. Points d'achoppement

J'ai rencontré des points d'achoppement dans ce parcours d'étude. Une difficulté réelle a surgi lorsqu'il s'est agi de définir la catégorie des artistes-peintres iraniens. C'est pourquoi, à différents moments tout au long de ce travail et plus particulièrement dans la cinquième partie, je me suis interrogée sur les modalités de sa formation (le 'devenir-artiste'). Il m'est apparu dans un premier temps que cette catégorie faisait sens simplement d'un point de vue socio-professionnel. Mais je n'ai pu m'empêcher, dans un second temps, de penser que la population des artistes-peintres m'intéressait parce qu'elle « faisait cas »⁹². Son originalité, en plus de la singularité attachée au statut de créateur, m'a semblé découler de la configuration originale propre au statut de l'artiste dans la société iranienne contemporaine. Les exemples ne manquent pas où son irréductible hétérogénéité est venue interrompre au XXème siècle le cours des positionnements politiques ou des évolutions sociales. Kamal ol Molk n'a-t-il pas tenu tête à différents Ministres de l'Education sous Reza Shah, afin de sauvegarder l'indépendance de son enseignement ? Djalil Ziapur, accusé de « cubisme » (par assimilation abusive avec « communisme ») par le Parlement iranien en 1949, n'a-t-il pas tenté d'influer sur l'opinion générale pour défendre la nouvelle peinture et l'évolution des formes de pensée ? Aujourd'hui encore, les artistes iraniens n'ont-ils pas un poids prépondérant ? Ils représentent la clé du dialogue avec l'Occident, dont ils sont parmi les seuls à pouvoir maintenir le fil ténu. En effet, la vision négative associée à l'Iran et à son gouvernement depuis 1979 n'a pas entamé, à l'Ouest, l'image des artistes iraniens, qui n'ont cessé d'être perçus positivement et élevés à de nombreuses récompenses internationales. Cette catégorie d'acteurs sociaux qui se distinguent par leur aura obstinément positive a une fonction spécifique en Iran : elle se situe à l'interface. Son action s'avère à la fois décisive pour l'équilibre sociétal interne du pays et dans la balance des relations extérieures.

Par ailleurs, jongler entre les concepts de 'peinture moderne' et 'peinture contemporaine', tels qu'ils sont définis dans l'histoire de l'art occidental d'une part et tels que j'étais amenée à les employer dans le contexte artistique iranien d'autre part, a également représenté une véritable gageure. Lors de mes premières investigations, j'avais eu recours au qualificatif de 'peinture moderne' pour qualifier ce que j'ai choisi de nommer désormais 'nouvelle peinture'⁹³. L'ambiguïté du premier concept et son anachronisme dans le cas iranien m'ont en effet poussée à privilégier un vocable plus proche de la culture vernaculaire, en vue d'éviter d'appliquer souverainement notre grille de lecture occidentale sur la réalité artistique iranienne.

Enfin, l'élaboration de la dernière partie de mon étude consacrée à la mise en valeur des dix-neuf entretiens approfondis avec des artistes-peintres que j'avais menés à Téhéran puis traduits, m'a profondément interrogée. Par les témoignages qu'ils représentent, les informations de première main qu'ils apportent, les recoupements qu'ils permettent, ces entretiens ont constitué un matériau fondamental dans lequel j'ai sans cesse puisé pour construire le développement qui va suivre. Fondamental, ce matériau l'a été

⁹² Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (éd.), *Penser par cas*, EHESS, Paris, 2005.

⁹³ Voir Introduction p.20.

au sens de l'importance documentaire, mais tout autant du fondement, autrement dit de sa contribution à l'assise de ma réflexion. Outre cet apport considérable, restait cependant posée pour moi la question : comment exploiter au mieux ce corpus, duquel à chaque fois une 'voix' et une personnalité d'une infinie richesse émergent, interpellant le lecteur ?

Lors du compte-rendu de terrain que j'ai effectué dans ce chapitre, j'ai proposé un aperçu du corpus d'entretiens que j'ai eus avec les dix-neuf peintres rencontrés à Téhéran. Cet aperçu, sorte de survol du matériau recueilli, a consisté à résumer le contenu de chaque entretien et à caractériser brièvement le mode d'interaction de l'artiste avec l'enquêtrice, en qualifiant l'atmosphère relationnelle qui s'est développée alors. Ce niveau d'analyse préalable en a livré une première lecture qui peut être dite 'verticale', entretien par entretien, et 'thématique' en fonction des champs dessinés par le guide d'entretien.

Le questionnaire valant guide d'entretien élaboré antérieurement à l'enquête et sur lequel je me suis appuyée à chaque rencontre, était en effet orienté. Il désignait déjà des champs potentiels de recueil de données :

- Le parcours de l'artiste
- La conception de l'art et du rôle de l'artiste
- La perception de la peinture contemporaine et son inscription dans l'histoire de l'art iranien
- Le rapport avec les instances culturelles du régime
- Les projets de l'artiste et sa perception de l'avenir de l'art iranien

Dans le but de procéder à un deuxième niveau, à l'exploration approfondie du matériau discursif obtenu auprès des artistes, j'ai tenté dans la cinquième partie de ce travail, d'articuler ces différents champs autour du double questionnement suivant : quel rapport les artistes-peintres iraniens rencontrés entretiennent-ils avec l'Etat et la société ? Quelle perception ont-ils de l'art et de leur rôle ? Il aurait été possible de suivre d'autres voies, comme l'argent et l'économie de l'art (étant donné les difficultés économiques et l'émergence du marché de l'art dont les artistes font souvent mention), les liens avec l'Occident, les missions sociales dévolues à l'artiste, l'enseignement de la peinture, la question de la transmission, etc... Mais je me trouve là à l'orée d'autres pistes de recherche.

Pour mener à bien l'exploitation des entretiens visant à donner un contenu aux enjeux actuels de l'art en Iran, je me suis d'abord appuyée sur les conventions épistémologiques de présentation et d'analyse des discours établies par Farhad Khosrokhavar et Paul Vieille dans *Le discours populaire de la Révolution*

iranienne⁹⁴, une des rares études dans le domaine de l'iranologie cherchant à comprendre la subjectivité populaire dans ce pays par le biais d'un vaste corpus d'entretiens. Afin d'éviter les schémas d'interprétation abstraits et une 'substantialisation' de la culture et des discours, j'ai procédé à une analyse strictement qualitative des entretiens que j'avais collectés. Aucun des locuteurs n'est considéré comme une unité statistique, dont chacune des paroles prendrait sens dans un rapport quantitatif à un ensemble. Chaque énoncé est considéré dans son rapport qualitatif aux autres unités du discours du locuteur et des autres locuteurs du corpus.

Limitant donc mon hypothèse de travail au double questionnement cité plus haut, ma démarche face au corpus d'entretiens considérés comme un discours, a pris corps ensuite en appliquant la méthode d'analyse de contenu telle que l'a décrite Roland Barthes dans *Communications* 8⁹⁵. Il explique en effet que l'analyse du système d'un récit doit être menée selon deux procès fondamentaux : la « segmentation » qui produit des « unités de sens » et l'« intégration » qui recueille ces unités dans un rang supérieur mettant en évidence des « niveaux de sens » différents.

A l'appui de mon guide d'entretien, j'ai ainsi subdivisé mon questionnement en cinq thèmes principaux : le rapport des artistes à leur histoire récente, leur devenir-artiste, la perception de l'organisation administrative de l'art, les contraintes ou la censure, la conception de l'art et le rôle de l'artiste.

A partir de ceci, j'ai procédé à une analyse de contenu 'horizontale' du matériau discursif en le découpant transversalement en unités de sens selon les cinq thèmes avancés, puis en opérant des classements par sous-thèmes. Chaque chapitre de la cinquième partie rend compte des niveaux de sens différents, obtenus à la lecture de la grille d'analyse établie en fonction de l'articulation inférée des thèmes et des sous-thèmes, ces derniers se conjuguant comme des variations.

Le sens du discours de cette catégorie sociale que sont les artistes-peintres iraniens s'est ainsi avérée accessible dans sa complexité à partir de la formalisation des contenus. Ce traitement de leur discours a mis en évidence des ensembles organisés de représentations concernant l'Etat, la société et l'art propres aux peintres iraniens. Il a aussi donné accès aux systèmes de valeurs ainsi qu'aux repères normatifs qui leur sont sous-jacents et aux attitudes qui leur sont attachées.

Dans le chapitre V de cette cinquième partie, il a été possible de dégager une typologie des artistes en fonction de la perception qu'ils ont de l'art et du rôle de l'artiste, où vie et convictions personnelles sont intimement intriquées à la réalité sociale.

Enfin, dans le chapitre III, le thème relatif aux contraintes liées à l'Etat a occupé un statut différent des autres thèmes étudiés dans la mesure où il n'a pas été l'occasion d'une question directe et systématique lors

⁹⁴ Paul Vieille, Farhad Khosrokhavar, *Le discours populaire de la Révolution iranienne*, vol.1 Commentaires, vol.2 Entretiens, Contemporanéité, Paris, 1990.

⁹⁵ Roland Barthes, *Communications*, n°8, EPHE/ Seuil, Paris, 1966.

de l'entretien d'enquête. En faire l'objet d'une analyse de contenu a conduit à effectuer un 'pas de côté', entre autres par l'écoute d'indices révélateurs d'un sens latent dans le discours des peintres. Par 'latent', j'entends un sens non-formulé du fait d'un système normatif particulièrement contraignant, et non pas inconscient. L'entrée dans l'analyse de contenu par ce thème a permis une approche du vécu labyrinthique de ces femmes et de ces hommes à partir de la forme de leur discours autant, sinon plus, qu'à travers son contenu. L'étude notamment des allusions présentes dans le matériau des entretiens a été intéressante à mener car elles sont 'surdéterminées', c'est-à-dire chargées de non-dits. L'implicite et le mi-dire y signalent et désignent plus qu'ils n'expriment, un contenu qui est enclos et qu'il est nécessaire d'inférer.

Le mot de la fin qui me paraît s'imposer ici revient au poète : « *Voilà la vérité. On prépare son voyage. On prend la source, le ruisseau, le fleuve enfin par surprise. Certains matins, ciel et eau y ont couleur commune. Ce qui ne va pas sans poser certains problèmes d'ordre pratique : devais-je voler ?* »⁹⁶.

⁹⁶ Franck Venaille, *Capitaine de l'angoisse animale. Anthologie (1966-1997)*, Obsidiane & Le temps qu'il fait, Cognac, 1998 : p.322.

Chapitre II. Régimes politiques et tendances picturales dominantes (XVIII-XXème siècles)

Comme annoncé dans l'introduction, cette recherche vise notamment à retracer le passage de la miniature persane à la peinture iranienne contemporaine. La miniature a trouvé son apogée : d'une part sous les Timourides au XVème siècle avec Hosein Behzad et l'Ecole de Herat, et d'autre part sous les Safavides au XVIème siècle avec Reza Abbasi et l'Ecole d'Esfahan. A partir de la dynastie Qadjar (XVIIIème-début XXème siècle), les conditions d'exercice de la peinture et la pratique de celle-ci évoluent. Ainsi, au XXème siècle, les dynasties ou différents régimes qui se sont succédés dans le pays ont valorisé un courant pictural plutôt qu'un autre, selon la vision qui était projetée de la modernité. L'approche historique générale qui va être esquissée dans ce second chapitre permet de prendre la mesure, selon les régimes politiques successifs, des tendances dominantes qui ont marqué l'évolution de la peinture en Iran à l'époque étudiée. Si la dynastie qadjar a favorisé l'éclosion puis l'assise de la peinture du réel, Reza Shah Pahlavi (1925-1941) a œuvré *a contrario* à partir des années 1920 à une renaissance globale de la miniature. Sous son successeur, Mohammad Reza Shah Pahlavi (1941-1979), la nouvelle peinture a émergé et été soutenue jusqu'à ce que la Révolution de 1979 fasse table rase et bannisse cette favorite de la sphère publique pour ne privilégier que la peinture engagée et la nouvelle miniature.

A. La peinture du réel sous les Qadjars (1786-1925)

1. Un nouveau statut de l'image

En quête de légitimation, l'historiographie Pahlavi (1925-1979) a beaucoup œuvré pour affaiblir l'image de la dynastie Qadjar qui l'a précédée, accusée notamment de n'avoir pas su faire front aux appétits dominateurs de l'Europe impérialiste et d'avoir appauvri le pays.⁹⁷ Dans le domaine pictural, les spécialistes de la miniature persane ont longtemps reproché aux artistes iraniens de l'époque qadjar d'avoir perverti la tradition en adoptant certaines conventions européennes. Ce n'est que vers la fin des années 1970 que la peinture qadjar a été redécouverte. En 1971, l'exposition au Centre culturel iranien à Paris, intitulée *Les peintres populaires de la légende persane*⁹⁸, puis celle en 1978 au Musée Negarestan de Téhéran, *Inspiration religieuse dans l'Art iranien*, qui a abouti à l'achat par la Reine Farah Pahlavi de tableaux des peintres populaires de maison de café (*naqqashi-e qahvehkhaneh*), ont marqué cette reconnaissance. La peinture qadjar a été dès lors peu à peu considérée paradoxalement comme le point de départ d'une renaissance visuelle en Iran. Les spécialistes ont commencé à s'intéresser à la valeur iconographique et artistique des

⁹⁷ A.G. E'tesam-Zadeh, « Un état-d'esprit nouveau », *Journal de Téhéran*, n°1, vendredi 15 mars 1935, p.1 ; voir aussi Alice Bombardier, *Etude des activités et modalités d'organisation des artistes-peintres téhéranais sous Reza Shah et de nos jours*, master 2, Sorbonne-Paris 4, 2006.

⁹⁸ *Les peintres populaires de la légende persane*, catalogue de l'exposition réalisée pour la Maison de l'Iran à Paris par le Groupe 7/Animation, date d'édition inconnue (env. début années 1970).

créations de cette époque.⁹⁹ En 1981, la thèse de Samuel Peterson, *Shiism and Late Iranian Arts*, a initié ce retournement tardif.¹⁰⁰

Depuis les années 1980, l'idée que, sous la dynastie qadjar, la conception de l'image aurait subi des changements importants en Iran, est plus couramment acceptée. A cette époque, l'image serait en effet, d'une part, devenue un instrument d'apparat à la Cour, voire un objet de propagande. L'usurpation du pouvoir par Nader Shah et par Karim Khan ayant détruit au XVIIIème siècle, le respect que les Persans manifestaient à la famille royale, il était devenu primordial pour la nouvelle dynastie Qadjar de prouver sa majesté et d'affirmer sa légitimité vis-à-vis du peuple iranien. C'est dans ce contexte, dans la première moitié du XIXème siècle, qu'est apparu un mouvement de portraiture royale (*peykarnegari-e darbari*) qui a rempli d'importantes fonctions politiques autant qu'esthétiques. Les nombreux portraits de Fath 'Ali Shah Qadjar (1797-1834) ou d'autres personnalités, peints de plein pied par les artistes Mirza Baba ou Mehr 'Ali, sont particulièrement représentatifs. L'impact de ce mouvement de portraiture royale était tel en Iran à la fin du XIXème et au début du XXème siècle qu'en certaines cérémonies officielles ou défilés publics, comme l'atteste le *Journal L'Illustration* en 1919, la présence royale du Shah était manifestée par son portrait.¹⁰¹

D'autre part, Mehdi Mohammad Zadeh a analysé en détail comment l'image est également devenue alors un outil de dévotion populaire.¹⁰² De nombreuses sectes menaçaient la souveraineté de la dynastie. Celle-ci a donc encouragé les rituels shiites et les arts liés à ces rituels, comme le *ta'zieh* - c'est-à-dire les cérémonies théâtrales de commémoration de la mort de l'imam Hosein tué en 680 à Kerbala par le pouvoir omeyyade - et l'imagerie populaire religieuse. Certains souverains qadjar ont ainsi cherché à se rapprocher de leurs sujets en s'appropriant les croyances religieuses nouvellement attachées à l'image. Mohammad Shah Qadjar (1835-1848) a été le premier à se servir de l'image des saints comme objet de bénédiction et de protection. Son successeur, Naser ed din Shah Qadjar (1848-1896) a commandé des médaillons illustrant l'image de l'Imam 'Ali pour les porter lors des festivités publiques. L'avènement d'une portée politico-religieuse de l'image dénote, à cette époque, une forte évolution du langage visuel.

⁹⁹ Peter Chelkowski, "Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran", *Muqarnas*, Leiden, 1989.

¹⁰⁰ Samuel R. Peterson, *Shiism and Late Iranian Arts*, Phd, New York University, 1981.

¹⁰¹ « Le Shah de Perse Ahmed Kadjar à Paris. Son couronnement à Téhéran en 1914 », *Journal L'Illustration*, n°3997, 11 octobre 1919 : « [20 juillet 1914, Récit du couronnement, Processions à Téhéran] Quant aux portraits du Shah actuel et de ses prédécesseurs, on en voit partout, de tous les formats, de tous les auteurs, et de toutes les ressemblances. L'Allemagne a abondamment inondé de chromos aux couleurs vives le marché de peintures de Téhéran. Les Persans qui n'ont pas de maison se font un point d'honneur de déambuler dans les rues, portant comme une chose sacrée des portraits encadrés qui souvent sont presque aussi hauts qu'eux. On peut admirer alors des images aux plus invraisemblables couleurs, qui n'ont qu'une très vague ressemblance avec l'auguste original qu'elles doivent représenter ».

¹⁰² Mehdi Mohammad Zadeh, *L'iconographie shiite dans l'Iran des Qadjar : émergence, sources et développement*, thèse, EPHE/Université de Genève, déc. 2008.

2. Un mécénat royal institutionnalisé

Dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, Fath ‘Ali Shah Qadjar (1797-1834) avait composé des poèmes sous le nom de plume Khaqan, réunis dans un *Diwan* illustré par le peintre de Cour Mirza Baba. Dans la seconde moitié du siècle, Naser ed din Shah Qadjar (1848-1896), également artiste mais aussi important collectionneur, a créé pour la première fois dans le pays des cadres institutionnels au mécénat royal. Au cours de l’été 1866, un Ministère de l’Instruction Publique (*Vezerat-e ‘olum*), auquel les questions culturelles et artistiques ont été progressivement rattachées, a ainsi vu le jour. Certes, ce n’est qu’après la victoire des constitutionnalistes contre Mohammad-‘Ali Shah en 1909 que ce ministère a joui d’une réelle marge de manœuvre.¹⁰³

Le premier Musée a été également construit sur ordre de Naser ed din Shah en 1876. Trois ans après son premier voyage en Europe, celui-ci avait voulu consacrer un espace, au sein de son palais, à l’exposition des découvertes archéologiques et à des œuvres d’art qu’il collectionnait. Après avoir été réaménagé en 1881, cet espace muséographique est d’ailleurs devenu la salle d’audience du Shah au sein du Palais Golestan. Toutefois, ce musée royal n’était pas accessible à la population. Ce n’est qu’avec l’inauguration du Musée archéologique Iran Bastan en 1937 que ces biens culturels nationaux ont été mis à la disposition d’un plus vaste public.¹⁰⁴ La Bibliothèque royale, construite entre 1806 et 1816, a également été le premier sanctuaire de nombreux manuscrits, miniatures et peintures, qui ont été pour la première fois à cette époque répertoriés et classés.¹⁰⁵

La mise en place de ces premières infrastructures culturelles est finalement allée de pair avec l’ouverture de bureaux pour la censure. Dès 1898, Mozaffar ed din Shah Qadjar a instauré un premier Bureau de la Censure¹⁰⁶, auquel les différents régimes qui se sont succédés en Iran au XX^{ème} siècle ont continué à recourir.

3. La peinture de maison de café

Sous les Qadjar, la peinture n’a plus été seulement l’apanage de la Cour mais a été aussi investie par la population. Ayant fleuri sous l’impulsion de mécènes populaires dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la peinture de maison de café (*naqqashi-e qahvehkhaneh*), nationalo-religieuse, a mis en scène et en image en dehors de la Cour et parmi les croyants, c’est-à-dire dans les cafés, surtout les événements tragiques de la bataille de Kerbala, mais aussi des scènes de la vie populaire ou des épisodes des célèbres épopées traditionnelles (*Shahnameh*). Cette peinture, effectuée parfois sur de grandes toiles roulées appelées *pardeh*, englobe également les productions visuelles qui accompagnent le conteur des *ta’zieh*. La peinture de maison

¹⁰³ Nader Nasiri-Moghaddam, *L’archéologie française en Perse et les antiquités nationales (1884-1914)*, Connaissances et savoirs, Paris, 2004 : chap. X.

¹⁰⁴ Nader Nasiri-Moghaddam, *ibid* : chap. X.

¹⁰⁵ Nader Nasiri-Moghaddam, *ibid* : chap. IX.

¹⁰⁶ Sepideh Farkhondeh, *Medias, pouvoir et société civile en Iran*, L’Harmattan, Paris, 2001 : p.8.

de café suit des règles structurelles en partie héritées de la miniature. Les toiles possèdent une forte narrativité et représentent un monde volontairement impersonnel. La plupart des peintres de maisons de café, simples ouvriers, n'avaient pas suivi de formation artistique. Sans prétention esthétique ni recherche particulière en termes de composition, ils se sont surtout efforcés de capturer le sentiment religieux des passants.¹⁰⁷ Des peintures ont été également exécutées dans ce style pour orner certaines maisons, *hoseiniyeh* ou tombeaux de saints.¹⁰⁸



Illustration 19: *Pardeh* racontant l'histoire de deux jeunes musulmans (les deux enfants en vert). Présenté lors de l'exposition sur 'Ashura, Centre culturel et artistique Saba, Téhéran, mars 2006.



Illustration 20: Peinture de style *qahvehkhaneh*. Thème populaire : le sort tragique dévolu aux prisonniers de guerre devant le sultan. Présenté lors de l'exposition sur 'Ashura. Centre Saba. mars 2006.

¹⁰⁷ Pierre Centlivres, « Images populaires, motifs religieux et fonctions politiques dans le monde islamique contemporain », p.120, in *La multiplication des images en pays d'Islam : de l'estampe à la télévision (XVII-XXIème siècle)*, actes de colloque édités par Bernard Heyberger et Silvia Naef, Würzburg, 2003.

¹⁰⁸ Manutshehr Kalantari, "Le Livre des Rois et les peintres de maisons de café", *Objets et Mondes*, t.2, fas.1, printemps 1971 ; Mehdi Mohammad Zadeh *L'iconographie shiite dans l'Iran des Qadjar : émergence, sources et développement*, thèse, EPHE/Université de Genève, déc. 2008 ; Helena Anghizi, « Les dessins de qahvehkhaneh », *La Revue de Téhéran*, n°4, mars 2006.

4. De la portraiture royale à la peinture du réel

Parallèlement au développement de ces pratiques populaires, la peinture de Cour s'est spécialisée dans la confection de portraits. L'apogée de la portraiture royale a lieu dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, sous le règne de Fath 'Ali Shah Qadjar (1797-1834). Ce courant pictural a participé à une « visualisation du pouvoir »¹⁰⁹ par la somptuosité de la mise en scène, la pose, les gestes, la richesse du décor, les accessoires et les attributs symboliques mis en scène dans les tableaux. La priorité est donnée à des portraits de personnages importants sans souci de ressemblance. Ces peintures donnent aussi indirectement un aperçu des coutumes et de l'architecture qui était de mise à l'intérieur des palais.¹¹⁰ Les hommes sont en général représentés avec une moustache ou une longue barbe, une ceinture étroite, un regard fixe. Les femmes, quant à elles, ont un visage ovale, des sourcils qui se rejoignent, des yeux soulignés au khol et des doigts maquillés de henné. La gloire, la dignité et la beauté du modèle sont mises en avant. Le visage est toujours frais et la stature élégante (par exemple Fath Ali Shah a toujours été représenté jeune et fort). Un trône, une couronne, une arme, un tapis ou des coussins, mais aussi d'autres objets comme un carafon, une coupe, des fruits et des fleurs, peuvent être adjoints. Cette manière de prêter attention aux objets et à l'environnement des modèles est nouvelle dans la peinture iranienne. Les plus importants représentants de ce courant pictural ont été Mohammad Hasan, Ahmad et surtout Mirza Baba. Plus tard, Mehr 'Ali a également été un artiste éminent.¹¹¹

Un tournant est opéré au milieu du XIX^{ème} siècle par l'entremise du peintre Abu al Hasan Ghaffari. Elève de Mehr 'Ali, ce jeune peintre avait été remarqué par Mohammad Shah, qui l'envoya en Italie étudier les œuvres de Raphael et d'autres maîtres de la Renaissance européenne. A son retour, Naser ed din Shah était monté sur le trône. Le nouveau monarque a reconnu le talent de cet artiste, l'a nommé peintre en chef (*naqqashbashi*) de son atelier puis lui a attribué la distinction de *Sani' ol Molk* (« Peintre du Royaume »). Même si Abu al Hasan Ghaffari a continué à s'illustrer principalement dans la peinture de portraits, le style pictural qu'il a adopté, d'un réalisme 'stylisé' (il ne respecte pas les règles de la perspective), s'est démarqué du courant de la portraiture royale. Ce peintre a en outre joué un rôle déterminant dans la création d'une section de peinture à l'Ecole polytechnique *Dar ol fonun*, où il a enseigné jusqu'à sa mort en 1866 et notamment formé son neveu Mohammad Ghaffari, dit aussi *Kamal ol Molk* (« Perfection du Royaume »). A partir des années 1880, Kamal ol Molk a introduit puis généralisé un nouveau style pictural, la peinture du réel, dont la présence sur la scène artistique iranienne est encore manifeste à l'heure actuelle. Les peintres du réel se sont illustrés aussi bien dans la peinture de paysage que dans le portrait.

¹⁰⁹ Willem Floor, *Wall Painting Qadjar Iran*, Mazda Publishers Inc. Costa Mesa, California, 2005.

¹¹⁰ Ruin Pakbaz, « *peykarnegari-e darbari* » [Portraiture royale], *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 1386/2007.

¹¹¹ B.W. Robinson, « A survey of Persian Painting (1350-1896) », Chahriyar Adle (éd.), *Art et société dans le Monde Iranien*, Editions Recherche sur les civilisations, Paris, 1982, pp.13-89.



Illustration 21: Mirza Baba, *Portrait de Fath 'Ali Shah*, Tehran, AH 1213/1798-99, Oriental and India Office Library Collections.



Illustration 22: Kamal ol Molk, *Le diseur de bonne aventure*, Téhéran, 1892. Collection du Palais Sa'ad Abad.



Illustration 23: Abu al Hasan Ghaffari, *Prince qadjar*, aquarelle, Bibliothèque Malek, Téhéran. Photo : Mireille Ferreira.

B. La renaissance de la miniature sous Reza Shah Pahlavi (1925-1941)

En 1921, dans le contexte d'une Perse déchirée par les révoltes et ravagée par des famines, l'officier cosaque issu d'une lignée de militaires, Reza Khan, s'est imposé au pouvoir grâce à l'aide britannique. L'ascension de Reza Khan s'est consolidée jusqu'en décembre 1925, date à laquelle l'Assemblée constituante a prononcé le changement de dynastie et l'a intronisé nouvel empereur de Perse. Il a entrepris alors des réformes. Son œuvre administrative a laissé une profonde empreinte malgré la dérive autoritaire de son règne. En 1939, avait ainsi été créé, dans le domaine culturel, l'Office de l'Orientation de l'Opinion Publique, qui était tenu d'orienter les connaissances et le goût de l'ensemble de la population.¹¹²

Le règne de Reza Shah a été peu étudié sous l'angle culturel.¹¹³ Certains chercheurs ont commencé à se pencher sur le rôle déterminant qu'a joué, dans les années 1930, l'élite dirigeante au sein de la Société de l'Héritage National (*Andjoman-e Asar-e melli*) (SHN).¹¹⁴ La SHN a l'intérêt d'avoir perduré sous couvert de son action culturelle, malgré la dissolution des partis politiques, décidée par le Shah en 1927. Cette société a eu un rôle fondamental dans la restauration de certains repères historiques nationaux et la commémoration systématique de la culture et de la gloire de l'Iran ancien, base de la nouvelle idéologie du régime.

En dépit d'un manque presque complet d'instruction, Reza Shah a paradoxalement œuvré pour une renaissance globale des arts de l'Iran. La peinture, bastion identitaire, a été particulièrement investie sous son règne et a connu une évolution notable. En effet, à cette époque, le statut du créateur marque un tournant. Sous les Safavides, le peintre était désigné par le terme d'origine arabe *mosaver*, le « dessinateur », puis sous les Qadjar par un autre terme d'origine arabe : *naqqash*, qui veut dire au départ « gratter », « creuser ». Sous Reza Shah, un clivage s'installe puisque le peintre peut être désigné à la fois par les termes *naqqash* et *miniaturist*, qui est la translittération du terme français « miniaturiste ». Ce clivage perdure aujourd'hui, même si, à partir des années 1970, le vocable *negargari* (terme d'origine persane qui veut dire « miniature ») a été progressivement préféré à celui issu du français de *miniatur*.¹¹⁵

1. Place de la peinture au sein de l'action culturelle du régime : levier de reconnaissance internationale

Aux côtés de l'archéologie et de l'architecture, la peinture a fait partie d'un des principaux champs d'action investi par le régime de Reza Shah dans le domaine culturel. Concernant les réformes archéologiques, c'est en effet à cette époque que le pays s'est ouvert aux missions étrangères et que

¹¹² « La Fête annuelle de l'Office de l'Orientation de l'Opinion Publique », *Journal de Téhéran*, n°1464, dimanche 28 avril 1940, p.1.

¹¹³ Stéphanie Cronin (ed), *The Making of Modern Iran. State and Society under Riza Shah*, Routledge Curzon, London, 2003.

¹¹⁴ Talinn Grigor, « Recultivating « Good Taste » : The early Pahlavi Modernists and their Society for National Heritage », *Iranian Studies*, vol.37, n°1, Mars 2004 ; Marzieh Delfani, *La construction du nationalisme iranien basé sur l'archéologie et la gloire passée*, thèse de doctorat, Paris 3, 2010.

¹¹⁵ En 1975 (1354), Zokka Yahya a publié *Negahi be negargari (Un regard sur la miniature)*, Musée Negarestan, Téhéran. Dès cette époque, le terme de « negargari » était donc déjà utilisé pour qualifier la miniature.

l'archéologie orientale a fait un bond en avant. Entre 1931 et 1934, Ernst Hertzfeld, à la tête d'une équipe d'archéologues américains, a entrepris des fouilles sur le site de Persépolis et fait des découvertes majeures : il a dégagé en grande partie la porte de Xerxès ou Porte de Toutes les Nations, et mis au jour les bas-reliefs de l'escalier Est de l'Apadana.¹¹⁶ Le mythe de Persépolis était né.¹¹⁷ Ces découvertes ont entraîné, de la part des instances dirigeantes, un certain nombre de mesures pour le recensement, la restauration et la mise en valeur systématique de l'héritage historique de l'Iran. Différents musées ont été ouverts en province pour accueillir les nombreux fruits de ces recherches : notamment en 1935 à Qom puis à Shiraz.¹¹⁸ Face au prestige que ces découvertes octroyaient au pays, le pouvoir en place et la SHN ont dès lors cherché à tirer partie de cet héritage et prôné un retour à une 'modernité première', antérieure à celle issue des influences occidentales et de l'Antiquité gréco-romaine, dont l'existence était pressentie dans le profond réservoir de l'histoire iranienne. De cette volonté de ré-actualisation de la gloire de l'Iran antique est né un nouveau langage public, manifeste également dans le domaine de l'architecture.¹¹⁹ Ce langage visait à rassembler et souder le peuple, à le constituer en nation face à la scène internationale. La construction du Musée Impérial d'Iran (aujourd'hui le Musée archéologique Iran Bastan) à la manière du palais sassanide de Ctesiphon, est révélatrice de l'attention qui a été portée à l'architecture par le nouveau régime de Reza Shah. Il s'agissait de construire de nouveaux temples de la mémoire.

A cette même époque, la peinture, autre pilier de la culture du pays, a été également très investie par le nouveau régime. Elle a représenté sur la scène extérieure un enjeu diplomatique de première importance. L'exposition de peinture a été perçue par le régime de Reza Shah comme un moyen de signifier dans le monde entier la valeur intrinsèque et immémoriale de la nation iranienne. Les arts orientaux et surtout la miniature persane avaient commencé à susciter de la curiosité en Europe depuis la fin du XIX^{ème} siècle. De grandes expositions consacrées à la miniature persane avaient eu lieu à Vienne en 1901 puis à Paris en 1906, 1908 et surtout en 1912 au Musée des Arts Décoratifs, mais aussi à Berlin et à Munich en 1910. Certaines de ces manifestations, surtout celles de Munich en 1910 et de Paris en 1912, ont eu un retentissement considérable. Mais un effet plus durable a été atteint par la fameuse exposition de Londres en 1931. Des dizaines de publications et un congrès l'ont accompagnée. Dans *La peinture persane : une introduction*, Oleg Grabar écrit : « *L'exposition de 1931 consacra l'entrée de cette peinture dans l'histoire générale des arts. Elle attira un grand public et on en fit beaucoup de comptes-rendus dans la presse savante et populaire* ». ¹²⁰

¹¹⁶ Agnès Benoit, *Art et archéologie : les civilisations du Proche-Orient ancien*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1992.

¹¹⁷ Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) est une femme de lettres et archéologue suisse, qui a voyagé et effectué plusieurs chantiers de fouilles en Perse, notamment auprès du Professeur Hertzfeld à Persepolis, dans les années 1930. A l'été 1935, elle tient un journal de voyage, *La mort en Perse*. Son admiration pour le site de Persépolis est sans bornes : elle y décrit une nature immense, « *surhumaine* », peuplée de vestiges, face à laquelle l'être humain est complètement insignifiant. Persépolis, dont le nom, selon elle, est « *éternel et inattaquable* », laisse dans son esprit une profonde impression. Annemarie Schwarzenbach, *La mort en Perse*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2001, voir p.75 à 77.

¹¹⁸ « Les nouveaux musées », *Journal de Téhéran*, n°117, vendredi 22 novembre 1935, p.1.

¹¹⁹ Talinn Grigor, *Cultivated Modernity : The Society for National Heritage and Public Architecture in 20th Century Iran*, Phd at the School of Architecture, Massachusetts Institute of Technology, 2003.

¹²⁰ Oleg Grabar, *La peinture persane : une introduction*, PUF, Paris, 1999 : p.10 à 14.

Sous Reza Shah, la peinture persane a donc pris une nouvelle dimension. Auparavant considérée comme une curiosité, elle était désormais reconnue comme un pan de l'histoire de l'art universelle. La peinture est devenue pour le régime un levier de reconnaissance internationale. En 1935-1936, Reza Shah bénéficiait des répercussions favorables de l'exposition de Londres et a favorisé la multiplication de ce type de manifestations :

-En Pologne, à Varsovie, en 1935, une grande exposition d'art iranien a été organisée.¹²¹

-La même année à Leningrad a eu lieu le Troisième Congrès des arts iraniens et une Exposition internationale de peinture.¹²²

-En 1935 à Berlin a eu lieu une exposition du peintre réaliste Hasan-‘Ali Vaziri.¹²³

-En Egypte la même année, une autre exposition a été inaugurée par le haut représentant du Roi Faoud.¹²⁴

-Enfin, en 1936 à Moscou, une exposition de peintures d'enfants iraniens a été présentée.¹²⁵

Une refonte des fondations culturelles du pays a donc été opérée sous Reza Shah. Rebaptisé en 1935 sur la scène internationale « Iran » (et non plus « Perse ») selon la dénomination ancestrale et anté-islamique, le pays a été ré-enraciné dans son passé prestigieux. L'organisation des Beaux-Arts a connu également une évolution intéressante à observer à cet égard.

2. L'évolution de l'organisation administrative des Beaux-arts

Sous Reza Shah, l'organisation de l'art et de la peinture apparaît morcelée et fluctuante. Elle a empiété sur différents champs dont le domaine artistique s'est progressivement différencié. Cette évolution a été révélatrice des profonds changements à l'œuvre dans la société iranienne. L'administration des Beaux-arts a ainsi cherché à délimiter peu à peu sa place, s'efforçant d'assurer son autonomie par rapport aux champs de l'Education, de l'Industrie ou de l'Artisanat.

En 1911, une Ecole des Beaux-Arts (*Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh*) avait été fondée par Kamal ol Molk. Mais cette école a été peu à peu marginalisée, sans doute à cause de la distance manifestée par Kamal ol Molk envers le pouvoir de Reza Shah et certains de ses ministres. Kamal ol Molk avait en effet refusé, entre autres par loyauté pour la dynastie qadjar, de peindre les portraits officiels de Reza Shah. En

¹²¹ Stanislas Brzezinski, « Une grande manifestation de la civilisation iranienne en Pologne », *Journal de Téhéran*, n°25, vendredi 10 mai 1935, p.1.

¹²² « L'ouverture du IIIème Congrès International des Arts Iraniens », *Journal de Téhéran*, n°80, lundi 16 septembre 1935, p.1.

¹²³ « L'art artistique iranien à l'étranger », *Journal de Téhéran*, n°101, dimanche 3 novembre 1935, p.1.

¹²⁴ L'art et la littérature de l'Iran en Egypte », *Journal de Téhéran*, n°9, mercredi 3 avril 1935, p.1.

¹²⁵ « Autour de l'exposition de peinture des enfants de l'Iran », *Journal de Téhéran*, n°316, dimanche 26 juillet 1936, p.2.

1940, l'Ecole des Beaux-Arts de Kamal ol Molk a fusionné avec la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran.

Alors que l'Ecole de Kamal ol Molk faisait partie du Ministère de l'Education, des Fondations pieuses et des Beaux-Arts (*Vezerat-e Ma'aref, Owqaf va Sanaye'-e mostazrafeh*), créé en 1907, la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran a été rattachée, lors de sa création en 1940, au Ministère de l'Artisanat (*Vezerat-e Pisheh va Honar*).

Le lycée artistique spécialisé d'Esfahan et les écoles d'art traditionnel qui existaient à cette époque, comme nous allons le voir, étaient, quant à eux, rattachés au Ministère de l'Industrie et des Mines.¹²⁶

Ce n'est que plus tard, en 1964, que l'administration des Beaux-arts a imposé son domaine propre avec la création d'un Ministère de la Culture et de l'Art (*Vezerat-e Farhang va Honar*) indépendant, auquel toutes les écoles artistiques et lieux d'exposition ont été rattachés.

3. L'institutionnalisation d'un clivage entre la miniature et la peinture du réel

Sous Reza Shah, la peinture persane sous sa forme traditionnelle, c'est-à-dire la miniature, a été dissociée de la peinture issue de l'Ecole de Kamal ol Molk. Si l'une, la miniature persane, entrait parfaitement dans le champ de la nouvelle idéologie culturelle, qui aspirait à faire revivre la culture rayonnante de l'Iran ancien, et commençait à être diffusée internationalement comme telle, l'autre, la peinture du réel, n'était considérée que comme un outil technique de développement. Cette différence de traitement a engendré un clivage entre les deux pratiques picturales. Par 'clivage', j'entends la coexistence au sein de la sphère picturale de deux potentialités contradictoires, qui sont parfaitement séparées de façon à ce que l'une ne contamine pas l'autre. L'absence de communication des deux espaces de création peut avoir pour but de lutter contre la menace de destruction de l'un ou de l'autre. Sous Reza Shah, ce clivage a été transposé au niveau éducatif dans les institutions, par l'ouverture d'écoles artistiques aux programmes juxtaposés.

De 1911 à 1940, au sein de l'Ecole des Beaux-Arts de Kamal ol Molk, les élèves bénéficiaient indistinctement de l'apprentissage des arts traditionnels et de l'enseignement de la peinture du réel ou de la sculpture. Le dessin de tapis (*naqsh-e qali*), de tuile émaillée (*kashi*), l'enluminure (*tazhib*), la miniature (*negagari*), la peinture du réel dans le style de Kamal ol Molk (*naqqashi-e real*) et la sculpture étaient enseignés sans distinction.

A partir de 1930, Reza Shah a fondé trois nouvelles écoles d'art. Tout d'abord est créée en 1930 l'Ecole Supérieure des Arts Nationaux (*Madreseh-ye 'ali honarha-ye melli*), dirigée à Téhéran par le

¹²⁶ Par X., « L'Ecole des Arts Techniques d'Isfahan I », *Journal de Téhéran*, n°1495, mercredi 29 mai 1940, p.1.

miniaturiste Hosein Taherzadeh Behzad, et dédiée à la restauration des arts traditionnels (surtout la miniature). En 1936 apparaît le lycée artistique spécialisé d'Esfahan (*Honarestan-e Esfahan*), dirigé par Issa Bohadori, professeur de mosaïculture sur bois. Cette fois-ci, à l'intérieur du même établissement, une séparation a été réalisée entre les enseignements. Deux sections ont été créées : une section des Beaux-Arts et une section technique. La section technique était la plus importante. Le cursus y était échelonné sur six ans alors que trois années étaient consacrées à l'étude des Beaux-Arts. La section technique avait pour but de former les futurs cadres du Ministère de l'Industrie et des Mines ainsi que des aides-ingénieurs en menuiserie et mécanique. Quant à la section artistique, elle était essentiellement consacrée aux arts traditionnels comme la miniature, le travail sur métaux, les dessins de tapis, de tuiles émaillées, la confection de brocards, les travaux de mosaïculture sur bois.

La différenciation du contenu des enseignements artistiques a trouvé son aboutissement en 1940 avec l'ouverture de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran (*Daneshkadeh-ye honarha-ye ziba*). La Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, qui est née de la fusion avec l'Ecole des Beaux-Arts de Kamal ol Molk, a fait, dans ses programmes, l'impasse totale sur l'enseignement des arts traditionnels. Dirigée par 'Ali Mohammad Heydarian, un des principaux disciples de Kamal ol Molk, elle a été entièrement dédiée à la peinture dans le style de son maître. Avec l'arrivée de professeurs français et l'envoi de boursiers en Europe, l'impressionnisme puis d'autres courants artistiques s'y sont développés. Malgré ou grâce à ce clivage, la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran a constitué un creuset artistique dans la seconde partie du XX^{ème} siècle en Iran. La génération des pionniers de ce que les Iraniens appellent la 'nouvelle peinture' (*naqqashi-e djadid*) y a fait école, se démarquant de l'enseignement académique.

La portée de ces mesures prises sous Reza Shah dans le domaine artistique doit être appréciée à sa juste valeur. Ce clivage institutionnel entre les différentes écoles de peinture s'est perpétué jusqu'aux années 1960, date à laquelle la Faculté des Arts Décoratifs (*Daneshkadeh-ye honarha-ye taz'ini*) a été créée en parallèle de la Faculté des Beaux-Arts. Cette reconfiguration a accentué la concurrence entre les deux filières, au bénéfice cette fois-ci de la Faculté des Arts Décoratifs, au sein de laquelle le célèbre courant artistique dit *saqqakhaneh*, « des fontaines publiques », a émergé. Les principaux représentants de ce courant, Parviz Tanavoli, Hosein Zenderudi ou Faramarz Pilaram, ont tenté d'enraciner les techniques modernes dans l'héritage esthétique iranien.

La séparation entre les deux systèmes éducatifs persiste encore aujourd'hui. Sous la République islamique, les biennales de miniature sont organisées indépendamment des biennales de la peinture. Il en est de même pour les expositions. Le clivage reste très net dans l'esprit des peintres qui distinguent, dans leurs discours, nettement la « peinture » : *naqqashi* en persan, de la « miniature » : *negargari*, et qui communiquent très peu entre acteurs de chaque technique.

4. La coexistence de différents paradigmes d'activité artistique

Une mutation du statut de l'artiste dans la société se produit parallèlement à l'évolution des courants picturaux et de leur progressive organisation institutionnelle. Nathalie Heinich, dans *L'élite artiste*, a analysé la structure imaginaire, entre singularité et excellence, de mise dans la société française du XIX^e siècle, qui est selon elle à l'origine de la représentation romantique de l'artiste moderne.¹²⁷ Elle distingue trois paradigmes d'entrée dans l'activité artistique : le paradigme artisanal, lieu de 'l'apprentissage' artistique ; le paradigme académique, qui tient son nom de l'ère des Académies ou écoles d'art classique, lieu de 'l'enseignement' artistique et le paradigme vocationnel, qui privilégie une transmission de l'art par 'l'initiation'.

Sous Reza Shah, le statut de la peinture a semblé osciller entre le corporatisme, propre au régime artisanal spécifique à la miniature, et entre le professionnalisme académique, qui est introduit par Kamal ol Molk et ses disciples. Il y a juxtaposition dans les institutions d'un mode « d'apprentissage » de la peinture, propre au paradigme artisanal, à un mode « d'enseignement » de la peinture, propre au paradigme académique. Cette juxtaposition clivée a sans doute permis à ces différents courants picturaux de se constituer en tant que tel et de se renforcer. Après la Seconde guerre mondiale, à l'époque où les contacts et les échanges avec les pays étrangers se sont intensifiés, la peinture n'a plus été considérée seulement comme un métier mais s'est imposée de plus en plus comme une vocation. Aussi la peinture sous Reza Shah a-t-elle constitué un miroir grossissant des enjeux administratifs, politiques et sociaux de l'époque. Les mutations à l'œuvre sous ce nouveau régime renvoient aux fondements axiologiques de la société iranienne qui a connu de nombreuses évolutions après la Révolution constitutionnelle de 1906 et la première Guerre mondiale.

Par statut des créateurs, il faut entendre non seulement leur situation réelle, mais aussi leur rôle imaginaire et leur place symbolique dans la société. Le statut des peintres semble surinvesti dans les années 1930. Le peintre est tout d'abord le dépositaire d'un important héritage artistique et donc une des principales chevilles ouvrières de l'action culturelle du régime de Reza Shah, qui aspire à la renaissance du pays. Le peintre est aussi ce par quoi l'Iran s'ouvre au monde, acteur diplomatique de premier plan et ambassadeur de la civilisation persane. Enfin, le peintre a pour mission stratégique de capter l'essence et la substance de la modernité, ainsi que la vision du monde qui en découle, dans sa nouvelle fonction d'assimilation du credo et des techniques artistiques venues d'ailleurs.

La peinture du réel dans le style de Kamal ol Molk a occupé une place secondaire au sein de l'idéologie du régime, préoccupé par la renaissance artistique du pays. Cela explique sans doute que la génération des disciples de Kamal ol Molk demeure aujourd'hui dans l'ombre, oubliée. Peu de peintres iraniens actuels connaissent l'œuvre d'Esma'il Ashtiani (1893-1971), qui a dirigé l'Ecole de Kamal ol Molk à partir de 1928, ou de 'Ali Mohammad Heydarian, qui est à la tête de la Section peinture de la Faculté des

¹²⁷ Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris, 2005.

Beaux-Arts de 1940 à 1979. Mais cette génération a tenu un rôle fondateur dans le domaine de l'enseignement. Au sein des écoles nouvellement créées, elle a assuré la transition vers d'autres pratiques artistiques.

Les peintres les plus célèbres que l'histoire nous a laissés en partage pour la période de Reza Shah sont des miniaturistes. Ils ont été regroupés au sein d'un courant artistique appelé « Ecole de Téhéran ». L'école de Téhéran, pratiquant au départ un style néo-safavide, est considérée aujourd'hui dans l'esprit des peintres iraniens comme la dernière grande école de miniature du pays. Hadi Tadjvidi (1891-1938) ou Hosein Behzad (1894 – 1968), dit aussi Behzad n°2, en sont les maîtres les plus reconnus.

C. La nouvelle peinture sous Mohammad Reza Shah Pahlavi (1941-1979)

1. Les Modernes contre les Anciens

Les premiers diplômés de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran se sont rapidement démarqués de leurs prédécesseurs. Ils ont plébiscité une nouvelle vision de l'art, des activités d'un nouveau genre (comme la pratique de l'exposition publique) et de nouvelles modalités d'organisation. En effet, à partir de la fin des années 1940, ces pionniers de la nouvelle peinture ont commencé à créer leurs propres réseaux et à fonder des lieux d'exposition et de travail indépendants. Mahmud Djavadiपुर insiste, dans l'entretien reproduit en annexe, sur le caractère 'indépendant' de la Galerie Apadana qu'il a inauguré avec Hosein Kazemi en 1949. Les deux artistes avaient ouvert cette galerie après avoir organisé un temps des expositions et des réunions dans le logement privé d'un riche potentat local, proche de la municipalité de Téhéran. Un désir d'émancipation les a poussés ensuite à mettre en place un local permanent d'exposition et de débat et à refuser toute aide financière de la part de riches mécènes, malgré les difficultés d'argent qu'ils connaissaient.¹²⁸ Djalil Ziapur a fondé, la même année, la revue et l'association du Coq combattant (*Khorus-e djangi*).

La galerie Apadana, de même que le cercle du Coq combattant, n'ont cependant fonctionné que peu de temps et ont été bientôt remplacés, à la fin des années 1940, par le Club Mehregan, qui faisait alors office de siège à l'Association des Enseignants. Cet espace a été le dernier lieu de rencontre et d'exposition commun à la fois aux peintres du réel, aux miniaturistes et aux jeunes adeptes de la nouvelle peinture. Ces différents groupes y ont exposé ensemble à plusieurs reprises jusqu'au milieu des années 1950, confrontant aussi bien leurs œuvres que leurs points de vue lors de mémorables joutes verbales.

Selon le peintre et graphiste Morteza Momayez, les activités des jeunes adeptes de la nouvelle peinture restaient, au début des années 1950, marginales et demeuraient étranges, même aux yeux de l'élite. Celui-ci a décrit en ces termes le déroulement d'une exposition de Djavad Hamidi, qui a eu lieu en 1954 au Club Mehregan : « *Après le Coup d'état du 19 août 1953, toutes les activités artistiques ont été interrompues. Je me souviens que l'année suivante, c'est-à-dire en 1954, une exposition de peintures a eu lieu au Club Mehregan, situé rue Saadi, à côté de la rue Kangah. La loi martiale était proclamée, mais le Général Voshmgir s'est présenté pour visiter l'exposition. Alors qu'il contemplait les œuvres exposées, il a été attiré par le travail moderne et expressionniste de Djavad Hamidi. Il a alors pensé que ces peintures devaient certainement avoir une signification politique. Il nous a demandé si ce peintre n'était pas par hasard membre du parti Toudeh [parti communiste iranien clandestin]. Tout d'un coup, tous les visages ont blêmi. On lui a répondu avec crainte que l'artiste ne s'intéressait guère à la politique et que ses tableaux étaient*

¹²⁸ Voir entretien de Mahmud Djavadiपुर traduit en annexe.

inspirés par un nouveau genre artistique »¹²⁹. Dans le contexte politique troublé de l'époque, marqué par l'opposition qui régnait entre le Premier Ministre Mosadegh, le Shah et les multinationales du secteur pétrolier, les peintres iraniens n'ont pas interrompu leurs activités artistiques. La réaction du Général Voshmgir fait écho ici à l'affaire judiciaire qui avait opposé en 1949 Djalil Ziapur au Parlement iranien. Cette année-là, Djalil Ziapur avait en effet été condamné à interrompre la publication de la revue du Coq combattant, à laquelle les autorités prêtaient une 'sensibilité communiste' et à cesser ses conférences artistiques, considérées comme sources d'agitation politique.

L'accueil qui a été fait à la nouvelle peinture a été, plusieurs décennies durant, malgré l'expression indubitable d'une forte curiosité, le plus souvent hostile. Ahmad Esfandiari témoigne d'une période difficile : « Nous avons vécu une mauvaise période (*ma dar dowreh-ye bad budim*), il n'y avait aucune direction (*rahnama'i*) dans le travail. Pas à pas, nous avons dépassé l'effroi de l'égarement et avons découvert le plaisir de domaines nouveaux. Notre travail a fait alors un bond énorme. Mais les critiques n'étaient pas de notre côté, aucune valeur sociale n'était attachée à notre travail et les gens ne manifestaient pas d'intérêt ».¹³⁰ L'incompréhension que ce nouveau courant de peinture suscitait parmi la population iranienne a nourri la controverse, voire le soupçon d'activités illégales. Il est intéressant de constater ce lien qui a associé d'emblée la nouvelle peinture à un ferment de troubles, politiques ou sociaux. Malgré l'origine relativement aisée de la plupart des pionniers de la nouvelle peinture, issus de milieux lettrés et ayant accédé à des études universitaires, la méfiance a été de mise et l'acceptation seulement progressive.

Les pionniers de la nouvelle peinture ont été, à tors ou à raison, d'emblée considérés comme des acteurs sociaux remuants. Il est vrai que la nouvelle peinture revêtait pour eux à cette époque une envergure sociale remarquable, une dimension particulièrement profonde. En plus de représenter un enrichissement artistique, elle était la lame de fond qui devait faire évoluer la société. En tentant de diffuser la nouvelle peinture, ces peintres se sont fait les chantres d'une nouvelle vision de l'art, de l'existence, de la société et du rapport au monde. Djalil Ziapur avait adjoint comme sous-titre aux premiers numéros de la revue du Coq Combattant : « Notre but est d'élever le niveau de culture générale [*de la société*] (*hadaf-e ma bala bordan sath-e mo'arefat-e 'omumi ast*) ».

2. L'arbitrage étatique en faveur des Modernes

L'année 1954 a représenté un tournant dans cette quête artistique et sociale revendiquée par la jeune génération de peintres. Cette année-là, un artiste irano-arménien, Marko Gregorian (1925-2007), a pris l'initiative, à son retour d'Europe, d'ouvrir un nouvel espace d'exposition dédié à la nouvelle peinture : la galerie Estetik. Les plus grands peintres modernes de l'époque s'y sont côtoyés. Ayant été un des premiers à

¹²⁹ Extrait d'une interview de Morteza Momayez publiée dans la revue Soureh, première série, numéro trois (date inconnue). Interview traduite par Hoda Sadough et publiée dans *La Revue de Téhéran*, n°64, mars 2011, sous le titre « Morteza Momayez, le père du graphisme iranien » : pp.25-29.

¹³⁰ Voir entretien d'Ahmad Esfandiari traduit en annexe.

suivre l'ensemble de sa formation à l'étranger, au sein de l'Ecole des Beaux-Arts de Rome, Marko Gregorian jouissait d'un important prestige, notamment auprès des autorités culturelles iraniennes. Il est d'ailleurs cité à plusieurs reprises, dans les entretiens menés en 2008 et 2009 auprès de dix-neuf peintres et reproduits en annexe, comme une personnalité-phare de la peinture iranienne au XX^{ème} siècle. Active pendant six ans, jusqu'en 1960, la galerie Estetik a servi de tremplin et pu justifier l'organisation, à l'initiative de ce peintre, de la première Biennale artistique de Téhéran, qui a lieu en avril 1958. L'organisation de cette Biennale, dont l'espace d'exposition était entièrement réservé à la nouvelle peinture et à la sculpture contemporaine, a permis aux jeunes adeptes de ces courants de sortir de la marginalité.

Le mariage, le 1^{er} décembre 1959, de Mohammad Reza Shah Pahlavi avec Farah Diba, qui avait effectué des études d'architecture à Paris, a constitué une étape supplémentaire dans le processus de reconnaissance de la nouvelle peinture. La Fondation culturelle créée par la Reine et le Bureau Général des Beaux-Arts ont repris et poursuivi l'organisation des Biennales (de 1960 à 1966), soutenu financièrement de nombreux artistes et contribué à d'importants projets de développement de la nouvelle peinture (comme la construction du Musée d'Art Moderne de Téhéran à la fin des années 1970). Le mécénat de Farah Pahlavi a marqué les mémoires, davantage que l'action culturelle de Mehrdad Pahlbod, qui a fait office de Ministre de la Culture des années 1940 à la Révolution.

En 1967, une exposition importante, baptisée *25 années d'art iranien* (il s'agit exclusivement des 25 premières années d'activité de la nouvelle peinture), a été organisée au Musée Iran Bastan de Téhéran à l'occasion des cérémonies du Couronnement de l'Empereur et de sa nouvelle épouse. Une autre exposition officielle de la nouvelle peinture iranienne a également précédé, en avril 1971, la célébration internationale des 2500 ans de l'Empire perse à Persépolis.

Cette attention particulière portée à la nouvelle peinture par les instances étatiques, au point de l'associer à l'« art iranien » en général et de l'exposer en vitrine des cérémonies officielles, a porté préjudice aux autres tendances artistiques qui avaient dominées jusqu'alors la scène culturelle locale. Les peintres du réel et les miniaturistes ont dénoncé ce favoritisme manifesté ouvertement par l'Administration des Beaux-Arts à l'égard des artistes modernes. Des considérations essentialistes et identitaires ont en outre commencé à prévaloir dans le discours des détracteurs de la nouvelle peinture. Ceux-ci ont de plus en plus considéré la nouvelle peinture comme une déviation de 'l'art vrai'. L'éminent miniaturiste Hosein Behzad a par exemple écrit à ce propos : *« Les peintres modernes et cubistes d'Iran, dû à un manque d'habileté, se sont mis à peindre des objets abstraits et à dessiner des lignes dépourvues de sens. Une autre raison serait qu'ils ne sont en fait pas capables de produire des œuvres intéressantes. Heureusement, le peuple d'Iran n'est pas dupé par la nature inhabituelle et étrange de leur travail, étant donné que ces peintres n'ont clairement pas été capables de vendre quoi que ce soit jusqu'à présent. L'art parle en lui-même. L'art qui n'exprime pas les sentiments des artistes et de sens implicite n'est pas de l'art. La peinture intitulée La porte d'Aushwitz [en référence à une œuvre de Marko Gregorian] n'équivaut à rien d'autre qu'à un vain effort. Le peintre ne rend*

même pas hommage aux macabres, infâmes et abominables meurtres qui ont eu lieu dans ce camp de concentration... »¹³¹. Pourtant, les traditionnalistes n'ont pas été totalement en reste. La fondation de la Faculté des Arts Décoratifs en 1960 a initié une phase de renouveau des arts traditionnels qui a abouti à l'émergence du courant pictural *saqqakhaneh* en 1962.

Les peintres du réel ont également pu continuer leurs activités. D'importantes expositions des œuvres de Kamal ol Molk et de ses disciples ont eu lieu en octobre 1968 (37 peintres du réel sont exposés)¹³² et en 1975 dans une galerie étatique qui leur était réservée. La verve des critiques proférées à l'égard de la peinture du réel par un leader de la peinture abstraite en Iran, Mohsen Vaziri Moghaddam, à l'occasion de cette dernière exposition, témoigne de l'intensité des luttes intestines qui ont opposé, à cette époque, les peintres de chaque tendance dans ce combat pour la reconnaissance : « *On peut disculper Kamal ol Molk à cause des limitations de son époque, qui sans aucun doute sont la cause des limites décelables dans sa pensée et sa vision artistique, et le célébrer comme un homme qui a toujours avancé le plus justement et le plus sincèrement dans la voie de l'art. Mais ce qui est inacceptable est la décadence et la stagnation de l'art de notre pays depuis cinquante ans, perpétrées par ses élèves et dont le style est encore d'actualité* ». ¹³³

3. Présence artistique internationale

Malgré ce contexte interne troublé, à partir de la fin des années 1960 - le Ministère de la Culture et de l'Art étant entré en activité depuis quelques années seulement (1964) -, la politique culturelle du régime impérial a orchestré l'ouverture de la scène artistique locale. Il s'agissait de faire connaître l'art iranien à l'étranger (aire régionale mais aussi internationale) et de contribuer aux évolutions de l'art dans le monde, notamment de s'intéresser aux avant-gardes artistiques occidentales et de participer à leurs derniers développements. Dans cette optique, la cinquième Biennale de Téhéran (1966) a été organisée en partenariat avec la Turquie et le Pakistan et a exposé conjointement les artistes de ces trois pays voisins. L'année suivante, l'exposition *25 années d'art iranien*, projetée à l'occasion des cérémonies de couronnement du couple impérial, a fait l'objet de la publication du premier livre consacré à la peinture contemporaine iranienne. Il est révélateur que ce livre ait été écrit en français par Akbar Tadjvidi, manifestement pour un public étranger invité à assister aux cérémonies officielles. Ce livre, malgré l'enjeu qu'il représentait pour la scène artistique locale, n'a pas été traduit en persan et n'a eu qu'une portée limitée à l'intérieur du pays. Il y est fait fréquemment allusion à cette préoccupation majeure que représentait alors la question de l'internationalisation de l'art iranien. Akbar Tadjvidi, archéologue, peintre et commissaire des Biennales de Téhéran, insiste à plusieurs reprises en introduction de l'ouvrage :

¹³¹ Hosein Behzad, *Rowshanfekr*, 23 août 1962.

¹³² Willem Floor, "The Arts in Western and Southern Central Asia. Iran and Afghanistan", *History of Civilizations of Central Asia*, vol.VI, UNESCO Publishing, Paris, 2005 : p.768.

¹³³ Mohsen Vaziri Moghaddam, « Kamal ol Molk et ses disciples », *Lettre à la mémoire de Kamal ol Molk*, pp.275-284. Cité par Ruin Pakbaz, *Naqqashi-e Iran. Az dirbaz ta emruz [La peinture en Iran. De l'Antiquité à nos jours]*, Zarrin va Shirin, Tehran, 2006 : p.187.

Les artistes iraniens cherchent de plus en plus à s'exprimer dans un langage universel leur permettant de se rapprocher davantage de leurs confrères étrangers. Ce besoin semble découler des changements intervenus au cours de ces dernières années à tous les échelons de la vie sociale, qui ont en même temps marqué l'art. L'artiste ne se contente plus de se limiter à une pure imitation de ses prédécesseurs et de continuer des traditions qui ne sont plus le reflet de son mode de vie et pensée. De plus, les échanges artistiques avec les autres pays, les expositions de plus en plus nombreuses d'artistes étrangers en Iran et la participation fréquente des artistes iraniens à des expositions internationales contribuent à renforcer l'internationalisme dans le domaine de l'art.¹³⁴

Grâce à la participation des artistes iraniens aux grandes expositions internationales telles que la Biennale de Venise ou celles de Paris ou de Sao Paolo et à l'institution, en 1958, de la Biennale de Téhéran, la peinture iranienne se trouve rapidement promue au rang international.¹³⁵

Ces ambitions internationales ont trouvé un aboutissement dans l'organisation du Festival de Shiraz, qui a débuté dès septembre 1967. Ce Festival a représenté une plaque tournante et une vitrine, surtout dans le domaine de la musique et du théâtre, pour de nombreux artistes internationaux de haut rang, qui se sont produits en Iran aux côtés d'artistes iraniens. Ces artistes, non des moindres, comme Yehudi Menuhin, Yannis Xenakis, Arthur Rubinstein, Peter Brook, Stockhausen, John Cage, Robert Wilson, Maurice Béjart, Andy Warhol,... y ont même parfois présenté leurs dernières créations. En 1972, Stockhausen a par exemple créé pour le Festival sa fameuse pièce musicale en extérieur, *Sternklang*, et en 1974, la Reine Farah Pahlavi a commandé à Maurice Béjart le ballet intitulé *Golestan*.¹³⁶ Dans le domaine des arts plastiques, la Première Exposition Internationale de Peinture élaborée en partenariat avec la France a également constitué en 1974 un point culminant dans le cadre de cette politique. En effet, pour la première fois, des peintres iraniens étaient exposés aux côtés de confrères originaires d'un pays occidental.

Après une phase interne de légitimation - lors des débats informels qui ont accompagné les rencontres au sein de la galerie Apadana, de l'Association du Club Combattant puis du Club Mehregan -, la nouvelle peinture a donc connu en Iran, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, un fulgurant processus d'institutionnalisation, en vue d'être propulsée directement sur la scène artistique internationale. Cette montée en puissance n'est pas allée de pair, dans un contexte politique troublé, avec l'affermissement de sa légitimité interne au sein des cénacles artistiques locaux.

¹³⁴ Akbar Tadjvidi, *L'art moderne en Iran*, Ministère iranien de la Culture et des Arts, Téhéran, 1967 : p.1.

¹³⁵ Akbar Tadjvidi, *ibid.* : p.5.

¹³⁶ Farah Pahlavi, *Mémoires*, XO Editions, Paris, 2003.

Robert Gluck, « Le Festival des Arts de Chiraz-Persepolis. Les avant-gardes d'Occident en Iran dans les années 1970 », *Zaman*, n°4, hiver 2011.

D. La peinture engagée sous la République islamique (depuis 1979)

1. De la Révolution culturelle à la “contestation culturelle”

La question du statut de la culture et de l'art dans le pays ont participé, de manière prépondérante, à la dynamique révolutionnaire, avec notamment les mots d'ordre d'une « culture indépendante » et d'une « islamisation de la culture ».¹³⁷ Le 21 mars 1980, l'ayatollah Khomeyni avait déclaré¹³⁸ :

Il faut briser les idoles intellectuelles qui viennent d'ailleurs. Quand un pays veut envahir un autre pays, il commence par la culture. [...] L'université islamique signifie qu'elle doit être indépendante, dissociée de l'Ouest et de l'Est. Il nous faut une nation, une université et une culture indépendantes. Nous n'avons pas peur d'une invasion militaire ni d'un blocus économique, mais nous redoutons la dépendance culturelle.

Le mois suivant, le 18 avril 1980, la Révolution culturelle était proclamée. L'Etat-Major de la Révolution culturelle (*Setad-e enqelab-e farhangi*) a alors entamé une refonte des programmes et une purge des universités, fermées de 1980 à 1983. Etant donné la difficulté à se prononcer sur le contenu des nouveaux programmes d'enseignement artistique, la dernière faculté à reprendre une activité a été celle des Beaux-Arts, au bout de deux ans et demi. De nouveaux codes vestimentaires et moraux avaient été imposés mais les matières sont restées dans l'ensemble les mêmes (sauf le dessin de nus). Centrée sur l'université dans un premier temps, la révolution culturelle a gagné dès 1982 une part importante du secteur culturel et social, de sorte que l'ayatollah Khomeyni a pérennisé l'Etat-Major de la Révolution culturelle en créant en 1984 le Haut Conseil de la Révolution Culturelle (*Shora-ye 'ali-e enqelab-e farhangi*). Ce nouvel organe institutionnel est devenu le chef d'orchestre de la politique culturelle au sein du régime islamique (un texte de loi fondamental intitulé « Base de la politique culturelle du pays » a été publié par ce Haut Conseil en 1992).¹³⁹ Outre la création de nombreuses facultés artistiques, le Haut Conseil a donné naissance en 2000 à l'Académie des Arts d'Iran (*Farhangestan-e honar*), qui a joué un rôle montant ces dix dernières années.

A partir du déclenchement de la Guerre Iran-Irak en septembre 1980, le Haut-Conseil de la Révolution Culturelle et la Fondation des Martyrs (*Bonyad-e shahid*), parmi d'autres institutions, ont instrumentalisé l'image de la guerre, qui est devenue centrale au sein du système idéologique du régime islamique. La guerre a gagné dès lors l'ensemble des représentations officielles publiques et a constitué un thème prédominant de la peinture révolutionnaire.

La Révolution puis la guerre ont bouleversé le système artistique et l'échelle de valeurs qui étaient de mise jusqu'alors. Les instances culturelles de la République islamique n'ont plus toléré, dans l'espace public, les activités et les artistes liés au régime précédent, notamment ceux travaillant dans le domaine de la nouvelle peinture. La peinture révolutionnaire a occupé, dans un premier temps, aux côtés de la miniature et, dans une moindre mesure, de la peinture du réel, l'essentiel de la scène artistique publique. Mais la nouvelle

¹³⁷ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, CNRS Editions, Paris, 2004 : p.8.

¹³⁸ Khomeyni, *Jomhuri-e eslami*, 2 ordibehesht 1359/22 avril 1980 : p.12.

¹³⁹ Agnès Devictor, *ibid* : pp.15-16 et 40.

peinture a continué à être pratiquée dans la sphère privée, même après avoir été frappée d'anathème par les autorités révolutionnaires. Les artistes chassés des universités, qui s'étaient réorganisés dans l'espace privé, ont fait réentendre leur voix, avec plus ou moins de succès, à partir de la fin des années 1990.

A cette époque, le tournant qu'a constitué en 1997 l'élection de Mohammad Khatami à la Présidence de la République islamique, a marqué une rupture profonde dans l'histoire de la politique culturelle du régime. Le choix de l'intellectuel progressiste Ata'ollah Mohajerani comme Ministre de la Culture et de l'Orientation Islamique a déterminé une nouvelle conception de la culture. Dès son arrivée, le ministre a prôné le dialogue avec l'Occident et l'assouplissement de la censure, deux propositions fondamentalement nouvelles dans ce ministère. Agnès Devictor a spécifié la rupture culturelle opérée alors en ces termes : « *Le processus de changement instauré par le président réformateur a eu une conséquence capitale eu égard au socle même du régime instauré par la révolution islamique : le référent islamique n'est plus le principe central de la politique culturelle. Même s'il ne s'agit pas de remettre en cause l'islamisation, pas plus que le respect de la morale islamique, les mesures prises dans ce domaine par le président Khatami ne consistent plus à mettre toute l'expression culturelle en conformité avec ce principe* ». ¹⁴⁰ Cette forme de libéralisation de l'expression politique par la culture a été qualifiée par Agnès Devictor et d'autres chercheurs de mouvement de « contestation culturelle ». ¹⁴¹

La presse internationale a beaucoup glosé sur la contre-attaque du parti ultra-conservateur en Iran lorsque, contre toute attente, Mahmud Ahmadinejad a été élu à la tête de la République Islamique d'Iran le 17 juin 2005. De nombreux articles alarmants ont été publiés. La condamnation était si unanime au moment de la nomination du nouveau Président qu'il semblait évident que le nouveau gouvernement, formé par Mahmud Ahmadinejad à la fin du mois d'août 2005, allait d'emblée sévir et ré-imposer au pays une ligne de conduite intérieure aussi stricte et extrême que sa politique extérieure des plus radicales. En vérité, durant son premier mandat, aucune rupture flagrante de la politique culturelle qui avait été menée jusque-là n'était, dans un premier temps, à remarquer dans le domaine des arts plastiques. Des expositions mettant en scène la collection d'œuvres occidentales du Musée d'art contemporain de Téhéran, pratique qui avait été mise en place avec succès lors des huit années de mandat de Sami Azar à la tête du Musée, ont continué à être organisées. Toutefois, les artistes indépendants ont été peu à peu écartés des cercles culturels officiels. En 2008, l'éviction de l'Association des Artistes Peintres d'Iran du comité organisateur de la 7^{ème} Biennale de la peinture iranienne a marqué un tournant, interrompant la collaboration qui avait été nouée avec la société civile sous le gouvernement précédent.

¹⁴⁰ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, CNRS Editions, Paris, 2004 : pp.267-268.

¹⁴¹ Afshin Matin-Asari, « Cultural Politics : Iran, 1997-1998 », *MERA Journal*, n°2, 1998 : pp.55-67.

L'Iran interdit les films « laïcs et de propagande »

TÉHÉRAN. En Iran, le Conseil suprême de la révolution culturelle, a interdit « la distribution et la projection de films étrangers qui fomentent la propagande des idées laïques, féministes, libérales, nihilistes et dénigrent la culture orientale », a rapporté, jeudi 20 octobre, le quotidien iranien *Shargh*. Le Conseil a également interdit les films mais aussi les CD qui favorisent « la violence, la consommation de drogue et fomentent la propagande de l'oppression mondiale », terme utilisé pour désigner les États-Unis. Toutes les institutions, notamment la radio et télévision d'État et le ministère de la culture, ont reçu l'ordre d'appliquer cette décision. Le président ultraconservateur iranien, Mahmoud Ahmadinejad, a déclaré que les Iraniens « avaient pour mission de créer une société idéale basée sur le Coran ».

L'élection de ce dernier, en juin, avait provoqué des craintes dans les milieux culturels sur une remise en cause de la politique d'ouverture menée par le président réformateur Mohammad Khatami. Le gouvernement avait alors autorisé la projection de films occidentaux dans les salles de cinéma. La télévision montrait de plus en plus de films étrangers, pour la plupart coupés de leurs scènes jugées contraires à la morale islamique. Il existe, dans le pays, plusieurs millions d'antennes paraboliques qui permettent aux Iraniens de regarder les télévisions étrangères sur satellite, notamment une vingtaine de chaînes de télévisions en persan qui émettent depuis les États-Unis. – (AFP.)

Illustration 24 : « L'Iran interdit les films laïcs et de propagande », *Le Monde*, 22 octobre 2005.

A l'heure actuelle, après la réélection controversée de Mahmud Ahmadinejad en 2009, les activités liées à l'art n'ont pas cessé en Iran. Malgré la répression qui s'est abattue sur nombre d'intellectuels et artistes, le mouvement de « contestation culturelle » n'est pas tari. Selon Asal Bagheri, il est devenu courant, depuis la fin de l'année 2010, pour certains groupes de jeunes de faire 'la tournée des galeries d'art'. Le vendredi après-midi, ces jeunes participent en série à des vernissages d'exposition, se rendant d'une galerie à l'autre en partant du centre de Téhéran jusqu'au Nord de la capitale. Les arts plastiques, moins prioritaires que le cinéma aux yeux des autorités culturelles, ont progressivement joui, ces dernières années, d'une plus grande amplitude d'évolution. Si, en 2011, une grande partie de la production cinématographique iranienne est à nouveau officiellement encadrée par l'idéologie, certaines évolutions qui étaient perceptibles dans le champ pictural n'ont pas été remises en question : les œuvres occidentales ou d'inspiration occidentale continuent à être montrées au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, les réformes introduites dans l'élaboration des peintures murales par le Bureau d'Embellissement (*zibasazi*) de l'Espace Public ont été poursuivies.

2. L'enjeu actuel que représente l'art en Iran

La montée en puissance récente de la figure de l'artiste et de l'art au sein de la société iranienne a été rendue possible grâce au mouvement de reconnaissance et de légitimation induit par les discours de l'ayatollah Khomeyni lors de la Révolution. Khomeyni a légitimé par ses propos la figure de l'artiste,

insistant sur le rôle stratégique que celui-ci pouvait jouer et a joué au service de la Révolution. Il a reconnu en outre, sous certaines conditions, le rôle positif qui pouvait être dévolu à l'art. Le Guide de la Révolution s'est souvent référé à des films pour illustrer ses discours. Dans sa maison de Téhéran, qui est devenue un musée, il est aussi écrit qu'il était passionné de peinture et aimait lui-même peindre.¹⁴² Ce positionnement a valorisé les artistes et le métier d'artiste au sein de la société iranienne, même parmi les milieux les plus populaires. En corrélation avec la multiplication des facultés artistiques (multipliées par dix depuis la Révolution islamique), le nombre d'individus qui se revendiquent artistes dans le pays s'est considérablement accru. Il est indubitable que la figure de l'artiste a acquis, sous la République islamique, une légitimité et une centralité qu'elle n'avait pas auparavant.

A une époque où les questions géostratégiques et politiques occupent le devant de la scène, il paraît donc fondamental de reconnaître l'importance qu'ont pu revêtir et revêtent l'art et la culture en Iran à l'ère contemporaine. En 1999, Farhad Khosrokhavar a remarqué qu'à l'intérieur du pays, au sein de la sphère officielle, le discours sur la religion tendait à faire progressivement place à une réflexion sur la culture, « *ce qui reste quand l'utopie a disparu* ». ¹⁴³ Plus tard, dans le cadre d'une enquête sociologique sur les jeunes habitants de la ville sainte de Qom, il a également relevé que la jeunesse, cherchant de plus en plus à se réaliser, adopte aujourd'hui une attitude plus globalement culturelle, qui contribue à remettre en cause l'ascendant des traditionalistes. ¹⁴⁴ En 2004, Agnès Devictor s'est intéressée à la politique publique de la culture en Iran et a mis en exergue, par ce biais, les rouages institutionnels complexes de l'Etat iranien. Il est apparu que la culture, enjeu central revendiqué comme tel par le régime, prompt à diffuser sa vision du monde, représente « *l'ultime terrain où se joue l'héritage de la révolution khomeyniste en tant que projet de société* ». ¹⁴⁵ Dans ce contexte, il n'est pas anodin que plusieurs candidats aux élections présidentielles de la République islamique aient occupé au préalable des postes à responsabilité dans un domaine aussi déterminant que celui de la culture. L'exemple le plus probant réside bien sûr en la personne de Mohammad Khatami, Ministre de la Culture et de l'Orientation Islamique de 1982 à 1992 puis élu Président de la République islamique à deux reprises, en 1997 et 2001. Mais il faudrait évoquer également le parcours de 'Ali Laridjani, qui succède à Mohammad Khatami au poste de Ministre de la Culture et de l'Orientation Islamique puis se présente, sans succès, à l'élection présidentielle de 2005. Mir Hosein Musavi, candidat malheureux à l'élection présidentielle controversée de 2009, a occupé, quant à lui, dix années durant (de 2000 à 2009) la charge prestigieuse de Directeur de l'Académie des Arts d'Iran, institution artistique émergente. La culture a représenté un enjeu central dans le processus de modernisation de l'Iran tout au long du XXème siècle et participe aujourd'hui au premier plan à l'évolution socio-politique de la société.

¹⁴² D'après Bruno Ulmer (le 25 février 2010), qui a visité cette Maison-Musée lors de l'élaboration de son film *Prophète Muhammad, Postcard n°106*.

¹⁴³ Farhad Khosrokhavar, Olivier Roy, *Iran : Comment sortir d'une révolution religieuse*, Seuil, Paris, 1999 : p.257.

¹⁴⁴ Farhad Khosrokhavar, *Avoir vingt ans au pays des ayatollahs*, Robert Laffont, Paris, 2009.

¹⁴⁵ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, CNRS Editions, Paris, 2004 : pp.8-9.

Tableau 11 : Chronologie des régimes politiques et de l'évolution du système administratif en charge de la culture et de l'art en Iran, aux XIXème et XXème siècles.

Règnes	Dénomination de l'institution en charge de la culture et de l'art	Personnages à la tête de cette institution	Quel rattachement pour l'art
Naser ed din Shah Qadjar (1848-96) Mozaffar ed din Shah Qadjar (1896-1907) Mohammad 'Ali Shah Qadjar (1907-1909) Ahmad Shah Qadjar (1909-1925)	Eté 1866 : Ministère de l'Instruction Publique (<i>vezarat-e 'olum</i>) 1906 : Ministère de l'Education, des vaqfs et des Beaux-Arts (<i>Vezerat-e Ma'aref, Owqaf va Sanaye'-e Mostazrafeh</i>)	1866-1880 : 'Ali-Qoli Mirza E'tezad al-Saltaneh Autour de 1897 : Mohammad Bagher E'temad-o-al Saltaneh 1910 : Sani' od-Dowla Entre 1914 et janvier 1918 Hakim ol Molk (Ebrahim Hakimi), quatre fois ministre de l'Instruction publique Mars 1917 Morteza Khan Momtaz ol-Molk	1851 : fondation de <i>Dar ol fonun</i> rattachée ensuite au Ministère de l'Instruction publique. En son sein est créée une section de peinture dirigée par Sani' ol Molk. 1911 : Fondation par Kamal ol Molk de l'Ecole des Beaux-Arts (<i>Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh</i>)
Reza Shah Pahlavi (1925-1941)	1925 « Mas'udiyeh » Nom du lieu qui abrite désormais le Ministère de l'Education, des vaqfs et des Beaux-Arts : le palais de Mas'ud Mirza, fils de Naser ed din Shah, est acheté par Reza Shah en 1925 et offert au ministère pour en devenir le siège.	1923-1925 Saliman Mirza 1925 - Octobre 1927 et ? Seyyed Mohammad Tadayyon Autour de 1935 'Ali Asghar Hekmatt 1940 Esma'il Mer'at	En 1938 Le cycle supérieur de l'Ecole des Beaux-Arts (<i>Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh</i>) de Kamal ol Molk est dissout. Une formation équivalente est créée au sein de la section Education et Enseignement du Ministère de l'Artisanat (<i>Vezerat-e pisheh va honar</i>). 1940 Création de la Faculté des Beaux-Arts. Elle fait partie au départ du Ministère des Sciences (<i>Vezerat-e 'olum</i>). Fusion avec l'Ecole des Beaux-Arts de Kamal ol Molk.

Mohammad Reza Shah Pahlavi (1941-1979)	1949 Bureau général des Beaux-arts du Pays (Edareh-ye kol honarha-ye ziba-ye keshvar) 1950-1961 Le Bureau garde le même nom mais devient un Département du Ministère de l'Education (Département des Beaux-Arts). Sa mission : encourager les artistes essentiellement dans le domaine de la peinture, du théâtre et du cinéma. 1961-1964 Le Bureau devient partie du Cabinet du Premier Ministre. 1964 Création du Ministère de la Culture et de l'Art (<i>Vezerat-e farhang va honar</i>). Ce ministère endosse les fonctions du Bureau ou Département des Beaux-Arts.	Mehrdad Pahlbod, époux de la Princesse Shams, beau-frère du Shah : en charge des affaires culturelles et artistiques sous tout le règne. Au départ, formation de musicien. 1964-1979 Titre de Ministre de la Culture et de l'Art attribué à Mehrdad Pahlbod, sous le patronage de la Reine Farah.	1960 : Fondation de la Faculté des Arts Décoratifs (<i>Daneshkadeh-ye honarha-ye taz'ini</i>) Les cursus artistiques sont rattachés à ce nouveau Ministère de la Culture et de l'Art.
République islamique d'Iran	Entre 1980 et 1982 Ministère de la Culture et de l'Art devient le Ministère de la Culture, de l'Art et de l'Education Supérieure (<i>Vezerat-e farhang va honar va 'amuzesh-e 'ali</i>) 1984 Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (<i>Vezerat-e farhang va ershad-e eslami</i>). Appelé souvent « <i>Ershad</i> »	1980-1982 ? 1982-24 mai 1992 (démission) Mohammad Khatami, diplômé en théologie et philosophie. 1992- 1994 Ali Laridjani, docteur en philosophie occidentale, master en informatique et mathématiques. 1994-1997 Seyed Mostafa Mir-Salim, Chef de la Police Nationale dans les années 1980, conseiller du Guide Suprême Ali Khamenei. 1997-2000 (démission) Ata'ollah Mohadjerani, Docteur en histoire.	Création de diverses facultés des Beaux-Arts, partie prenante du nouveau Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique

		2000-2005 Ahmad Masjed-Jamei, qui était l'adjoint de Mohadjerani. 2005-26 juillet 2009 (démission) Mohammad Hosein Saffar-Harandi, ingénieur et diplômé en sciences militaires. Septembre 2009-à nos jours (2011) (8 ^{ème} ministre) Mohammad Hoseini, Diplômé en droit islamique. Ancien directeur des Editions Soroush et de la télévision iranienne.	

Conclusion

Dans un contexte où l'histoire de la peinture iranienne tend à être réinvestie par des auteurs locaux de tous bords qui en font différentes relectures, j'ai tenté dans cette première partie de reconstituer comment j'ai moi-même été amenée à travailler sur ce sujet. J'ai donné un aperçu, d'une part des milieux d'interconnaissance que j'ai côtoyés sur le terrain entre 2005 et 2009 et auprès desquels j'ai constitué un corpus de dix-neuf entretiens, d'autre part des événements-phares qui ont émaillé la scène artistique iranienne lors de mes cinq séjours. Les incursions que j'ai faites après mars 2009 dans les pays voisins de l'Iran et aux USA font aussi l'objet d'un compte-rendu. Après le récapitulatif de mon parcours, j'ai cherché à formuler en termes méthodologiques les modalités de ma recherche qui recourt à la fois à des données historiques et à des données sociologiques.

Il s'est agi ensuite de situer ces observations de terrain dans un cadre historique général : d'une part, celui de l'évolution des institutions et des pratiques de la peinture ; de l'autre, par rapport à ses principaux acteurs actifs depuis la dynastie Qadjar (1786-1925) - à la fin du règne de laquelle a vécu Kamal ol Molk, point de départ de mon étude - jusqu'en 2009. Du nouveau statut accordé à l'image sous les Qadjars à la Révolution culturelle orchestrée dans les années 1980 par les instances de la République islamique en passant par le mécénat de la Reine Farah Pahlavi, il apparaît que des circonstances socio-politiques particulières ont à chaque fois coïncidé avec l'éclosion des différents courants picturaux qui font l'objet de cette recherche (la peinture du réel, la nouvelle miniature, la nouvelle peinture et la peinture révolutionnaire).

PARTIE 2. De la miniature persane à la peinture iranienne contemporaine. La modernité en gestation.

Après avoir contextualisé mon projet d'étude de la peinture iranienne contemporaine, j'entame à présent la première des trois parties historiques qui constituent la charpente de cette thèse. Cette première étape est consacrée au tournant qu'a représenté l'émergence, à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle, de deux courants picturaux pré-modernes, la peinture du réel et la nouvelle miniature, tous deux profondément innervés par la question de la mimesis. La représentation fidèle de la réalité, norme que Kamal ol Molk a installée dans le paysage de la peinture de Cour, a commencé alors à faire sens jusque dans le champ de la miniature, suscitant une renaissance de celle-ci.

Chapitre I. La peinture du réel : le père fondateur et son Ecole

Parallèlement à la diffusion des techniques photographiques puis cinématographiques en Iran (le premier daguerréotype a été commandé par Naser ed din Shah Qadjar en 1849, dix ans seulement après son invention par Louis Daguerre lequel en avait fait l'annonce officielle à Paris en 1839)¹⁴⁶, la peinture du réel s'est peu à peu imposée à la Cour des monarques qadjar et parmi les notables persans. Je nomme ainsi - pour ne pas préjuger des différents styles qu'il comporte - le courant pictural dont Kamal ol Molk est la figure de proue. Alors que l'introduction de ces nouvelles techniques avait poussé les peintres européens à redéfinir leur rapport à la peinture, de plus en plus façonnée par des conceptions non-figuratives, les peintres persans ont été confortés par les apports esthétiques de ce progrès technologique. Ils ont rapproché la peinture de la photographie, ont conçu la première comme un art cherchant à représenter la réalité plutôt qu'à la traduire de façon allusive, métaphorique ou abstraite.

Jocelyne Dakhliya a montré dans *Islamicités* combien les échanges entre l'Occident et l'Orient ont été constants à travers les âges, combien il est erroné de construire des histoires séparées de ces deux aires civilisationnelles, qui ont en commun de nombreux héritages et se ressource constamment l'une à l'autre.¹⁴⁷ Depuis le XVII^{ème} siècle, les arts plastiques persans ont été particulièrement innervés par des techniques, supports et visions venues de l'Ouest. L'Est a tout autant inspiré les artistes occidentaux, tel Matisse qui était féru de miniature persane.¹⁴⁸ A l'ère contemporaine, ère de la mondialisation et de la multiplication des moyens de communication, les mécanismes de ces « métissages » ont particulièrement mobilisé les chercheurs. Serge Gruzinski a par exemple tenté d'identifier le profil des agents à l'origine de ces métissages (moteurs ou simples vecteurs), qu'il qualifie de « passeurs ».¹⁴⁹ Bien avant lui, dans

¹⁴⁶ Conférence de Shahriyar Adle, « L'organisation du patrimoine culturel de l'Iran et les archives du film à l'Institut de la cinématographie en France », Séminaire « Pratiques cinématographiques – Figures de l'Islam et de ses mondes », EHESS, 1^{er} avril 2010.

¹⁴⁷ Jocelyne Dakhliya, *Islamicités*, PUF, 2005.

¹⁴⁸ Je renvoie notamment à cet article très intéressant publié dans le catalogue d'exposition *Occident-Orient* : Jean-Emile Muller, « Rapports entre l'art moderne et la miniature persane », *Catalogue d'exposition Occident-Orient. L'art moderne et l'art islamique*, Ancienne douane, 15 mai-15 septembre 1972, Strasbourg.

¹⁴⁹ Louise Bénat Tachot, Serge Gruzinski (dir.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Presses universitaires de Marne-la-Vallée/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2001.

Problèmes de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres (1960)¹⁵⁰, Roger Bastide avait montré combien l'anthropologie avait apporté à la sociologie des contacts culturels en termes de classifications : en établissant différents types de contacts, suivant qu'ils se font entre populations entières ou certains groupes déterminés, suivant que les civilisations en présence sont relativement homogènes ou hétérogènes ; en estimant l'importance des situations sociales à l'intérieur desquelles jouait l'acculturation : climat de domination, politique ou économique, ou climat de liberté ; surtout en élaborant tout un ensemble de concepts, comme ceux de « sélection de traits culturels », d'« assimilation », d'« acceptation » ou d'« adaptation », de « syncrétisme » ou de « réinterprétation », d'« acculturation antagoniste » ou d'« acculturation contrôlée »... Plus tard, Marc Crépon, pour penser la nature des rapports entre cultures, n'a plus distingué, quant à lui, que trois catégories principales : l'exploitation, l'importation et la traduction.¹⁵¹ Enfin, à l'intérieur des sociétés, Robert Boyer et André Orléan ont analysé précisément les processus d'émergence de nouvelles conventions sociétales, qu'ils ont synthétisé sous la forme de cinq cas de figure : l'effondrement, l'invasion, la traduction, l'accord, le bricolage.¹⁵²

Ces catégories et outils conceptuels offrent des clés pour tenter de cerner les facteurs ayant favorisé l'émergence de la peinture du réel en Iran au XIXème siècle. Une chose est de dire que les éléments et les êtres se mélangent, une autre de comprendre comment ces mélanges s'opèrent, s'ils sont équivalents les uns aux autres, si les procédures en sont similaires, les résultats et les effets semblables ou au minimum comparables. Mener à bien ce travail, pour passionnant qu'il soit, déborde l'objectif de cette thèse. Je me limiterai à ouvrir la voie en esquissant ce qui me semble faire repère. Dans ce cadre, je m'efforcerai dans un premier temps de présenter le « passeur » d'envergure qu'a été le dernier grand peintre de Cour, Kamal ol Molk, puis de montrer comment l'ouverture d'un centre de formation spécialisé - l'Ecole des Beaux-Arts fondée par Kamal ol Molk en 1911 - a fourni une légitimité à la peinture du réel. Les locaux de ce centre sont d'ailleurs devenus aujourd'hui le siège, inchangé malgré les bouleversements politiques, du Ministère de la Culture en Iran. En effet, si les aléas politiques se sont traduits par des changements de dénomination et de stratégie culturelle (le Ministère de la Culture et de l'Art devenant le Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique en 1984), cette première Ecole des Beaux-Arts (*Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh*) est demeurée le cœur institutionnel de la culture et de l'art dans le pays. Je tenterai ensuite de dissiper quelque peu l'ignorance entourant les disciples de Kamal ol Molk, qui ont surtout été actifs dans l'entre-deux-guerres. Enfin, après avoir retracé dans son ensemble le parcours de l'un de ces disciples, 'Abbas Katuzian, j'ébaucherai un état des lieux de la peinture du réel en Iran aujourd'hui.

¹⁵⁰ Roger Bastide, « Problèmes de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres », in Georges Gurvitch (éd.), *Traité de sociologie*, PUF, Paris, 1960, vol.II, pp.315-330.

¹⁵¹ Marc Crépon, *Altérités de l'Europe*, Galilée, Paris, 2006.

¹⁵² Robert Boyer, André Orléan, « Persistance et changement des conventions », in André Orléan (dir.), *Analyse économique des conventions*, PUF, Paris, 1994.

A. Le personnage de Kamal ol Molk (env.1848-1940)

1. Biographie et légende



Illustration 25 : Kamal ol Molk, *Autoportrait*, 1898, 53*63 cm, Bibliothèque Malek.

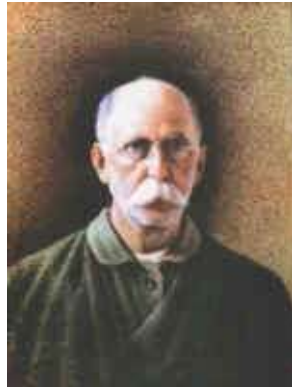


Illustration 26 : Kamal ol Molk, *Autoportrait*, 1905 ?



Illustration 27 : Kamal ol Molk, *Autoportrait*, 1923, 48*65,5 cm, peinture à l'huile, Bibliothèque du Parlement (Madjles).



Illustration 28 : Kamal ol Molk, *Autoportrait*, 1923 ?

Il est difficile de reconstituer la biographie et de faire la part de la légende dans la vie de Kamal ol Molk.¹⁵³ Il a initié en Iran au XIX^e siècle un courant de peinture dite aussi « académique » (*akademik*) dans le pays, que j'ai choisi de dénommer principalement 'peinture du réel' pour rendre compte de la spécificité de ce courant pictural aux multiples visages. La peinture du réel puise ses racines dans les époques précédentes. Kamal ol Molk est en vérité le fruit d'une lignée de peintres qui ont, déjà avant lui, été sensibles aux conventions picturales européennes. Cette lignée a compté des artistes comme Aliqoli Beyk Jobbehdar, Mohammad Zaman, Aqa Sadegh, Mirza Baba, Mehr 'Ali, Abol Hasan Khan, Sani' ol Molk et Mozayyan ad Dowleh.

Né à Kashan autour de 1848, Mohammad Ghaffari, dit aussi « Kamal ol Molk », était issu d'une famille d'artistes. Son oncle, Mirza Abol Hasan Ghaffari (« Sani' ol Molk ») a été, au XIX^e siècle, un

¹⁵³ Dans ce contexte, j'ai confronté plusieurs sources : l'article sur Kamal ol Molk in Abbas Sarmadi, *Daneshnameh-ye honarmandan-e iran va eslam, az mani ta kamal ol molk* [Encyclopédie des artistes en Iran et dans le monde islamique. De Mani (III^e siècle ap JC) à Kamal ol Molk (XX^e siècle ap JC)], Editions Hirmand, Tehran, 1379/2000 (1^{ère} édition : 1939) et celui écrit par Ruin Pakbaz dans son Encyclopédie de l'Art [Ruin Pakbaz, *Dayereh-ye el mo'aref-e honar* [Encyclopédie de l'art], Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 2007 (6^{ème} édition)] ; un livre publié sur l'Ecole de Kamal ol Molk [Maktab-e Kamal ol Molk, Nashr-e Abgineh, Tehran, 1986] ; un ouvrage consacré à la miniature persane contemporaine qui comporte en introduction quelques pages sur Kamal ol Molk et son Ecole des Beaux-Arts [Seyed Mahmud Eftekhari, *Negargari-e Iran, douran-e mo'aser* [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971], Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003] ; particulièrement, un bel ouvrage, rare, qu'il m'a été uniquement possible de trouver, avec recommandation, à la bibliothèque de l'Institut de France, publié à l'occasion des cérémonies de Persépolis en 1971 célébrant l'anniversaire des 2500 ans de l'Empire. Il est consacré à deux peintres iraniens du XX^e siècle : Kamal ol Molk et Hosein Behzad (le deuxième du nom). Il s'agit de : *Asar az Kamal ol Molk va Behzad* [Quelques chefs d'œuvre de Kamal ol Molk et Behzad], Shora-ye markazi-ye djashn-e shahanshahi-ye iran [Conseil central des célébrations impériales d'Iran], Tehran, 1971. Voir enfin l'article très détaillé « Kamal ol Molk » de l'*Encyclopaedia Iranica* : <http://www.iranica.com/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari>. Je cite également ici des propos qui m'ont été tenus lors des entretiens que j'ai menés avec des artistes-peintres iraniens en 2008 et 2009.

peintre reconnu pour ses portraits et ses aquarelles. Il a mis en place la section de peinture à l'Ecole polytechnique Dar ol fonun dans les années 1850. Son père, Mirza Bozorg Ghaffari Kashani a été aussi un peintre important, ainsi que son frère, Abu Torab Ghaffari, peintre et lithographe.

Adolescent, Kamal ol Molk est entré à Dar ol fonun, où il a commencé à s'initier à la peinture auprès de son oncle, Sani' ol Molk (1814-1866), puis du successeur de celui-ci, Mozayyan ad Dowleh (1847-1923). L'œuvre de ce dernier maître, qui avait visité l'Europe et étudié les tableaux des artistes occidentaux, était dite *farangi saz*, c'est-à-dire « fait à la manière européenne ».¹⁵⁴ Kamal ol Molk a étudié à *Dar ol fonun* avant que Naser ed din Shah ne remarqua l'un de ses tableaux, un portrait de Etehad al-Saltaneh¹⁵⁵, lors d'une visite (l'école *Dar ol fonun* était située juste derrière le palais royal) et ne l'appelle à la Cour. Kamal ol Molk s'est officiellement installé à la Cour autour de 1880. Peu de temps après, en 1883, il a été désigné *naqqashbashi* (« peintre en chef »). Naser ed din Shah lui a donné également en 1893 le titre honorifique de *Kamal ol Molk* (« Perfection de la terre »), sous le nom duquel il signera ensuite ses tableaux.

Durant son long service auprès de Naser ed din Shah Qadjar, Kamal ol Molk a produit des œuvres de plus en plus élaborées. Jusqu'en 1896, année de l'assassinat du Shah, ses tableaux représentaient principalement les personnalités de l'entourage princier et la vie à la Cour. Il a peint aussi fréquemment des scènes du camp royal, dont il faisait partie, des vues de jardins, des scènes de chasse et de nombreuses compositions architecturales avec les bâtiments et palais royaux. Son travail à cette époque dénote son aspiration à approfondir les techniques de la peinture à l'huile. Il a également expérimenté par lui-même les lois mathématiques et géométriques de la perspective. Dans l'ouvrage *Maktab-e Kamal ol Molk [L'Ecole de Kamal ol Molk]*¹⁵⁶, l'auteur anonyme de la préface écrit que son utilisation du pinceau et l'application de couleurs claires et vives étaient dans la continuité de la tradition picturale Zand et Qadjar mais que, par sa virtuosité et son élégance, Kamal ol Molk a occupé une place à part parmi ses contemporains.

Après la mort de Naser ed din Shah en 1896, les conditions de travail à la Cour de son successeur, Mozaffar ed din Shah, étant devenues difficiles, Kamal ol Molk partit pour l'Europe en 1898, à l'âge de 50 ans environ. Ce voyage, qui a duré trois ans, lui a permis de mieux étudier les techniques de maîtres comme Rembrandt, le Titien et Leonard de Vinci. Quelques copies nous sont parvenues de cette période, qui témoignent de son attachement pour les œuvres de ces maîtres. Il a copié notamment un *Autoportrait* de Rembrandt, *Saint Jonah* et *Saint Matthieu*. Il a visité surtout les musées de Florence, le Louvre et le Château de Versailles et a séjourné à Vienne.

¹⁵⁴ Ruin Pakbaz, dans son *Encyclopédie de l'Art*, définit « Farangi sazi » ainsi : « Expression qui définit le choix, effectué par une partie des anciens miniaturistes iraniens et indiens, d'une prise en compte partielle du modèle de la peinture européenne. Ceux-ci, dans la méthode, ont copié en profondeur les coups de pinceaux et même parfois les sujets et les motifs de la peinture européenne ». Voir article « Farangi sazi », *Dayereh-ye el mo'arefe-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 2007 (6^{ème} édition).

¹⁵⁵ 'Ali-Qoli Mirza Etehad al-Saltaneh (1822-1880), un des oncles paternels de Naser ed din Shah, avait pris la tête du Ministère de l'Instruction Publique après sa création en 1866. Dirigeant l'Ecole polytechnique Dar ol fonun depuis 1858, il avait reçu le titre honorifique de Ministre des Sciences (*vazir-e 'olum*). Voir Nader Nasiri-Moghaddam, *L'archéologie française en Perse et les antiquités nationales (1884-1914)*, Connaissances et savoirs, Paris, 2004 : chap. X.

¹⁵⁶ *L'Ecole de Kamal ol Molk [Maktab-e Kamal ol Molk]*, Nashr-e Abgineh, Tehran, 1986.

Son séjour en Europe n'a pas encore fait l'objet de recherches approfondies. Or il comporte probablement des informations éclairantes quant à l'orientation de sa peinture. Selon Monsieur S (entretien 18, 2009) et Monsieur T (entretien 19, 2009)¹⁵⁷, Kamal ol Molk serait devenu franc-maçon. Plusieurs sources¹⁵⁸ affirment également qu'il se serait lié, durant son séjour à Paris, au peintre Henri Fantin-Latour (1836-1904). Adolphe Jullien, historien et critique musical, a été l'historiographe du peintre français. Dans son ouvrage, *Fantin-Latour : sa vie et ses amitiés* (1909)¹⁵⁹, il n'est cependant fait aucune mention d'une rencontre ou relation avec un peintre persan. Mais Kamal ol Molk a effectué un portrait du peintre français en 1900.

Fantin-Latour avait été formé par son père puis par Lecoq de Boisbaudran et Courbet. Il était entré à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris en 1854 et avait débuté au Salon de 1861. Toutefois, ce n'est qu'en 1870 qu'il a obtenu sa première récompense avec le tableau *Un atelier aux Batignolles*, dépeignant des personnalités artistiques de son époque (Manet, Monet, Renoir, Zola...). En 1878, pour deux portraits, il a obtenu une seconde médaille au Salon et a été décoré de la Légion d'honneur en 1879.¹⁶⁰ C'est un artiste au faite de sa carrière que Kamal ol Molk a rencontré lors de son séjour à Paris à la fin des années 1890. D'après Adolphe Jullien, Fantin-Latour effectuait des séances quotidiennes de peinture au Louvre. C'est d'ailleurs au Louvre qu'il avait rencontré, dans les années 1850, Delacroix (d'où son portrait collectif *Hommage à Delacroix* peint en 1864) qui y venait souvent parler à ses élèves alors occupés, comme Fantin-Latour, à copier les œuvres de grands maîtres. Les premières copies de Fantin-Latour ont été *François Ier* et *Saint Jérôme* du Titien, *Duc de Richmond* de Van Dyck, *L'Assomption* et une *Sainte Famille* de Poussin. Il est aisé de faire le rapprochement avec les copies effectuées par Kamal ol Molk, pour qui le Titien a été également un modèle prisé.

L'influence qu'a pu avoir Fantin-Latour sur Kamal ol Molk, qui aurait fréquenté son atelier, semble importante mais reste difficile à mesurer. De même que Kamal ol Molk, Fantin-Latour a été contemporain des impressionnistes. Le peintre français a même été leur ami. Il a peint les portraits de Manet, Monet, Renoir, Zola, Whistler..., et a partagé leurs luttes. Pourtant, de même que Kamal ol Molk, il n'a pas été un impressionniste lui-même, mais bien plutôt le continuateur discret de Delacroix.

Mozaffar ed din Shah, lors de sa première visite en Europe en 1900, a demandé à Kamal ol Molk de retourner en Iran. Celui-ci y retourna en 1901. Mais les troubles et intrigues s'étant développés à la Cour, ainsi que l'échec du second mariage du peintre avec Anna Qavam al Soltane, Irano-arménienne ayant grandi en Autriche, le poussèrent à repartir cinq ans plus tard, en 1903, pour l'Irak. Kamal ol Molk aurait

¹⁵⁷ Voir ces interviews en annexe. Cette information est corroborée par l'article « Kamal ol Molk » de l'Encyclopaedia Iranica : <http://www.iranica.com/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari>.

¹⁵⁸ Le peintre Abbas Mo'ayeri, lors d'un entretien à Paris en novembre 2010, m'a rapporté que Kamal ol Molk avait fréquenté l'atelier de Fantin-Latour. Il tenait cette information des écrits de l'un des disciples de Kamal ol Molk, Esma'il Ashtiani (Voir Esma'il Ashtiani, « Sharh-e hal va tarikḥ-e hayat-e Kamal-al-Molk », in *Honar o mardom* 1/7, 1963, pp. 8-19).

¹⁵⁹ Adolphe Jullien, *Fantin-Latour : sa vie et ses amitiés*, édition Lucien Laveur, Paris, 1909.

¹⁶⁰ E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, Paris, 1976.

prétexté un pèlerinage aux lieux saints. De ce voyage (de 1903 à 1905) sont issues plusieurs de ses œuvres les plus célèbres : *L'orfèvre de Bagdad et son apprenti* (ill.30), *Place de Kerbala* (ill.31), *L'Arabe endormi*.

A son retour d'Irak, Kamal ol Molk aurait sympathisé avec les constitutionnalistes. Des tableaux, comme les portraits de Sardar As'ad Bakhtiari¹⁶¹ et d'Azad ol Molk¹⁶², deux personnages marquants de la Révolution constitutionnelle de 1906, sont souvent cités comme marques de son nouvel engagement. Il a refusé, à cette époque, de peindre le portrait de Mohammad 'Ali Shah Qadjar, qui succède à son père Mozaffar ed din Shah Qadjar en 1907.¹⁶³

Les années qui ont suivi la Révolution constitutionnelle ont été marquées par une intense activité culturelle. Dans ce contexte favorable, le peintre a fondé en 1911, l'Ecole des Beaux-Arts (*Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh*). Cette école est la première en Iran à être dédiée uniquement à l'enseignement des arts, aussi bien traditionnels que d'influence européenne. Kamal ol Molk est réputé pour y avoir enseigné avec enthousiasme et générosité. Un peintre m'a relaté l'anecdote suivante.¹⁶⁴ Son professeur de sculpture, M. Halati, élève à l'Ecole de Kamal ol Molk, avait été obligé, parallèlement à ses études, de travailler chez un épicier pour subvenir aux besoins de sa famille. Un jour, étant arrivé à l'Ecole avec de la poussière sur ses vêtements, Kamal ol Molk l'aurait questionné, lui aurait demandé combien son travail à l'épicerie lui rapportait et lui aurait alloué une somme d'argent tous les mois pour qu'il puisse se consacrer exclusivement à ses études de peinture. Il est connu aussi que Kamal ol Molk prenait ses repas avec ses élèves.¹⁶⁵

Après la proclamation de la dynastie Pahlavi en 1925, Kamal ol Molk se serait trouvé en désaccord avec Reza Shah et surtout avec certains de ses ministres. Kamal ol Molk aurait en effet refusé de confectionner les portraits officiels de la nouvelle famille impériale. Devant les frictions croissantes qui l'opposaient au gouvernement de Reza Shah, Kamal ol Molk a préféré se retirer et céder, en 1928, la direction de l'Ecole à un de ses élèves, Esma'il Ashtiani, qui était déjà son assistant à la tête de l'Ecole. Un autre de ses disciples, 'Ali Mohammad Heydarian, considéré comme un bon portraitiste, serait, quant à lui, devenu le peintre officiel de la famille Pahlavi.¹⁶⁶ Kamal ol Molk a vécu ensuite à Hoseinabad, près de Nishapur, dans un de ses domaines, où il décéda, d'après *l'Institute for Iranian Contemporary Historical Studies*, le 18 août 1940 à l'âge de 93 ans environ. Mohammad Reza Shah Pahlavi a ordonné en 1962 la confection d'un mausolée en hommage à Kamal ol Molk, dans la ville de Nishapur, à côté de celui de 'Attar.¹⁶⁷

¹⁶¹ Sardar As'ad Bakhtiari a été un leader de la Révolution constitutionnelle en Iran. Il était à la tête de la tribu Bakhtiari et en 1909, parvient, avec ses forces, à s'assurer le contrôle de Téhéran pour forcer le pouvoir à établir des réformes démocratiques.

¹⁶² Après l'abdication de Mozaffar ed din Shah en 1910 pour que son très jeune fils Ahmad Mirza lui succède, Azad ol Molk est nommé régent, selon le vœu des constitutionnalistes, mais décède l'année suivante.

¹⁶³ Cf. l'article « Kamal ol Molk » de *l'Encyclopaedia Iranica* : <http://www.iranica.com/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari>.

¹⁶⁴ Entretien avec Abbas Mo'ayeri à Paris le 23 avril 2010 : ce peintre a étudié auprès de disciples de Kamal ol Molk et à la Faculté des Arts Décoratifs à Téhéran. Il séjourne en France depuis les années 1970.

¹⁶⁵ « Kamal ol Molk », *Encyclopaedia Iranica*, <http://www.iranica.com/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari>.

¹⁶⁶ D'après un entretien avec le peintre Abbas Mo'ayeri, Paris, avril 2010.

¹⁶⁷ Talinn Grigor, « Recultivating 'Good Taste' : The Early Pahlavi Modernists and Their Society for National Heritage », *Iranian Studies*, vol.37, N°1, March 2004.

Les controverses et rumeurs sur certains positionnements de Kamal ol Molk durant sa vie, ainsi que les interrogations restées sans réponse concernant les douze années qu'il passa à Hoseinabad, - où il perdit l'usage d'un œil et renonça à la peinture -, ont beaucoup attiré l'attention des écrivains et des réalisateurs de films, qui ont construit et diffusé une image romantique du personnage. Monsieur S (entretien 18, 2009) m'a confié par exemple avoir lu avec avidité dans sa jeunesse un roman, écrit par un écrivain iranien reconnu, Bozorg 'Alavi, et qui avait Kamal ol Molk pour héros.

Bozorg 'Alavi a effectivement écrit en 1952 un livre intitulé *Tsheshmhayesh* (« Ses yeux »). Influencé par la vague du réalisme socialiste et des sujets populaires, 'Alavi y a créé l'image héroïque du peintre « Makan », considéré à la fois comme un artiste célèbre et comme un activiste leader d'un mouvement révolutionnaire clandestin. Certains critiques ont vu dans ce Makan un amalgame des personnages de Kamal ol Molk et de Taqi Arani, qui était à la tête des activistes marxistes en Iran dans les années 1930. Makan est dépeint dans la première partie du roman comme « *le plus grand artiste de ces cent dernières années... qui a fait partie des rares personnes qui ont eu le courage de lutter contre le régime* » (p.6). Quand le Commandant de l'Armée visite l'Ecole de peinture, Makan le reçoit avec froideur. En retour, le gouvernement ne prête guère attention à son école artistique (pp.16-17). Makan a refusé de peindre le portrait de Reza Shah et a peint à la place vingt-deux portraits de son domestique, Aqa Rajab, et de peintures de paysage détaillant les conditions de travail de la paysannerie dans les villages (pp.17-18). « *Il lutte contre la tyrannie dans ses peintures, c'est un artiste animé d'une conscience sociale* » (p.32).¹⁶⁸

Ce portrait de Kamal ol Molk, sous l'aspect d'un homme courageux et engagé, semble avoir eu notamment pour source la biographie écrite peu de temps auparavant par un des disciples du peintre, Hasan-'Ali Vaziri, et qui aurait été publiée en 1946. En une centaine de pages environ, dans une œuvre mi-fictionnelle mi-documentaire, celui-ci a dépeint son maître comme un homme digne ayant réussi à tenir tête aux puissants Ministres de l'Education de son époque et à Reza Shah lui-même.¹⁶⁹

J'ai également interrogé de nombreux Iraniens non-artistes, notamment des Iraniens vivant à Los Angeles et dont j'ai pu croiser la route lors de l'été 2010, sur ce qu'ils savaient des peintres de leur pays actifs au XXème siècle. Ils ont évoqué majoritairement deux personnalités : Kamal ol Molk et le miniaturiste Mahmud Farshtshian. Il était intéressant de remarquer que l'image qu'ils avaient de Kamal ol Molk provenait également d'un film réalisé par 'Ali Hatami. Ce réalisateur et scénariste de talent n'a pas attiré l'attention internationale mais a rencontré de grands succès d'audience en Iran, notamment pour trois séries télévisées qui sont considérées aujourd'hui comme des classiques dans le pays. En 1984, 'Ali Hatami a écrit et réalisé un film intitulé *Kamal ol Molk*, dont il a lui-même reconstitué le décor et les costumes. Kamal ol Molk était interprété par un acteur reconnu, Djamshid Mashayekhi, qui a reçu pour ce rôle le Prix du Meilleur Acteur au Troisième Festival Fajr à Téhéran. L'image qui était donnée de Kamal ol Molk était très

¹⁶⁸ Tiré de la traduction de *Tsheshmhayesh* effectuée par John O'Kane sous le titre *Her eyes*, Londres, 1989.

¹⁶⁹ Voir « Kamal ol Molk », *Encyclopaedia Iranica*, <http://www.iranica.com/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari>. Hasan -'Ali Vaziri et Bozorg 'Alavi auraient été amis.

favorable. Le fait qu'il ait tenu tête à Reza Shah a sans doute accru son prestige après l'avènement de la République islamique. Les personnes avec lesquelles je me suis entretenue se rappellent d'un personnage charismatique, apparaissant en long manteau noir dans le film.¹⁷⁰ Kamal ol Molk est également furtivement présent dans une des trois grandes séries télévisées de 'Ali Hatami, intitulée « Mille histoires » (*Hezar Dastan*, 1978-1987), pour laquelle un quartier entier de l'époque de Naser ed din Shah a été reconstitué par le réalisateur, dans le Sud de Téhéran.

Kamal ol Molk mobilise désormais l'imagination populaire autant que celle des artistes. Beaucoup d'histoires circulent à son sujet. Un peintre iranien rencontré à Paris¹⁷¹ m'a également conté non sans une pointe de malice la fable de la pièce de monnaie que Kamal ol Molk aurait dessinée à s'y méprendre, dupant le serveur, au moment de payer sa note dans un restaurant européen. Le serveur, essayant ensuite de vider la soucoupe de sa pièce de monnaie, a remarqué que celle-ci ne tombait pas ! Dans cette fable, l'Europe se fait prendre à son propre jeu du faux-semblant.

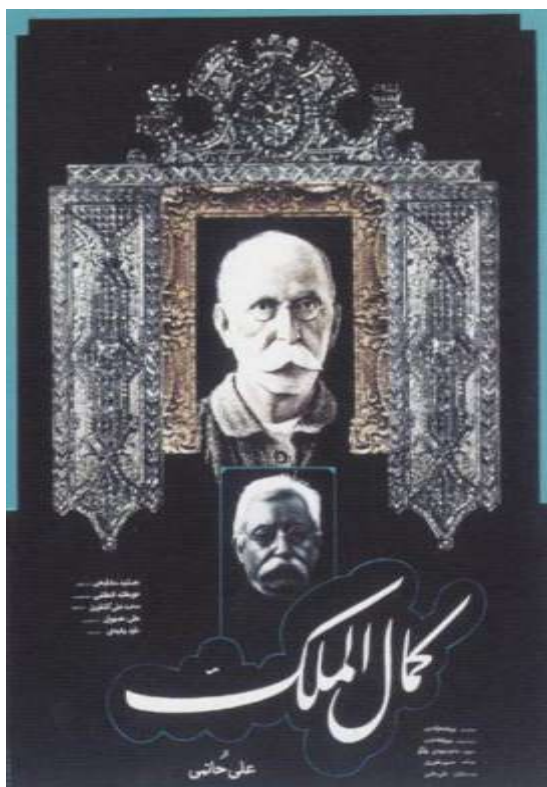


Illustration 29: Affiche pour la sortie du film Kamal ol Molk par 'Ali Hatami, Graphiste : Morteza Momayez, 1984.

Tiré de : Forshid Mesghali, *Morteza Momayez. Graphic Design, Photography, Painting, 1957-2005*, Nazar Research and Cultural Institute & Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Tehran, 2005.

¹⁷⁰ D'après Azin Hoseinzadeh, le peintre Shapur dans *Khosrow et Shirin* (Nezami), qui peint par trois fois le portrait de Khosrow et suscite l'amour des deux héros, est décrit vêtu d'une robe sombre, ce qui lui octroie une dimension spirituelle. Cf. Azin Hoseinzadeh, *Figuration et mise en abîme dans la littérature persane : la représentation du corps humain et le rôle de l'art et de l'artiste dans Khosrow et Shirin et les sept portraits de Nezami et la Chouette Aveugle de Hedayat*, thèse Paris 3, dir. Yann Richard, 2000.

¹⁷¹ Entretien avec Abbas Mo'ayeri, à Paris le 23 avril 2010.

2. L'œuvre de Kamal ol Molk

Entre 1932 et 1939, du vivant de l'artiste, le Parlement iranien a acheté une grande partie des œuvres de Kamal ol Molk. Celles-ci sont conservées à Téhéran, en grande partie au Musée du Palais Golestan, au Musée Sa'ad Abad, à la Bibliothèque du Parlement et à la Bibliothèque Malek.

Au fil de mes recherches, j'ai pu reconstituer, par ordre chronologique, la liste suivante des principaux tableaux de Kamal ol Molk¹⁷² :

1883	Zaman Khan
1884-85	Naser ol Molk
	Abshar Doqolu (Cascade)
	Vue depuis Dowshan Tappeh (Colline Dowshan)
1886	Sorkheh Hesar
	Palais Golestan
	Un jardin au Palais Golestan
1887	Un village à l'Ouest de Téhéran
1889	Vallée Zanusi
	Portrait de Mowlana
	Course de chevaux
1891	Oncle Sadegh et brocanteurs juifs
	Deux mendiants
	Le canari et le chat
1888-1893 / 1896	La galerie aux miroirs
1892	Le diseur de bonne aventure de Bagdad
1895	Napoléon III
1897	Cordonnier égyptien Portrait de Rembrandt (peint en Europe)
1898	Portrait du Titien
	Autoportrait
	Jeune homme anglais (copie Rubens)
1899	Saint Matthieu (copie Rembrandt)
	Dessin d'une femme
	Saint Jonah (copie)
	Femme lisant
1900	Marché aux volailles à Paris
	Portrait de Fantin Latour
1902	Orfèvre de Bagdad (Peint à Bagdad)
1903	Place de Kerbala
	L'Arabe endormi
1905	Juifs diseurs de bonne aventure à Bagdad
	Autoportrait
1911	Portrait de Hadji Seyyed Nasrollah Taqavi
	Sardar As'ad Bakhtiari
1911	Portrait de Azad ol Molk
1914	Portrait de Zoka ol Molk Foruqi
1916	Village au nord du Damavand
1918	Portrait de Hassan Vosuq od Dowleh
1919	Autoportrait
1923	Autoportrait
	Vue d'un village
	Autoportrait

¹⁷² Les reproductions de certaines des œuvres mentionnées dans cette liste figurent dans l'index biographique des peintres iraniens du XIXème et XXème siècles que j'ai réalisé. Voir en annexe à Ghaffari, Mohammad.

1924	Vue de Téhéran
	Vue de Towtchal
1926	La perdrix morte
	Portrait de Mashadi Nasser (son serviteur)
1927	Autoportrait
1933	Paysage montagneux (inachevé)
	Le vieil homme endormi (inachevé)

Tableau 12 : Liste des principaux tableaux de Kamal ol Molk.

Œuvres qui n'ont pu être précisément datées par les chercheurs
Takiyeh-ye Dowlat (Théâtre public religieux)
Portrait de Hakim ol Molk
Howz Khaneh (Pièce avec bassin et fontaine) au Palais Sahebqaraniyeh 1883 ?
Alchimistes
Musiciens
Sainte Marie
Un homme
Coucher de soleil à Shemiran
Scribe
Rue Alborz
Portrait de Sardar As'ad

Les œuvres de Kamal ol Molk qui ont pu être authentifiées – d'après les collections étatiques ou privées, les catalogues et diverses listes – sont au nombre de seulement 122, produites sur une durée de cinquante ans environ. Sa première œuvre connue - le portrait d'après photographie d'E'tezad al Saltaneh effectué aux alentours de 1880 – est celle qui a été remarquée par Naser ed din Shah. L'année suivante, il aurait peint également un portrait du prince héritier Naser ed din Mirza. Ses dernières œuvres, inachevées, datent du début des années 1930.

L'œuvre de Kamal ol Molk peut être divisée en trois périodes : avant son voyage en Europe (1880-1897), pendant ses recherches à Florence et à Paris (1897-1901) et après son retour d'Europe (1901-1932). Certains critiques d'art iraniens considèrent que les œuvres de la première période sont plus matures et originales que celles de la troisième. D'autres estiment que le style de Kamal ol Molk s'est vraiment épanoui après son retour d'Europe.

Le genre des œuvres de Kamal ol Molk est varié mais le peintre a surtout effectué des portraits de personnages de la Cour et de personnalités officielles (44 peintures), des paysages (37), des scènes de la vie quotidienne (18) et des vues des palais royaux (6). Il a également produit un nombre important de portraits de ses amis ou collègues, des études de nus et a copié les maîtres classiques lors de son séjour en Europe (environ 13). Il n'a effectué que peu de natures mortes (3). Il faut encore mentionner sa toile *Place de*

Kerbala, qui constitue la seule œuvre effectuée sur un thème urbain (ill.31). Les sujets religieux ou historiques ne sont pas du tout représentés.¹⁷³

La communauté des chercheurs occidentaux juge le plus souvent l'œuvre de Kamal ol Molk comme inauthentique et éloignée de la culture persane. Yves Porter a écrit par exemple : « *Kamal ol Molk n'a pour ainsi dire plus rien d'oriental. Ayant intégré non seulement les techniques mais aussi « l'esprit » de la peinture occidentale, il n'y a pratiquement pas une seule de ses compositions qui puisse faire penser à un artiste iranien* ». ¹⁷⁴ Les thèmes de ses tableaux s'avèrent pourtant majoritairement en lien avec la culture et l'identité iranienne.

GENRES	NOMBRE	%
Portraits	44	37
Paysages	37	29
Société	18	15
Copie peinture européenne	13	11
Palais royaux	6	5
Autres (natures-mortes et vie urbaine)	4	3
TOTAL	122	100

Tableau 13 : Nombre de tableaux et pourcentages par genres dans l'œuvre de Kamal ol Molk.

Aydin Aghdashlu note que le début de son œuvre se rapproche encore de la peinture qadjar, par exemple dans le tableau *Takiyeh-ye dowlat* (« Théâtre public ») (ill.35). Dans la toile dépeignant des musiciens royaux (ill.33), la façon de peindre les personnages simplement alignés les uns à côté des autres sur une surface plane est encore apparentée au style de son oncle, Sani' ol Molk (ill.32)¹⁷⁵.

Kamal ol Molk a tôt fait montre d'une profonde compréhension des jeux de la lumière et a développé les potentialités de la couleur, en termes de tonalité et d'intensité. Je me réfèrerais par exemple à *La galerie aux miroirs* et à *Takiyeh-ye dowlat*. *La galerie aux miroirs* du Palais Golestan serait la première œuvre que le peintre a effectuée après avoir reçu le titre de « Kamal ol Molk ». Il l'a signée de ce titre honorifique. Il a travaillé sur ce tableau pendant six années environ, dans les années 1890 (ill.34). Les réverbérations des objets de la galerie du Palais Golestan et les éclats de lumière des miroirs entre eux sont rendus avec beaucoup de précision. Naser ed din Shah est dépeint assis seul au centre de l'immense galerie. L'atmosphère de splendeur et de magnificence liée au pouvoir contraste avec l'absolue solitude du souverain, et fascine. Les règles de la perspective ne sont pas parfaitement respectées mais Kamal ol Molk, bien avant son voyage en Europe, y prouve déjà un savoir-faire consommé.

¹⁷³ Classification et chiffres tirés de l'article « Kamal ol Molk » dans *Encyclopaedia Iranica* : <http://www.iranica.com/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari>.

¹⁷⁴ Yves Porter, « Arts du livre et illustration », in Yann Richard (dir.), *Entre l'Iran et l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989 : p.161.

¹⁷⁵ Aydin Aghdashlu, « Kastgah-e Kamal-ol-Molk, » in *Yad-nameh*, pp. 223-38.

Le tableau *Takiyeh-ye dowlat*, « théâtre public », dépeint une foule ordonnée d'individus rassemblés dans un théâtre, autour d'une scène circulaire, à l'occasion d'une cérémonie officielle (ill.35). Le thème du cirque avait été, en Europe, fréquemment traité dans les années 1880, en particulier par Renoir, Degas et Toulouse-Lautrec. Je pense également à l'œuvre intitulée *Cirque* peinte par Georges Seurat (1859-1891) en 1890-1891 (ill.36). Le tableau *Takiyeh-ye dowlat* n'a pu être daté avec précision par les chercheurs. A-t-il été peint par Kamal ol Molk après son voyage en Europe ? Toujours est-il que le sujet, la composition verticale et courbe, l'ascendance des lignes, les contrastes successifs des tons, la dominante rouge orangée, la manière de rendre les raies de lumière qui obliquent du dôme vers les gradins (en pointillés de couleur blanche) m'évoque le tableau de Georges Seurat. Par ailleurs, *Cirque* demeure l'une des plus impressionnantes applications des théories divisionnistes de la couleur. Seurat y interprète les théories de Charles Henry sur les effets psychologiques de la ligne et de la couleur ainsi que celles des lois du mélange optique de couleurs formulées par Chevreul et Rood. Seurat, avec cette œuvre, ambitionnait une symbiose entre création artistique et analyse scientifique.

Personnage hautement charismatique, peintre reconnu, Kamal ol Molk a inauguré un nouveau rapport à la peinture en Iran. Il a été également enseignant durant de longues années au sein d'une institution créée par lui.

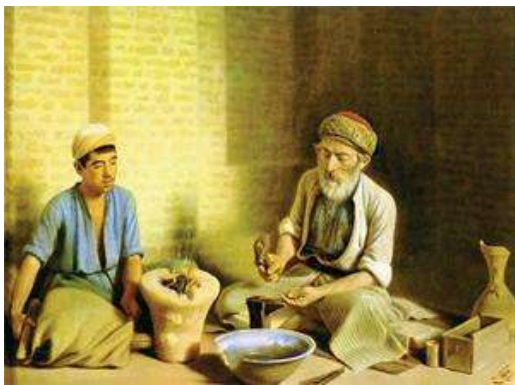


Illustration 30 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), *L'orfèvre de Bagdad et son apprenti*, 1902.

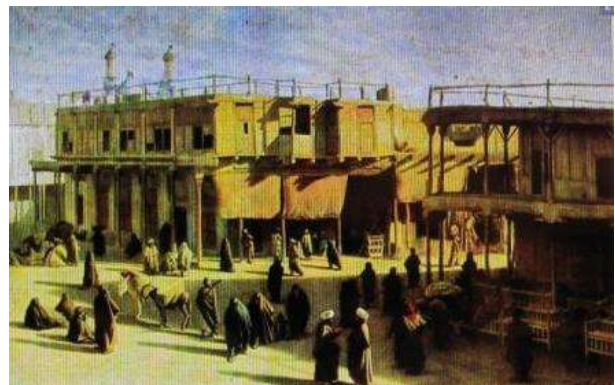


Illustration 31 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), *Place de Kerbala*, 1903, Palais Golestan, Téhéran.



Illustration 32: Abu Al Hasan Ghaffari (Sani' ol Molk), *Six personages*, 2^{ème} moitié du XIX^{ème} siècle. Extrait de : Ruin Pakbaz, « Abu Al Hasan Ghaffari », *Encyclopédie de l'Art*.



Illustration 33 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), *Les musiciens*, date inconnue.



Illustration 34 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), *La galerie aux miroirs*, 1888-96, Palais Golestan, Téhéran.



Illustration 35 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), *Takiyeh-ye dowlat*, date inconnue



Illustration 36: Georges Seurat, *Cirque*, 1890-1891, Huile sur toile, H. 185 ; L. 152 cm, Paris, Musée d'Orsay, legs John Quinn, 1924 © RMN (Musée d'Orsay).

B. L'Ecole des Beaux-Arts ou Ecole de Kamal ol Molk – 1911-1940

1. Fondation et fonctionnement

Il nous importe à présent de comprendre quel a été le rôle de Kamal ol Molk dans la fondation d'un système d'enseignement de l'art qui est encore prégnant dans le pays à l'heure actuelle. En 1851, une école influente, Dar ol fonun (« Polytechnique »), avait été créée à l'initiative du Premier Ministre réformateur Amir Kabir. Cette école avait pour but de former une élite modernisée, familière des connaissances scientifiques européennes.¹⁷⁶ Afin de former des peintres iraniens aux styles artistiques occidentaux, une section d'art y avait été rapidement introduite aux côtés des enseignements militaires, techniques et scientifiques.

Cette section artistique avait été précédée par un certain nombre d'autres cénacles royaux d'artistes-peintres. Sous l'impulsion des réformes du célèbre ministre des Ilkhanides, Rashid al din (1247-1318), un système d'atelier de peintres avait été mis en place, entretenu par la royauté et chargé de produire des livres illustrés. Les *ketabkhaneh(ha)* ou *karkhaneh(ha)* avaient fait ainsi leur apparition. Selon Oleg Grabar, ces *ketabkhaneh(ha)* ont représenté des « *organisations attachées à une cour princière ou à la personne d'un mécène et spécialisées dans la fabrication et la conservation de livres et autres documents nécessaires au fonctionnement et à la gloire de l'Etat et du Souverain* ». ¹⁷⁷ La présence continue de ces ateliers spécialisés est attestée en Iran à partir du XIV^{ème} siècle. Les artistes y formaient des équipes et travaillaient souvent en commun aux mêmes illustrations. Une galerie d'exposition appelée *suratkhaneh*, faisait également partie de ces ateliers. Sous les Safavides, les *ketabkhaneh* ont commencé cependant à se désintégrer, perdant alors le monopole de la fabrication de peintures. Sous le souverain safavide Shah Abbas (1587-1629), une Académie de Peinture a pris leur relais. Celle-ci aurait entretenu pour la première fois des rapports suivis avec l'Europe, envoyant des boursiers à Rome.¹⁷⁸ Au XIX^{ème} siècle, Fath-‘Ali Shah Qadjar, qui appréciait les raffinements de la Cour, aurait rassemblé artistes et poètes, afin de s'assurer leur compagnie, dans une société royale informelle connue sous le nom de *Andjoman-e khaqan*.¹⁷⁹ Un peu plus tard, Naser el din Shah Qadjar a institutionnalisé ce rassemblement en fondant une section artistique, appelée *Dar al sanaye'* (« Maison de l'artisanat »), au sein de l'école polytechnique nouvellement créée, *Dar al fonun* (« Maison des techniques »).

Sani' ol Molk (1814-1866), alors *naqqashbashi* (« peintre en chef ») à la Cour de Naser ed din Shah, a été désigné pour mettre en place cette section et la diriger. Sani' ol Molk revenait d'un voyage en Italie, où il avait séjourné trois ans, entre 1846 et 1849, pour y étudier la peinture.¹⁸⁰ Kamal ol Molk a fait ses classes au

¹⁷⁶ Afshin Marashi, *Nationalizing Iran: Culture, Power and the State 1870-1940*, University of Washington Press, 2008.

¹⁷⁷ Oleg Grabar, *La peinture persane : une introduction*, PUF, Paris, 1999 : p.26.

¹⁷⁸ « Une Académie de peinture au début du XVII^{ème} siècle », *Journal de Téhéran*, n°239, vendredi 24 avril 1936, p.1.

¹⁷⁹ Abbas Amanat, « Qadjar Iran : a Historical Overview », in *Royal Persian Painting - The Qadjar epoch (1785-1925)*, edited by Layla S. Diba, Maryam Ekhtiar (ed.), Tauris Publishers and Brooklyn Museum of Art, New York, 1999 : p.19.

¹⁸⁰ Ehsan Yarshater, « Art in Iran », in *Encyclopaedia Iranica*, vol II, fascicule 6, Routledge and Kegan Paul, London and New York, 1986 : p. 634 et 640.

sein de cet établissement, dont certains enseignants étaient étrangers et où les méthodes étaient novatrices. Il a développé par la suite une réelle vocation pour l'enseignement.

Kamal ol Molk a ainsi fondé en 1911, avec l'aide de Hakim ol Molk¹⁸¹, alors Ministre de l'Education et ami intime de Kamal ol Molk, une Ecole des Beaux-Arts (*Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh*). *Sanaye'-e mostazrafeh* est un ancien terme persan qui désignait en Iran, dans la première moitié du XX^{ème} siècle, les 'beaux-arts' dans le sens « d'artisanats fins ». Ce terme n'a plus été utilisé à partir de la seconde Guerre Mondiale. A cette époque, une autre expression, *honarha-ye ziba* (« beaux-arts » dans le sens européen : peinture et sculpture), qui est d'ailleurs employée en 1940 pour qualifier la nouvelle Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran (*Daneshkadeh-ye honarha-ye ziba*), s'est imposée peu à peu. Si, au début du siècle, différentes formes d'art traditionnel étaient encore enseignées dans l'Ecole de Kamal ol Molk, celles-ci sont retirées et dissociées du programme de la Faculté des Beaux-Arts dans les années 1940.

La création de cette école s'est inscrite dans le mouvement constitutionnaliste, qui s'avère avoir eu des répercussions favorables dans le domaine culturel. Hakim ol Molk, qui avait siégé aux différentes Assemblées Nationales nées de la nouvelle Constitution, a eu connaissance du projet de Kamal ol Molk de créer une école artistique et l'a défendu auprès du Parlement. Un site et un budget ont été attribués au peintre. Une partie du Palais Negarestan, qui avait été construit par Fath-'Ali Shah (qui régna de 1797 à 1834), a été allouée à l'Ecole, au Sud du parc Negarestan (l'actuel parc Baharestan). Ce parc avait été aménagé en 1848 par ordre de Fath-'Ali Shah. Au début du règne d'Ahmad Shah (1909-1925), dans la partie Nord du jardin, une Ecole des Sciences (*Madreseh-ye 'elmiyeh*) avait déjà été créée. La partie Sud, qui avait été mise au départ à la disposition du Ministère du Commerce et de l'Agriculture (*Vezarat-e tedjarat va falahat*), a donc été cédée à Kamal ol Molk. Aujourd'hui, cet espace, donnant sur une rue éponyme du célèbre peintre, abrite le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, ainsi qu'un Musée Kamal ol Molk. Avant la Révolution, le Ministère de la Culture et de l'Art y avait déjà pris ses quartiers.

Le budget de l'Ecole était assuré par le Ministère de l'Education mais les frais d'inscription restaient élevés. Le commandant As'ad Bakhtiari, leader du mouvement constitutionnaliste, dont Kamal ol Molk a fait le portrait, participait aussi aux fonds annuels de l'Ecole en prélevant un pourcentage sur sa propre fortune. Selon le peintre Abbas Mo'ayeri¹⁸², élève de plusieurs disciples de Kamal ol Molk, ce dernier organisait également à la fin de chaque année d'étude une exposition des œuvres de ses élèves. Lors du vernissage de cette exposition annuelle, de nombreuses personnalités de haut rang étaient rassemblées et achetaient certains tableaux suivant les recommandations de Kamal ol Molk.

¹⁸¹ Ebrahim Hakimi (1871-1959), surnommé Hakim ol Molk, après avoir fait des études de médecine à Paris (1895), est devenu l'influent médecin de la Cour de Mozaffar od din Shah. Toutefois, suite à une erreur de dosage dans les médicaments administrés au Shah, Hakim ol Molk n'a plus pratiqué la médecine et s'est intéressé à l'administration. Député aux deux premières Assemblées nationales (*madjles*) de 1907 et 1909, Hakim ol Molk a été quatre fois ministre de l'Instruction publique entre août 1915 et janvier 1918. Il a rétabli le service des Antiquités (créé en 1910) en 1914. Il a assumé également les fonctions de ministre des Finances, de la Justice, des Affaires étrangères, de la Cour et devient Premier Ministre à plusieurs reprises sous Mohammad Reza Shah. Très cultivé, Ebrahim Hakimi a été un grand mécène des arts en Iran. Agé de 100 ans environ, il assistait encore, dans les années 1950, aux réunions du Club Mehregan et aux rencontres annuelles des enseignants. Kamal ol Molk a également peint son portrait.

¹⁸² Tiré d'un entretien mené avec le peintre Abbas Mo'ayeri à Paris le 24 novembre 2010.

Dans un premier temps, Kamal ol Molk a été libre de gérer cette école de manière indépendante. Mais, entre 1923 et 1925, l'Etat iranien a cherché à s'immiscer et à contrôler son fonctionnement : Saliman Mirza Eskandari, ayant été nommé Ministre de l'Education par Reza Khan, a imposé à Kamal ol Molk sa présence, en tant que directeur associé, à la tête de l'Ecole. Hakim ol Molk, alors Ministre de la Culture, a soutenu à nouveau le peintre et est parvenu à le nommer Vice-Ministre de la Culture. Kamal ol Molk a réussi ainsi à garder quelque temps encore une certaine indépendance. Toutefois, en 1928, Seyyed Mohammad Tadayyon¹⁸³, nommé à la tête du Ministère de l'Education, est revenu à la charge et a poussé Kamal ol Molk à la démission. Celui-ci a alors décidé de se retirer dans son domaine à Hoseinabad. Deux élèves de Kamal ol Molk ont dirigé successivement l'établissement, jusqu'à sa fusion au sein de la Faculté des Beaux-Arts. Entre 1928 et 1932, l'Ecole des Beaux-Arts a été gérée par Esma'il Ashtiani (ill.37), puis, entre 1932 et 1940, par Abu al Hasan Sadiqi (ill.38).

L'Ecole de Kamal ol Molk était divisée en deux cycles, un cycle secondaire, équivalent du lycée, et un cycle supérieur.¹⁸⁴ (Photo ill.39 et 41) D'après le peintre moderne Mehdi Vishka'i, qui y a encore étudié au sein du cycle secondaire avant d'entrer à la Faculté des Beaux-Arts, les élèves relevaient de deux catégories. Il explique : « *Certains étaient peintres (naqqash) et travaillaient, les autres étaient des enfants en retard que les parents plaçaient ici pour les faire progresser (batshehha 'aqab mande'i budan ke pedar o madareshan anha ra gozashte budan andja ke sareshan garm beshavad)* »¹⁸⁵. Mehdi Vishka'i est le seul à faire mention de ce fait.

A la fin des années 1930, il a été décidé que le diplôme du lycée artistique spécialisé de l'Ecole de Kamal ol Molk permettrait aux élèves de rentrer directement à l'Université, précisément à la Faculté des Beaux-Arts, sans passer de concours. C'est ainsi que Mehdi Vishka'i, Ahmad Esfandiari et Abdollah 'Ameri al Hoseini sont entrés, à l'issue de leur cursus au lycée artistique spécialisé de l'Ecole, à la Faculté des Beaux-Arts, qui se trouvait alors dans la mosquée Moravi. Djalil Ziapur et Djavad Hamidi sont également passés directement du cycle supérieur de l'Ecole de Kamal ol Molk à la Faculté des Beaux-Arts. Ces peintres ont fait partie de la première génération de diplômés de cette faculté. Ils ont été les initiateurs de la 'nouvelle peinture' (*naqqashi-e djadid*).

Mehdi Vishka'i a témoigné concernant les maîtres qui l'ont formé au sein du lycée artistique spécialisé de l'Ecole de Kamal ol Molk. Il s'avère que 'Ali Mohammad Heydarian a été un des principaux enseignants à être présent dans les deux systèmes, l'Ecole de Kamal ol Molk puis la Faculté des Beaux-Arts. Ce professeur de peinture a joué de toute évidence un rôle charnière : « *J'ai d'abord suivi un cursus au lycée artistique spécialisé Kamal ol Molk (honarestan). Le directeur de ce lycée était, à cette époque, Abu Al Hasan Sadiqi. Heydarian y donnait des cours puis a été transféré à la faculté (daneshkadeh). Les autres*

¹⁸³ Seyyed Mohammad Tadayyon (1881-1951), politicien engagé et virulent, a joué un rôle important lors du mouvement constitutionnel et ensuite au Parlement. Il n'est pas considéré comme ayant été sensible aux questions culturelles.

¹⁸⁴ Voir entretiens traduits de Djalil Ziapur et Djavad Hamidi : annexes.

¹⁸⁵ Voir entretien de Mehdi Vishka'i en annexe.

professeurs étaient Hosein Ahya (Sheikh), Halati et Mo'ayeri. Halati et Sadiqi étaient sculpteurs ». Le fait que l'Ecole ait compté, à cette époque, différents enseignants ainsi qu'un directeur, qui étaient sculpteurs, est à souligner. La pratique de la sculpture était loin d'être marginalisée. Abdollah 'Ameri al Hoseini a cité également un autre enseignant d'importance, Rasam Arjangi : « Au lycée spécialisé en art (honarestan), Heydarian et Rasam Arjangi étaient professeurs. Au centre artistique (honarkadeh) [ou Faculté des Beaux-Arts], Heydarian a été à nouveau notre professeur ».

Le cycle secondaire de l'Ecole de Kamal ol Molk ou Ecole des Beaux-Arts ne doit pas être confondu avec le lycée artistique spécialisé (privé) du même nom (*Honarestan-e Kamal ol Molk*), qui a été fondé dans les années 1940 par Esma'il Ashtiani et dirigé longtemps par Hosein Sheikh, élèves de Kamal ol Molk. D'autres artistes parmi ses élèves y ont également enseigné, comme Halati, professeur de sculpture. Cet établissement existe toujours à l'heure actuelle. Il est situé dans le Nord de Téhéran, à Shemiran, au début de la rue Tankaban.



Illustration 37: Esma'il Ashtiani, *Autoportrait*, 33*43 cm, 1941. Adjoint puis Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de 1928 à 1932.



Illustration 38 : Abu al Hasan Sadiqi, Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de 1932 à 1940.

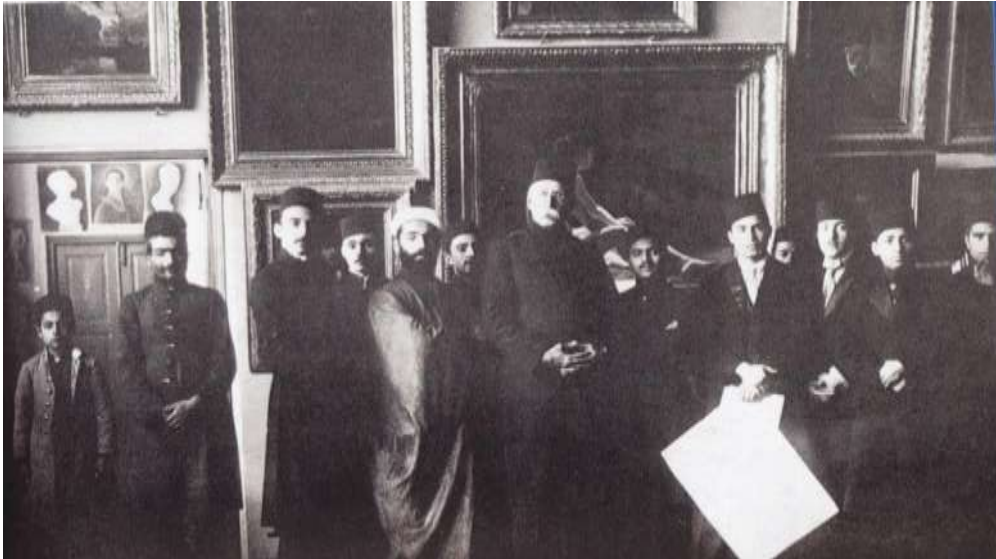


Illustration 39: Ecole des Beaux-Arts (*Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh*). Photo non datée. Kamal ol Molk est entouré de ses élèves.

Extrait de : Seyed Mahmud Eftekhari, *Negargari-e Iran, dowran-e mo'aser* [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971], Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003 : p.12.



Illustration 40 : Ill.11 : Hasan 'Ali Vaziri, *Vue de l'atelier de l'Ecole des Beaux-Arts* (*madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh*), 165*155 cm, autour de 1929.

Extrait de : Seyed Mahmud Eftekhari, *Negargari-e Iran, dowran-e mo'aser* [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971], Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003 : p.13.

L'homme qui se tient debout au milieu est 'Ali Mohammad Heydarian. L'homme assis est Mohsen Moqaddam. L'homme qui se tient debout derrière la tête de Mohsen Moqaddam est Abu al Hasan Sadiqi.



Illustration 41 : Dans l'atelier de l'Ecole de Kamal ol Molk, non daté (environ fin des années 1910).

Extrait de : Catherine Millet (éd.), « L'Iran dévoilé par ses artistes », *Art Press*, n°17, mai-juin-juillet 2010 : p.15

2. Les disciples de Kamal ol Molk

Dans la lignée de Kamal ol Molk, le relais a été pris par ses disciples qui ont fait fructifier son enseignement. Le premier groupe d'élèves de l'Ecole des Beaux-Arts a rassemblé des artistes devenus, pour la plupart, des professeurs réputés. Je cite ci-dessous les plus importants par ordre chronologique d'entrée dans l'Ecole en précisant leurs domaines artistiques :

1. Esma'il Ashtiani, peinture à l'huile et aquarelle. Il est adjoint à la direction de l'Ecole, puis en prend la direction après le départ de Kamal ol Molk en 1928.

2. Abu al Hasan Sadiqi, élève puis professeur de sculpture et de peinture. Il dirige l'Ecole après Ashtiani, à partir de 1932.

3. Mahmud Owlia, peinture à l'huile.

4. 'Ali Rakhsaz, peinture à l'huile et tableaux en mosaïques (créateur du tableau en mosaïque du jardin Sa'adi).

5. Hadi Tadjvidi, d'abord élève, il devient professeur d'aquarelle au sein de l'Ecole de Kamal ol Molk, puis de miniature à l'Ecole des Arts Anciens fondée en 1930.

6. Sadr ol din Shayesteh, aquarelle et peinture à l'huile.

7. 'Ali Mohammad Heydarian, peinture à l'huile. Elève puis enseignant à l'Ecole de Kamal ol Molk, il dirige ensuite la section peinture de la Faculté des Beaux-Arts (au sein de l'Université de Téhéran) de 1940 à 1979.

8. Djamshid Amini, tissage de tapis. Il exécute un célèbre tapis avec le portrait de Kamal ol Molk et un autre avec le portrait de Reza Shah (ceux-ci sont exposés au sein de l'actuel Musée des Arts Nationaux).

9. Hosein Sheikh, peinture à l'huile. Il est longtemps directeur du lycée artistique spécialisé dit de Kamal ol Molk (*Honarestan-e Kamal ol Molk*). Il meurt d'un accident de voiture en 1990.

10. Hadi Aqdasieh, dessin de tapis. Il travaille ensuite à l'Ecole des Arts Anciens fondée en 1930.

11. 'Ali Mokhtari, ébénisterie (*monabbatkari*, « incrustation »). Il a effectué notamment deux pots de fleurs en bois avec un portrait de Kamal ol Molk et une copie en bois d'un tableau de Michel-Ange, dans cette même technique.

12. 'Ali Akbar Yasemi, aquarelle et peinture à l'huile.

Ces élèves de Kamal ol Molk ou les continuateurs de son style font partie d'un courant artistique qui est appelé aujourd'hui en Iran « Ecole de Kamal ol Molk » (*maktab-e Kamal ol molk*). Parmi les disciples directs cités ci-dessus s'ajoutent Hasan 'Ali Vaziri et d'autres, moins connus, 'Ali Akbar Nadjamabadi, Yahi Dowlatshahi, Mohsen Sahili, Mohsen Moqaddam, Fathollah 'Abadi, Reza Shahabi, Markar Qorabian, Reza Samimi, Mostafa Nadjmi, 'Ali Asghar Petgar, Dja'far Petgar, Hushang Peymani. Rasam Arjangi et Mir Masur Arjangi ont, quant à eux, été formés en Russie mais sont revenus enseigner à Tabriz dans ce style. Rasam Arjangi a enseigné ensuite à l'Ecole de Kamal ol Molk.

La plupart de ces peintres ont fait école dans des lycées, des centres artistiques ou des ateliers privés et ont parfois publié des livres pour guider leurs disciples dans l'apprentissage de la peinture ou du dessin. Cet effort de transmission s'est perpétué. Monsieur L (entretien 12, 2008) cite par exemple un ouvrage de Hosein Vaziri Moqaddam, enseignant à la Faculté des Beaux-Arts, qui a compté dans sa formation et l'a incité lui-même à traduire des livres : « *Hosein Vaziri Moqaddam a écrit un très bon livre, Shiveh-ye tarahi* (« le style du dessin, la technique du dessin »). *Ces enseignants traduisaient les livres nécessaires aux étudiants et au grand public. J'ai moi-même traduit Art de la couleur de Jean Iten, un enseignant du Bauhaus, de l'anglais vers le persan. C'était le premier livre en couleur à être sorti en Iran* ». A défaut d'être reconnus comme de grands artistes – l'aura et la célébrité de Kamal ol Molk ayant éclipsé la génération de ses disciples –, ces peintres ont joué un rôle fondamental dans la formation en Iran d'une élite aux bases solides et dans la mise en place d'institutions artistiques de qualité.

Le parcours et l'œuvre de ces artistes, pourtant éminents, sont restés méconnus dans le pays. C'est pourquoi je vais tenter de brosser en quelques traits le profil de certains d'entre eux, et de caractériser leur œuvre.¹⁸⁶

Esma'il Ashtiani (1892, Téhéran-1971) a perpétué fidèlement, tout au long de sa vie, le style de son maître. Son père étant religieux, Ashtiani a d'abord suivi cette voie et est devenu clerc. Mais à l'âge de 19 ans, en 1911, il est entré à l'Ecole des Beaux-Arts. Il en a été le premier élève. Le premier élève de l'Ecole des Beaux-Arts a donc été, contre toute attente, un homme issu du clergé. Après avoir effectué le cursus en trois ans au lieu des cinq années prévues, il y a continué ses créations et a assumé simultanément la charge d'assistant. Il a succédé à Kamal ol Molk en 1928 à la direction de l'Ecole. Après 1932, il a voyagé en Europe et fondé, à son retour, dans les années 1940 (de même que Kamal ol Molk après ses voyages en Europe puis en Irak), le lycée artistique spécialisé Kamal ol Molk (*Honarestan-e Kamal ol Molk*), cet établissement privé mentionné plus haut. Ashtiani a pris sa retraite en 1949. Cet artiste pieux a écrit des livres religieux (*Adorants du Coran*, *Adorants en Islam*) mais aussi un important traité artistique : *Traité de perspective* (*Maraya va manazer*). Il était également poète. Son nom de plume était « flamme » (*sho'leh*). Un recueil de ses poèmes a été publié. Excepté quelques œuvres d'imagination, comme une illustration des poèmes d'Hafez, il a surtout peint des portraits ou des paysages d'après nature (ill.43,45 et 47). Certaines de ses œuvres semblent directement apparentées à des tableaux de Kamal ol Molk. Ainsi, la composition des *Fumeurs d'opium dans une maison de café* peints par Esma'il Ashtiani en 1929 (ill.45) est similaire au tableau *Le diseur de bonne aventure* effectué en 1892 par Kamal ol Molk (ill.44). De même, un parallèle peut être facilement établi entre *Le calligraphe* de Kamal ol Molk (ill.46) et *Le scribe* d'Esma'il Ashtiani (ill.47).

Le premier sculpteur éminent en Iran a indubitablement été Abu al Hasan Sadiqi (1897-1995).¹⁸⁷ Après avoir été formé au sein de l'Ecole des Beaux-Arts, il est parti en 1928 en Europe et a passé notamment quatre années à étudier la sculpture à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il a continué à peindre en parallèle des toiles à l'huile et des aquarelles. A son retour, il a succédé à Esma'il Ashtiani à la tête de l'Ecole des Beaux-Arts. Après la fondation de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran et la création d'un enseignement de sculpture (un ou deux ans après la fondation de la faculté), il y a enseigné son art de prédilection jusqu'en 1961, date à laquelle il a pris sa retraite. Membre de l'Association des Œuvres Nationales en 1950 (*andjoman-e asar-e melli*), il a effectué de célèbres sculptures (ill.48 et 49). Il est toujours possible d'admirer Place Ferdowsi à Téhéran sa statue de Ferdowsi, sculptée en 1972, qui n'a pas été remplacée après la Révolution (ill.49). Le fronton du siège de la Banque Nationale est encore orné des *Trois épreuves de Rostam*, relief que Sadiqi a sculpté en 1946.

¹⁸⁶ Concernant la biographie et l'œuvre des disciples de Kamal ol Molk, je me suis appuyée sur l'Encyclopédie de Ruin Pakbaz : Ruin PAKBAZ, *Dâyereh-ye el mo'âref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 1386 (6^{ème} édition)], et sur un livre publié sur l'Ecole de Kamal ol Molk : *Maktab-e Kamal ol Molk*, Nashr-e Abgineh, Tehran, 1386/2007.

¹⁸⁷ Or le discours actuel place souvent Parviz Tanavoli (né en 1937) comme le premier sculpteur moderne de l'Iran.

‘Ali Mohammad Heydarian (1896-1990) a été l’un des rares disciples directs de Kamal ol Molk à prendre de la distance par rapport au style de son maître. A la fin de sa vie, son coup de pinceau s’est fait plus libre. Il a aussi fait le choix de couleurs plus lumineuses. Son travail s’est rapproché alors de celui des impressionnistes. Bien sûr, il a auparavant excellé dans la copie de maîtres européens, comme en témoigne ce tableau copié de Raphael (ill.51). Après avoir étudié à l’Ecole des Beaux-Arts, il a voyagé en France et en Belgique. A son retour, il a enseigné à l’Ecole des Beaux-Arts puis a participé, aux côtés d’autres artistes comme Hasan ‘Ali Vaziri, à la fondation de la Faculté des Beaux-Arts. Il y a pris les rênes de la section ‘beaux-arts’, qui avait été créée aux côtés de la section ‘architecture’, plus importante. Il en a été directeur et enseignant principal jusqu’en 1965, date à laquelle il a évolué plus en retrait (jusqu’en 1979). Il n’a jamais exposé ses œuvres, pourtant nombreuses (ill.51, 52, 53).

Hasan ‘Ali Vaziri (env 1889-1954) a été surtout peintre mais aussi sculpteur. Il avait un frère cadet musicien, ‘Alinaqi Vaziri. Il est d’abord entré à la caserne des cosaques mais a abandonné la profession militaire pour être admis à l’Ecole des Beaux-Arts. Avec des peintures comme *Portrait du surveillant de l’Ecole des Beaux-Arts*, il s’y est distingué par rapport aux autres étudiants et a attiré l’attention de Kamal ol Molk. A la fin de sa période d’apprentissage, il est nommé dans les services de direction de l’école. A cette même époque, il a ouvert un atelier d’enseignement de la peinture dans le Club musical de son frère. Peu de temps après, un grand nombre de ses œuvres ont disparu dans un incendie (vers 1928). Entre 1933 et 1935, il est parti présenter ses œuvres en Amérique, à Londres, à Paris et à Berlin. Les expositions de Hasan ‘Ali Vaziri sont alors fréquemment citées par le *Journal de Téhéran*. "*Son Eminence le Ministre de l’Iran à Paris*" a inauguré l’exposition de l’artiste à la galerie Ecalles, du Faubourg Saint Honoré à Paris, en juillet 1935. L’article consacré à l’exposition, qui paraît alors dans le *Journal de Téhéran*, est tiré d’un journal français, *La Nouvelle Dépêche*. La critique de ce journal français est extrêmement laudative : "*Cette exposition [...] est une pittoresque rétrospective qui dénote, de la part d’un artiste de l’Iran moderne, une technique très sûre des lignes et un goût parfait des coloris. Nul doute que tous les amis français de l’Iran auront à cœur de rendre un hommage mérité à l’un des grands peintres de la Perse rénovée*".¹⁸⁸ En novembre 1935, Hasan ‘Ali Vaziri s’est rendu à Berlin pour une exposition organisée avec le soutien du Ministère de la Propagande du IIIème Reich. L’opinion de la presse allemande a également été très favorable. Le *Volkischer Beobachter* a écrit : "*Les travaux de M. Vaziri, quoique n’étant pas très grands, ont une finesse artistique incomparable [...] qui nous a donné le désir de connaître de plus en plus les œuvres artistiques et les beaux-arts de l’Iran d’aujourd’hui*".¹⁸⁹ Il a été ensuite un des fondateurs, avec Heydarian, de la Faculté des Beaux-Arts de l’Université de Téhéran, où il a enseigné pendant un temps, notamment l’anatomie. La plupart de ses œuvres ne sont plus en Iran (une partie a été retenue en Allemagne après le déclenchement de la guerre). La seule reproduction d’une des œuvres d’Hasan ‘Ali Vaziri qu’il m’a été possible de voir est celle du tableau figurant l’atelier de peinture de l’Ecole des Beaux-Arts (voir ci-dessus ill.40). Ce tableau

¹⁸⁸ *La Nouvelle Dépêche*, "L’art iranien à Paris", in *Journal de Téhéran*, n°58, vendredi 26 juillet 1935 (3 mordad 1314) : p.2.

¹⁸⁹ « L’art artistique iranien à l’étranger », *Journal de Téhéran*, n°101, dimanche 3 novembre 1935 (11 aban 1314) : p.1.

constitue non seulement un document authentique concernant l'atmosphère de l'atelier, les étudiants, les œuvres de Kamal ol Molk et ses disciples, mais il témoigne aussi des connaissances de Vaziri dans l'application des couleurs et dans la maîtrise de la composition et de la perspective. Hasan 'Ali Vaziri a été également l'auteur d'une biographie élogieuse de Kamal ol Molk publiée en 1946.

Parmi les derniers élèves directs de Kamal ol Molk, Hosein Sheikh (1911, Téhéran-1991) s'est surtout illustré dans la peinture des petites gens (ill.55, 56, 57). Peu de ses œuvres sont parvenues jusqu'à nous. Après ses études à l'Ecole des Beaux-Arts, il a également voyagé en Europe. Puis il a dirigé le lycée artistique spécialisé Kamal ol Molk (*Honarestan-e Kamal ol Molk*) à partir de 1941 (lycée fondé par Esma'il Ashtiani). Il fut réputé pour la qualité de son enseignement. 'Ali Akbar Yasemi (1903-1980) a adopté peu à peu un style plus libre, notamment dans l'application des couleurs. Ses tableaux sont pour la plupart imprégnés de tons rosés, qui sont caractéristiques de sa manière de peindre (ill.59, 60, 61). Il a enseigné la peinture à Tabriz.

Je ne suis pas parvenue à rassembler de données biographiques sur Mahmud Owlia¹⁹⁰ mais il est considéré par certains historiens de l'art iraniens comme l'un des peintres les plus audacieux et créatifs de son époque (ill.63). Ses coups de pinceaux sont particulièrement larges et vifs dans ses pastels (ill.64, 65).

Quant à 'Ali Asghar Petgar (1918, Tabriz-1992), il s'est démarqué des autres peintres, moins par sa technique que par son sens de l'observation et sa sensibilité sociale. Il a peint surtout le travail et la vie des classes populaires, urbaines ou villageoises. Ses œuvres *En direction du village* ou *Le quartier des blanchisseuses* en témoignent. Il a été formé à Tabriz par Mir Masur Arjangi et s'est rendu à Téhéran en 1933, où il a poursuivi ses études à l'Ecole des Beaux-Arts. Il a enseigné ensuite dans le cadre de cours privés (autour de 1943).

Enfin, Reza Samimi (1914, Mashhad-1991) , après avoir effectué des études à l'Ecole de Kamal ol Molk, a poursuivi sa formation à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il a séjourné longtemps à Monaco, où il a effectué le portrait de Grace Kelly en 1981.

Kamal ol Molk a également donné de nombreux cours particuliers, notamment à des jeunes filles au sein de familles aisées. Il faut rappeler qu'une de ses élèves, Effat el Moluk Khadjenuri (née en 1898), issue de la famille royale qadjar, a fondé dès 1925 la première école artistique pour filles en Iran (*Honarestan-e sanati-e dokhtaran* ou *honarestan-e dokhtaran-e khadjenuri*). Effat el Moluk, ainsi que sa sœur Shokat el Moluk Khadjenuri, ont fait partie des premières femmes à mettre en avant dans la sphère publique un savoir-faire artistique. En 1923, elles ont adhéré au Groupe des Femmes Nationalistes (*Djamiat-e zananeh-ye vatankhah*). Effat el Moluk, après avoir été formée par Kamal ol Molk, s'était rendue à Paris pour suivre les cours dispensés par l'Ecole Piaget. Au bout de deux années d'étude, de retour en Iran, elle avait ouvert une

¹⁹⁰ Selon Monsieur E (entretien 5, 2008), pour pallier le manque complet de données biographiques concernant Mahmud Owlia, il serait nécessaire de retrouver la trace de son fils, sculpteur immigré en Italie.

école privée pour filles à son domicile, avant de fonder, en 1925, cet établissement indépendant et diplômant (*honarestan*), où ont été dispensés des cours de peinture, sculpture, couture ou broderie.¹⁹¹

En conclusion, la peinture de Kamal ol Molk et de ses disciples constitue, par l'intermédiaire de deux générations d'artistes, le point culminant d'une tendance : celle de « l'adaptation »¹⁹² de la Renaissance européenne à la culture persane. Ces artistes-peintres ont eu pour idéal l'art de Raphaël, Le Titien, Rubens ou Rembrandt. En pratique cependant, ils ont surtout suivi la voie de l'art académique du XIX^{ème} siècle européen. Leur style pictural se base sur une connaissance approfondie du corps humain et de son anatomie mais ils n'ont guère puisé aux sources de l'Antiquité ou de la mythologie. Au contraire, les sujets de leurs œuvres, à part quelques copies de peintres européens, sont essentiellement 'orientalistes'. L'étude du parcours de 'Abbas Katuzian, que je propose d'effectuer plus loin, l'illustre en partie. Les particularités du paysage iranien, les costumes, la vie quotidienne et l'habitat, sont en effet le plus souvent explorés par ce groupe d'artistes, dans une atmosphère oscillant entre le pittoresque, l'émotion picturale romantique et la concision du reportage naturaliste. Par 'orientaliste', j'entends donc ce sens romantique du pittoresque, de la couleur locale, cette attirance pour le folklore. Mais je distingue la peinture du réel en Iran de l'orientalisme développé en Europe au milieu du XIX^{ème} siècle. Elle ne correspond pas à une peinture d'histoire théâtralisée ayant pour objet un Orient fantasmagorique, violent ou sensuel. Elle est à entendre plutôt comme un art éclectique dépeignant l'environnement immédiat des peintres persans eux-mêmes. Il est intéressant de remarquer que ceux-ci ont exploré et représenté leur Orient natif à partir du regard porté sur lui par l'Occident. Ce regard extérieur adopté pour se voir soi-même est source de distance mais peut-être aussi de flou identitaire. Cette vision pourrait être rapprochée du concept avancé par Jean-Claude Passeron, d'« exotisme social ».¹⁹³ Silvia Naef constate cette même vision 'exotisante' parmi les pionniers de la peinture moderne égyptienne et la qualifie, quant à elle, d'« orientalisme de l'intérieur ». Ce regard coïncide selon elle avec l'idéologie nationaliste qui était alors de mise en Egypte dans les années 1920 (faire renaître l'Egypte immuable de la terre).¹⁹⁴

Aux yeux de l'historien de l'art Ruin Pakbaz, seules les œuvres de Heydarian et Owlia auraient atteint véritablement une profondeur et une personnalité propre. Il cite également un peintre chrétien chaldéen, André Govalovitch, pour la qualité de sa peinture dans l'entre-deux-guerres en Iran. Ce dernier n'a toutefois pas été élève de Kamal ol Molk. Dans son *Encyclopédie de l'Art*, Ruin Pakbaz spécifie le travail des principaux disciples de Kamal ol Molk en ces termes : « *Environ tous ces peintres ont effectué des portraits, des natures mortes, des paysages et ont été sensibles à l'observation de leurs semblables. Cependant, des*

¹⁹¹ Entretien avec une des descendantes d'Efat el Moluk, Mitra Fouladirad, mai 2010.

¹⁹² Roger Bastide, « Problèmes de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres », Georges Gurvitch (éd.), *Traité de sociologie*, PUF, Paris, 1960, vol.II, pp.315-330.

¹⁹³ Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard-Le Seuil/EHESS, Paris, 1989.

¹⁹⁴ Silvia Naef, « Orientalistes « indigènes » ou peintres modernes ? Les pionniers de l'art moderne dans le monde arabe », *L'orientalisme et après ? Médiations, appropriations, contestations*, colloque EHESS, IISMM&IMA, Paris, 15-17 juin 2011.

*nuances peuvent être repérées parmi eux : par exemple, la délicatesse de l'ombre chez Vaziri, la fermeté du dessin de Sheikh, la liberté des coups de pinceaux de Owlia, la diversité des styles de Shahabi et la sensibilité sociale de Peymani et San'ati. La perception artistique de Heydarian et de Sadiqi reste toutefois supérieure et plus profonde. Cette distinction les a fait sortir du lot ».*¹⁹⁵

Bien avant les pionniers de la peinture moderne, qui émergent sur la scène artistique iranienne à la fin des années 1940, il apparaît que les disciples de Kamal ol Molk ont beaucoup voyagé entre l'Iran et l'Europe, notamment la France. L'Ecole des Beaux-Arts de Paris représentait déjà pour eux une référence. Dans les années 1940, André Godard a d'ailleurs officialisé un partenariat entre cette école parisienne et la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran (programme identique, équivalences et envois d'étudiants). Malgré ces nombreux voyages d'étude et le contexte de modernisation intensive qui était de mise sous Reza Shah, les peintres de cette génération sont restés attachés à l'esprit d'école de Kamal ol Molk et aux principes de la peinture du réel.

A cette époque, un immense travail de réappropriation du patrimoine national avait été entrepris par le gouvernement de Reza Shah et la Société de l'Héritage National (*Andjoman-e asar-e melli*). C'est sans doute pourquoi, lors du règne de ce monarque, le développement de l'art dans un sens non-traditionnel est resté limité dans le pays. En effet, dans le domaine artistique, le gouvernement de Reza Shah et la Société de l'Héritage National n'ont pas été partisans d'une réelle modernisation mais ont porté leur effort sur la restauration des traditions artistiques ancestrales. Rendre leur lustre à ces traditions visait à restaurer le rayonnement du pays sur la base de son passé. Dans ce contexte culturel de tendance conservatrice, il n'est pas surprenant que les disciples de Kamal ol Molk aient manifesté un fort attachement envers la peinture du réel. Mais, contrairement à une idée généralement répandue, ceux-ci ne sont pas restés entièrement tributaires du style de leur maître. Plusieurs d'entre eux, comme Heydarian, Owlia et Yasemi, ont fait évoluer, au fil de leur carrière, le style académique de Kamal ol Molk vers des préoccupations proches notamment de celles des impressionnistes européens. Leurs coups de pinceau se sont émancipés, leur palette s'est personnalisée, et leurs travaux ont témoigné de recherches innovantes, en particulier dans le rendu de la lumière.

L'œuvre de ces peintres est demeurée mal connue. L'aura du maître, le manque de diffusion de leur travail, les réformes administratives opérées dans le domaine de l'enseignement artistique par le gouvernement de Reza Shah ont contribué à leur méconnaissance. Ainsi, hors du cadre de l'enseignement, il n'y a pas eu, à cette époque, d'initiatives individuelles, collectives ou étatiques, promouvant la peinture du réel : donc, pas de biennales, de salons ou de grandes expositions pour offrir un débouché à cette peinture en-dehors des salles de classe. La peinture du réel, à l'inverse de la miniature qui était montrée lors des foires nationales ou dans le cadre d'expositions internationales, n'a pour ainsi dire, pas été exposée en Iran (ni à

¹⁹⁵ Ruin Pakbaz, *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 1386/2007 (6^{ème} édition).

l'étranger, à l'exception de quelques expositions individuelles) dans l'entre-deux-guerres. Des artistes pourtant reconnus, comme Heydarian, n'ont jamais présenté leurs œuvres en public. Il existait alors un manque flagrant de lieux de diffusion. La génération des pionniers de la peinture moderne s'est nettement démarquée de ses prédécesseurs sur ce point, par de nouvelles modalités d'organisation et d'accès à l'art : en implantant la pratique d'expositions régulières (d'abord dans les centres culturels étrangers puis dans des lieux indépendants) et en multipliant les rencontres entre les artistes, leurs œuvres et le public.



Illustration 42: Esma'il Ashtiani.



Illustration 43 : Esma'il Ashtiani, *Le fils du peintre*, n.d.



Illustration 44 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), *Le diseur de bonne aventure*, Musée du Palais Sa'ad Abad, Téhéran, 1892.

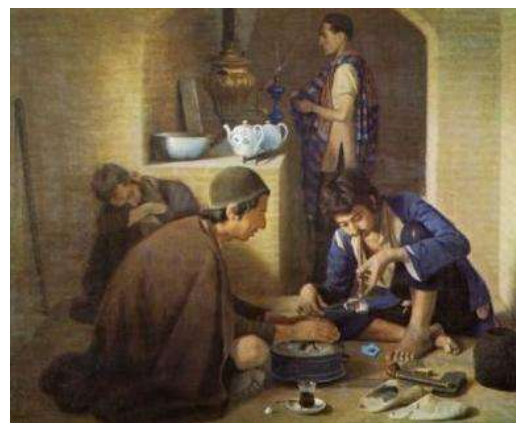


Illustration 45 : Esma'il Ashtiani, *Fumeurs d'opium dans une maison de café*, 1929.



Illustration 46 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), *Portrait de Mirza Hadi Khan (Mowlana) le Calligraphe*, 1889.

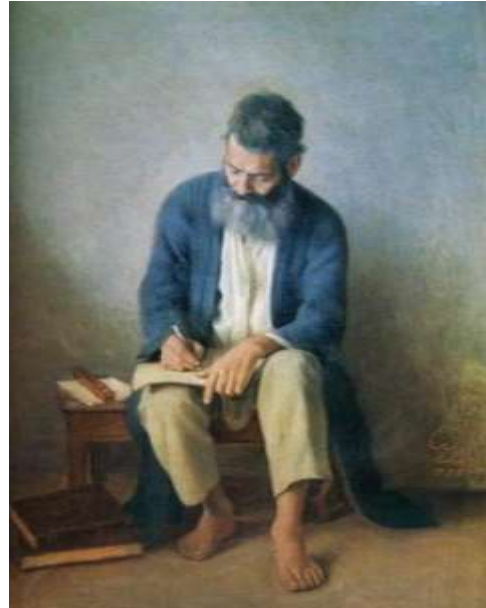


Illustration 47 : Esma'il Ashtiani, *Le scribe*, n.d.



Illustration 48: Abu al Hasan Sadiqi, *Nader Shah et ses soldats*, 1956.



Illustration 49 : Abu al Hasan Sadiqi, *Ferdowsi*, (place Ferdowsi), Téhéran, 1972.



Illustration 50: ‘Ali Mohammad Heydarian.



Illustration 51 : ‘Ali Mohammad Heydarian, *Jesus Christ* (copié de Raphael), n.d.



Illustration 52: ‘Ali Mohammad Heydarian, *Vue de Lahidjan (Nord de l'Iran)*, n.d.



Illustration 53 : ‘Ali Mohammad Heydarian, *La forêt* (copié de Shishkin), n.d.



Illustration 54 : Hosein Sheikh.



Illustration 55 : Hosein Sheikh, *Najm Abadi au travail*, n.d.



Illustration 56 : Hosein Sheikh, *Le docteur*, n.d.



Illustration 57 : Hosein Sheikh, *Haft Sin (Table du Nouvel An)*, n.d.



Illustration 58: 'Ali Akbar Yasemi.



Illustration 59 'Ali Akbar Yasemi, *Jeune fille pauvre*, 1954.



Illustration 60 : 'Ali Akbar Yasemi, *Paysage*, n.d.

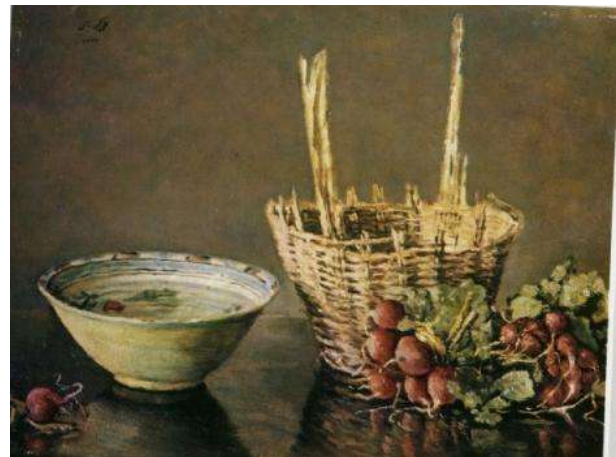


Illustration 61 : 'Ali Akbar Yasemi, *Nature morte avec radis rose*, 1963.



Illustration 62 : Mahmud Owlia.



Illustration 63 : Mahmud Owlia, *La pendaison de Mansur Hallaj*, n.d.



Illustration 64 : Mahmud Owlia, *Le vieil homme fatigué*, n.d.

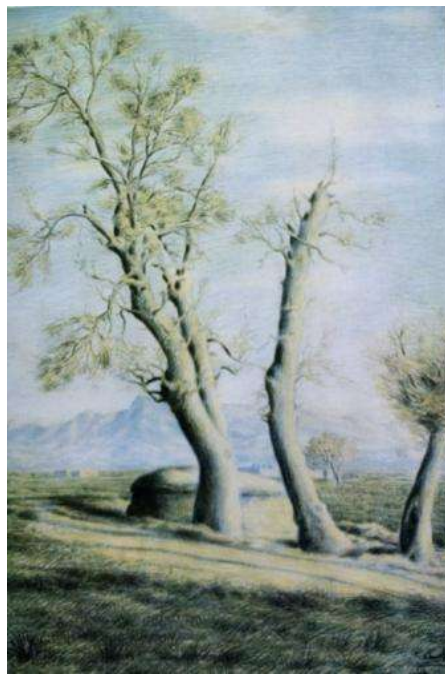


Illustration 65 : Mahmud Owlia, *L'arbre et le vent*, n.d.

3. Détail d'une carrière : l'œuvre de 'Abbas Katuzian (1923-2008)

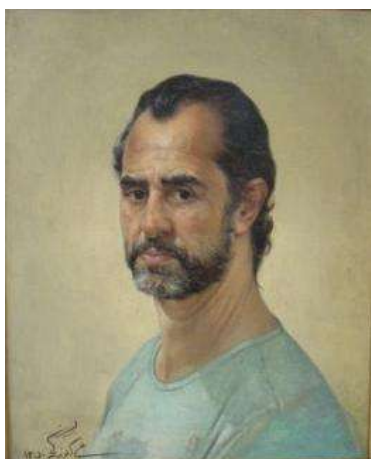


Illustration 66 : 'Abbas Katuzian, *Autoportrait*, 48*58 cm, 1971.

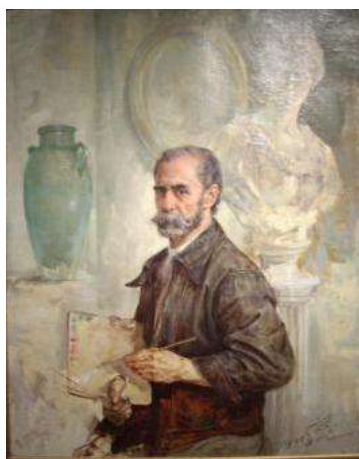


Illustration 67 : 'Abbas Katuzian, *Autoportrait*, 104*128 cm, 1983.



Illustration 68 : 'Abbas Katuzian, *Autoportrait*, 80*60 cm, 2007.

L'œuvre de 'Abbas Katuzian (1923-Téhéran, 2008-Téhéran), qui fait partie de la deuxième génération des disciples de Kamal ol Molk, me paraît illustrer à travers ses diverses sources d'inspiration, l'état d'esprit pouvant animer un peintre du réel. Son parcours artistique a été retracé lors d'une rétrospective, qui lui a été consacrée du 10 au 22 avril 2008 au Centre culturel et artistique Niavaran à Téhéran, à laquelle j'ai pu me rendre.¹⁹⁶ 'Abbas Katuzian étant décédé pendant l'exposition, le 13 avril 2008, celle-ci a suscité de nombreuses commémorations en hommage à l'un des derniers disciples du vivant de Kamal ol Molk. Cette célébration m'a paru signifier plutôt la fin d'une époque que s'adresser à l'artiste lui-même et à son œuvre. Afin d'approcher la démarche d'un peintre du réel qui a travaillé dans ce style jusqu'aux années 2000, je propose de présenter ici les grandes tendances qui ont traversé sa production.

Ayant été formé au sein de l'Ecole de Kamal ol Molk, en cycle secondaire, après le départ du maître, 'Abbas Katuzian n'a pas rejoint le groupe des adeptes de la nouvelle peinture à la fin des années 1940 et a choisi de perpétuer l'héritage. Il s'est consacré à l'enseignement et a formé de nombreux disciples à la peinture du réel. En 1973, ses œuvres ont été exposées aux côtés des tableaux de Kamal ol Molk à l'Assemblée Nationale d'Iran.

A l'instar de Kamal ol Molk, 'Abbas Katuzian a peint, à différentes périodes de sa vie, des autoportraits. L'un d'eux, datant de 1983, dénote une forte influence néo-classique : le peintre, palette à la main, s'est dépeint entre un vase antique et un buste de femme sculpté surmontant une colonne corinthienne au fût cannelé (ill.67). Derrière lui apparaît un tableau-médailion au cadre doré. Le décor de son atelier emprunte ainsi beaucoup aux compositions de David ou d'Ingres, inspirées de l'art antique. Dans cet autoportrait, il est intéressant de remarquer que la tenue arborée par le peintre tranche avec son

¹⁹⁶ Voir aussi le catalogue : *Selected Works of Abbas Katouzian*, Yassavoli Publications, Tehran, 1998.

environnement. Celui-ci apparaît en veste de cuir brune usée à coupe droite, au 'goût du jour'. L'habit moderne a cédé la place au corps nu héroïque. Le réalisme de la veste, dont la fermeture-éclair est finement représentée, ainsi que les détails de la main qui tient le pinceau, aux veines saillantes, contrastent avec l'imprécision des décors.

Le réalisme dans le tracé translucide et évanescent des veines de la main est caractéristique de l'œuvre de 'Abbas Katuzian. L'artiste a particulièrement prisé, tout au long de sa carrière, le portrait de la jeune femme et du vieillard. Le tableau *Maître satisfait*, datant de 1966, et celui de la *Femme qashqa'i*, peint en 1997, mettent en scène ces deux personnages-types dans des postures où la main et ses veines, la consistance de la peau, sont mises en avant. Dans le premier cas, la main et l'avant-bras dénudé du vieillard sont appuyés sur le manche d'une canne. Dans le second cas, la main, seule partie dénudée du corps de la jeune femme appartenant aux tribus nomades *qashqa'i*, est posée sur l'appui d'un siège.



Illustration 69 : 'Abbas Katuzian, *Maître satisfait*, 110*90cm, 1966.



Illustration 70 : 'Abbas Katuzian, *Femme qashqa'i*, 100*70cm, 1997.



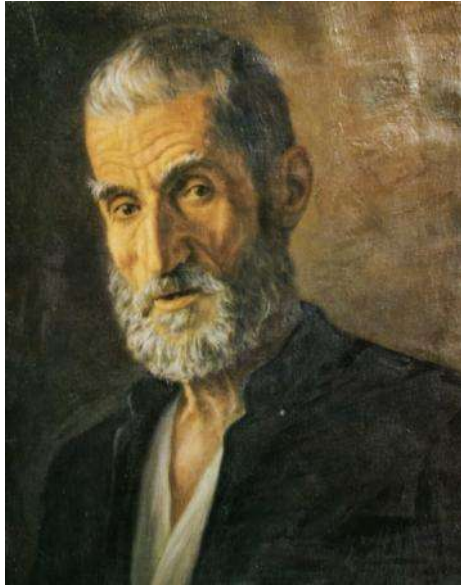


Illustration 71 : Hosein Sheikh, *Maître Mirza*, n.d.

Hosein Sheikh avait déjà effectué un certain nombre de portraits de vieillards et ‘Ali Mohammad Heydarian était connu pour la précision anatomique de ses peintures. Chez ‘Abbas Katuzian, ces deux personnages-types sont déclinés en un certain nombre de variantes. Des femmes de différentes ethnies iraniennes posent dans leur costume traditionnel ou en tenue islamique. Quant aux vieillards, ils incarnent d’anciens personnages historiques ou littéraires, différents sages ou savants.

La plupart des femmes peintes par ‘Abbas Katuzian – *Jeune femme aux couleurs du drapeau iranien* (1979) ; *Fille du peintre* (1984) ; *Beauté kurde* (1989) ; *Etude* (1993) ; *Femme qashqa’i* (1997) ; *Femme azeri* (1999)¹⁹⁷ - se différencient surtout par leurs costumes. Chaque portrait est effectué à mi-corps. Les jeunes femmes sont debout ou assises, mais représentées dans des poses similaires. Les traits du visage, à la beauté suave et romantique, plutôt impersonnelle, sont moins travaillés que le rendu ethnographique des costumes traditionnels et des bijoux. Les coiffes sont recherchées. Si, en 1979, la jeune femme aux couleurs du drapeau iranien est représentée non voilée, les portraits suivants (excepté cette étude inachevée d’une femme datant de 1993) peints après l’avènement de la République islamique, ne dévoilent plus les cheveux de leur modèle. Le nouveau credo islamico-révolutionnaire, de rigueur à partir des années 1980, s’est imposé à la peinture du réel.

Ces portraits colorés aux accents orientalistes alternent alors avec des portraits austères de femmes en tchador ou couvertes du voile-cagoule popularisé dans les années 1980 en Iran, le *maqna’e*. Dès 1978, avec le tableau *Prière (Niyaz)*, ‘Abbas Katuzian a décrit la ferveur de la faction islamiste engagée dans la Révolution. A la fin des années 1990, alors que le pays connaît une semi-libéralisation culturelle sous le Président Mohammad Khatami, il a continué à témoigner de cette ferveur avec les œuvres *Cri* (1997) et *Femme téhéranaise* (1998). Deux de ces tableaux, au départ structurés comme des portraits en buste, sont restés inachevés, ne détaillant que le voile et les traits du visage.

Parmi les portraits de vieillards, on distingue trois portraits réalistes – *Etonnement entre joie et mort* (1964), *Le moine* (1966) et *Le vendeur de tissus* (1983) -, deux portraits à la tonalité épique – *Maître satisfait* (1966) et *Baba Taher* (1999)-, et deux petits portraits en buste aux teintes jaunes et orangées. Ces deux derniers portraits détaillent les traits, la barbe blanche et les cheveux fins d’un vieillard en prière (1989) et

¹⁹⁷ Voir illustrations par ordre chronologique en fin de sous-partie.

d'un personnage littéraire, Bohlul le dervish (2007), qui apparaît dans le *Masnavi* de Rumi. La plupart de ces vieillards sont représentés en longue robe (renvoyant au type du sage ou du savant), excepté l'homme d'âge mûr qui est dépeint en chemise dans le tableau *Etonnement entre joie et mort* (1964). Le peintre s'est-il auto-représenté dans cette œuvre qui évoque les vanités baroques ? Celui-ci, interpellant du regard le contemplateur de l'œuvre, est assis face à un crâne humain et un verre de vin, symboles de la finitude et des plaisirs fugaces de la vie.¹⁹⁸ Le motif du crâne a été introduit dans l'art pictural européen en même temps que le portrait réaliste. Il en est, selon Hans Belting, l'inexorable pendant. La représentation de la mort par des ombres ou des figures n'étant plus de mise à partir du XV^{ème} siècle en Europe, les peintres, tels Masaccio ou Dürer, se sont dès lors servi d'objets empiriques pour la signifier : crâne ou cadavre.¹⁹⁹ Ce parti pris réaliste des premiers temps de la Renaissance que l'on retrouve dans la figuration du torse affaissé et maigre du moine (*Le moine*, 1966), contraste avec l'exaltation romantique du portrait palingénésique que 'Abbas Katuzian a peint de Baba Taher, poète soufi du XI^{ème} siècle (*Baba Taher*, 1999).



Illustration 72 : Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans sa cellule*, 1521.

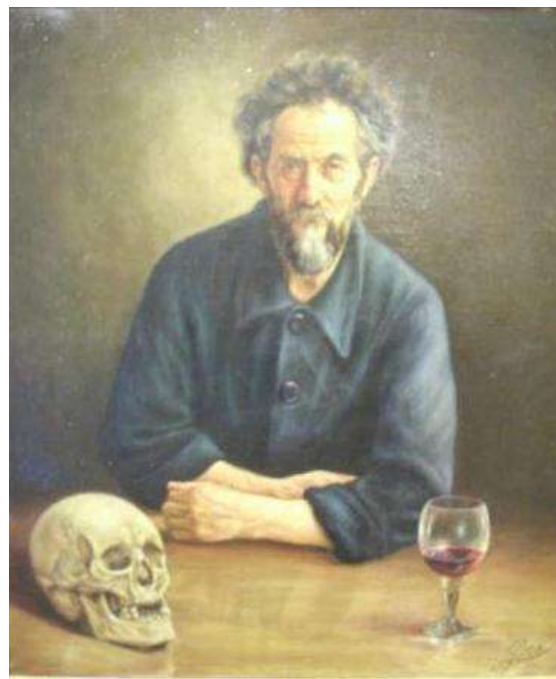


Illustration 73 : Abbas Katuzian, *Etonnement entre joie et mort*, 70*60cm, 1964.

¹⁹⁸ Les symboles du crâne et du vin disposés ainsi côte à côte sont à l'image de la bi-polarité des quatrains d'Omar Khayyam, qui excelle dans la juxtaposition des métaphores de la vie et de la mort. Dans le quatrain n°19 par exemple, ces deux symboles sont étroitement associés :

Buveur, jarre immense, j'ignore qui t'a façonné !
Je sais, seulement, que tu es capable de contenir
trois mesures de vin, et que la Mort te brisera, un jour.
Alors, je ne me demanderai plus longtemps
pourquoi tu as été créé, pourquoi tu as été heureux
et pourquoi tu n'es que poussière.

Omar Khayyam, *Roba'iyat*, quatrain n°XIX.

¹⁹⁹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris, 2004.

La peinture de ‘Abbas Katuzian a la particularité de se distinguer de celle de ses maîtres, Kamal ol Molk et la génération de ses disciples directs, par le rapport qu’elle entretient avec l’histoire.²⁰⁰ Sous le pinceau de cet artiste, la peinture du réel n’est plus seulement considérée comme un art de pure délectation mais est aussi engagée dans la lutte politique. Le créateur s’introduit dans le temps du politique et fait passer l’art au service de l’Histoire, véhiculant ses aspirations libératrices. Son tableau, datant de 1952, commémorant les événements troublés du mois de juillet de la même année, est révélateur de cette stature sociale, morale et politique que revendique parfois l’artiste (ill.74). En juin 1952 (tir 1331), Mohammad Mosadegh, en tant que Premier Ministre, s’était rendu à La Haye pour défendre la nationalisation du pétrole iranien devant la Cour Internationale. Trois semaines plus tard, le 16 juillet 1952, il avait également exigé de Mohammad Reza Shah Pahlavi davantage de pouvoir exécutif, ce que le Shah lui avait refusé. Mosadegh avait alors démissionné et le Shah nommé un nouveau Premier Ministre. La population iranienne s’était dès lors soulevée. Le troisième jour de ces protestations populaires, le 21 juillet 1952, représenté ici par ‘Abbas Katuzian, avait été le plus intense et sanglant, la police ayant ouvert le feu et tué des manifestants.²⁰¹ La rhétorique déclamatoire est nettement perceptible dans cette œuvre au dispositif linéaire. Au premier plan, un manifestant est dépeint haranguant la foule, un drapeau à la main, face aux soldats qui ont ouvert le feu. Le peintre se fait ici le témoin de l’histoire contemporaine de son pays.²⁰²

Le mythe de l’histoire émancipatrice habite également les tableaux peints par ‘Abbas Katuzian lors des bouleversements révolutionnaires, en 1978 et 1979. Ceux-ci sont marqués par le motif nationaliste du drapeau iranien. De la même manière, dans son tableau *Défense sacrée* (1985), ‘Abbas Katuzian commémore la victoire de Khorramshahr, qui a fait basculer, le 24 mai 1982, le cours de la Guerre Iran-Irak en faveur de l’Iran. Il y rend hommage à la bravoure des soldats engagés dans la guerre. La teneur idéologique de la peinture d’histoire en fait parfois un brillant exercice de légitimation sociale au service implicite des stratégies de pouvoir.

Tout au long de sa vie, ‘Abbas Katuzian s’est donc efforcé de développer et de parfaire sa connaissance du ‘beau métier’ du peintre européen de la Renaissance. Il en a exploré à l’infini les techniques, les méthodes et les symboles à travers des personnages-types représentés moins pour eux-mêmes que pour exercer sa maîtrise picturale. Ces figures ont, par ailleurs, une stature soit théâtrale et emphatique dans l’évocation de héros littéraires ou de modèles de sagesse soufie, soit politique et morale dans la force de convictions révolutionnaires, patriotiques ou religieuses. La représentation de la femme, d’une beauté idéalisée, est ainsi utilisée aussi bien comme symbole de la richesse et de la diversité des identités régionales traditionnelles, que comme étendard des couleurs de la nation ou comme véhicule de la ferveur islamique.

²⁰⁰ Kamal ol Molk ne s’était pas illustré dans la peinture d’histoire ni n’avait peint sur des sujets religieux.

²⁰¹ Jean-Pierre Digard, Bernard Hourcade, Yann Richard, *L’Iran au XXème siècle*, Fayard, Paris, 2007.

²⁰² Voir Jean-Paul Ameline, *Face à l’histoire (1933-1996) : l’artiste moderne devant l’évènement historique* [Exposition, Paris, Centre Pompidou, 19 décembre 1996-7 avril 1997], Flammarion, Paris, 1996.



Illustration 74 : 'Abbas Katuzian, *Le 30 Tir 1331* (21 juillet 1952), 140*110cm, 1952.

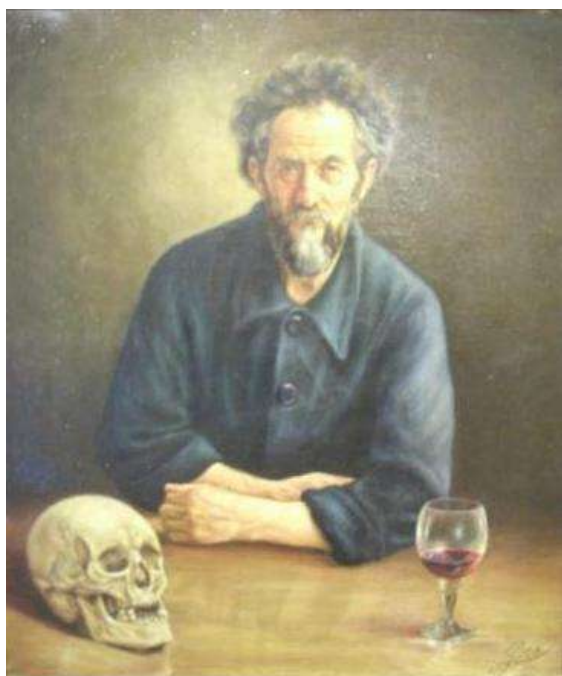


Illustration 75 : 'Abbas Katuzian, *Etonnement entre joie et mort*, 70*60cm, 1964.



Illustration 76 : 'Abbas Katuzian, *Maître satisfait*, 110*90cm, 1966.



Illustration 77 : 'Abbas Katuzian, *Le moine du monastère*, 100*80cm, 1966.



Illustration 78 : 'Abbas Katuzian, *Prière*, 59*75cm, 1978.



Illustration 79 : 'Abbas Katuzian, *Pourquoi*, 66*90cm, 1978.



Illustration 80 : 'Abbas Katuzian, *Trois couleurs*, 140* 110cm, 1979.



Illustration 81 : 'Abbas Katuzian,
La reconquête de Khorramshahr,
150*100cm, 1982.



Illustration 82 : 'Abbas Katuzian,
Etude, 100*70cm, 1983.



Illustration 83 : 'Abbas Katuzian,
Vendeur de tissus, 88*70cm, 1983.



Illustration 84 : 'Abbas Katuzian, *Fille
du peintre*, 60*60cm, 1984.



Illustration 85 : 'Abbas Katuzian, *Défense sacrée*, 120*80cm, 1985.



Illustration 86 : 'Abbas Katuzian, *Prière*, 40*50cm, 1989.



Illustration 87 : 'Abbas Katuzian, *Beauté kurde*, 80*100cm, 1989.



Illustration 88 : 'Abbas Katuzian, *Sans titre*, 100*60cm, 1993.



Illustration 89 : 'Abbas Katuzian, *Femme qashqa'i*, 100*70cm, 1997.



Illustration 90 : 'Abbas Katuzian, *Cri*, 140*110cm, 1997.



Illustration 91 : 'Abbas Katuzian, *Femme téhéranaise*, 60*50cm, 1998.



Illustration 92 : 'Abbas Katuzian, *Baba Taher*, 130*100cm, 1999.



Illustration 93 : ‘Abbas Katuzian, *Femme azeri*, 100*70cm, 1999.



Illustration 94 : ‘Abbas Katuzian, *Roses*, 100*70cm, 1999.



Illustration 95: ‘Abbas Katuzian, *Bohlul le dervish*, 50*30cm, 2007.

C. La peinture dans le style de Kamal ol Molk aujourd'hui

La pratique de la peinture du réel demeure répandue en Iran. Ce courant pictural a fortement influencé la création artistique iranienne tout au long du XX^{ème} siècle et continue aujourd'hui à susciter des vocations. Au mois de mars 2006, Huria Musavi, 16 ans, était la benjamine d'une exposition d'aquarelles (*abrang*) dans le style de la peinture du réel, organisée conjointement avec deux autres jeunes filles, Maryam 'Abdalavi, 23 ans, et Sahila Shayasteh, 29 ans, au Centre Culturel et Artistique pour Filles de Sadeghieh à Téhéran (*Farhangsara-ye dokhtaran-e Sadeghieh*). Ces trois jeunes filles partageaient une passion commune pour l'aquarelle, parallèlement à leurs études ou leur emploi.

Maryam, qui avait déjà exposé six mois auparavant dans ce même Centre, faisait avant tout des études de psychologie et Huria, encore lycéenne, affirmait qu'elle ne peignait que pour le plaisir (avec une parfaite maîtrise technique).²⁰³ Mais, lors de cette exposition, chaque aquarelle était à vendre en moyenne à 200 000 tomans (150 euros environ), ce qui était, à cette époque à Téhéran, un prix non négligeable (équivalent à plus d'un mois de loyer d'un deux pièces au centre de Téhéran). Le carton d'invitation de leur exposition (ill.96) reproduisait une aquarelle de Maryam 'Abdalavi, qui peignait essentiellement des paysages iraniens. Elle disait avoir représenté l'enceinte d'une ancienne bâtisse du Nord de Téhéran (Shemiran).

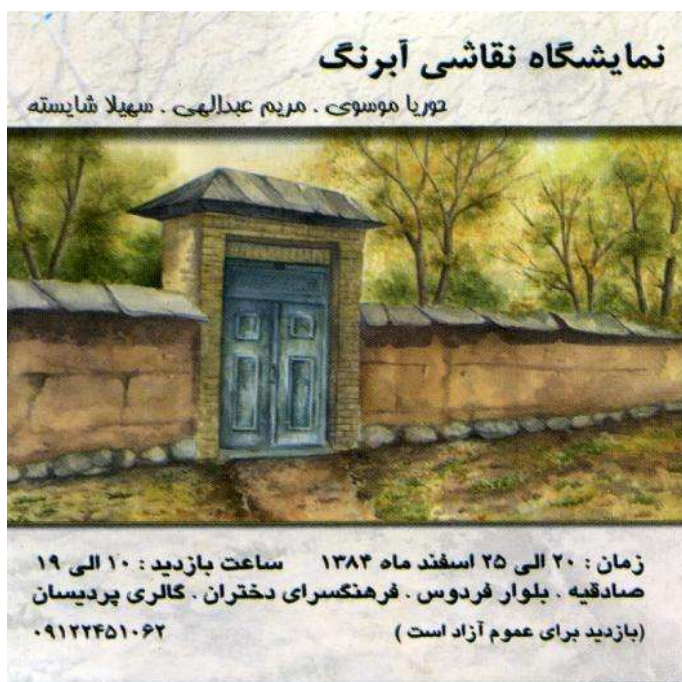


Illustration 96 : Carton d'invitation à l'exposition d'aquarelles de Huria Musavi, Maryam 'Abdalavi et Sahila Shayasteh au Centre Culturel et Artistique Pour Filles de Sadeghieh, Téhéran, mars 2006.

Aujourd'hui, la peinture du réel tend à être aussi diffusée au sein des magasins spécialisés dans la vente de tableaux, qui sont en nombre croissant en Iran. Ces espaces de vente sont apparentés au marché des chromos mis en évidence par Raymonde Moulin²⁰⁴ puis Bernard Rouget.²⁰⁵ A l'intérieur du pays, ces magasins diffèrent des galeries d'exposition car ils ont pignon sur rue et ne proposent en général à leur clientèle que des œuvres réalistes ou des tableaux inspirés voire copiés d'œuvres occidentales. Ainsi, à

²⁰³ A ma question : « *Voudrais-tu devenir peintre plus tard ?* », elle a répondu « *non* » sans hésitation et ajouté : « *Je voudrais étudier le droit. La peinture, c'est juste mon hobby* ». Entretien avec Huria Musavi, samedi 11 mars 2006, Centre Culturel et Artistique pour Filles de Sadeghieh, Téhéran.

²⁰⁴ Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Minuit, Paris, 1967. Voir aussi du même auteur : *L'Artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992.

²⁰⁵ Bernard Rouget, Dominique Sagot-Duvaurox, *Le marché de l'art contemporain en France. Prix et stratégie*, La Documentation française, Paris, 1991. Ces économistes proposent une typologie du marché de l'art contemporain en quatre segments : le marché des chromos, le marché des artistes en voie de légitimation, celui de l'avant-garde médiatisée et enfin celui des talents consacrés.

Bandar-Abbas, cité portuaire du Sud de l'Iran, il existait en 2006 une échoppe de peintures au sein de l'hôtel le plus luxueux de la ville, l'hôtel Hormoz, véritable 'ville' en soi. Cette échoppe jouxtait une boutique de souvenirs et faisait face à un café. Les œuvres présentées en février 2006, natures mortes ou paysages automnaux aux accents européens, avaient toutes été peintes par le même artiste, téhéranais, et, malgré le contraste du climat chaud et humide, exotique, de Bandar Abbas, faisaient l'objet d'un commerce florissant. Sur le marché des chromos, la demande est essentiellement motivée par un souci décoratif. La peinture du réel s'est ainsi imposée en Iran dans la décoration et l'aménagement des foyers. Cette pratique est révélatrice d'une certaine propension de la plupart des ménages à suivre le goût académique du plus grand nombre. Seule une frange aisée de la population iranienne tente de se démarquer de cet héritage en se disputant les peintures exposées dans les galeries d'exposition privées, dans le Nord de Téhéran principalement, mais aussi dans des galeries à Esfahan et Shiraz. Aussi, la peinture du réel joue-t-elle aujourd'hui encore un rôle important dans l'orientation de la culture et du goût artistique commun. Considérée comme un art élitiste de Cour au début du XX^{ème} siècle, elle est aujourd'hui recherchée et appréciée par les classes moyennes et/ou populaires, friandes de ces peintures pour agrémenter leur vie quotidienne et rêver d'un ailleurs sur un mode exotique. Mehdi Mohammad Zadeh a décrit dans sa thèse comment le goût populaire apparaît souvent comme une imitation, décalée dans le temps, de ce qui, une génération auparavant, pouvait relever du goût bourgeois.²⁰⁶

A l'inverse, parmi la communauté des artistes-peintres, l'héritage artistique de Kamal ol Molk est aujourd'hui le plus souvent source de débat. Certains artistes vont jusqu'à accuser le maître de « trahison ». Monsieur N (entretien 14, 2008) estime en effet que Kamal ol Molk, pris dans un complot franc-maçon, aurait porté atteinte à la culture iranienne en éloignant plusieurs générations d'artistes de la miniature et des arts traditionnels :

Je pense que Kamal ol Molk a trahi (khianat) l'art iranien. Pourquoi ? Parce qu'à l'époque de Kamal ol Molk... Je vais le dire de cette façon : certaines techniques qui sont apparues en Europe au XX^{ème} siècle, étaient déjà apparues en Iran au XVIII^{ème} ou XIX^{ème} siècle. Par exemple, considérez la technique du collage qui est apparue en France dans l'entre-deux-guerres au sein de l'art cubiste. Elle était déjà apparue en Iran au XIX^{ème} siècle. Et l'art iranien jusqu'au XIX^{ème} siècle avait été surtout abstrait. Kamal ol Molk est parti en Europe avec une bourse que la franc-maçonnerie iranienne lui avait fournie. Il était entré dans la franc-maçonnerie. Une fois en Europe, pourquoi a-t-il expérimenté l'art du XV ou XVI^{ème} siècle ? Alors que l'Europe était dans une phase d'apogée avec le fauvisme d'un côté, le cubisme de l'autre ou le rayonnisme (reynism), le prisme ou l'art abstrait. Il n'a rien expérimenté de tout ça. Comme c'était la franc-maçonnerie qui lui avait donné cette bourse, ils voulaient de lui qu'il apprenne l'art classique de l'Europe (honar-e klasik-e orupa'i). Est né en Iran un courant qui a pris ses racines en Europe, non sur notre terre. C'est une vérité. Kamal ol Molk a fondé une école. Il a eu beaucoup d'élèves. Et le style des peintres français ou italiens comme le Tintoret, Titien... il l'a copié puis il a dit à ses élèves de faire pareil. Ils leur disaient que s'ils apprenaient bien la copie, ils apprendraient bien la nature.

Mais Monsieur A (entretien 1, 2008) tente de relativiser ce débat en rapportant équitablement les différentes opinions attachées au personnage :

²⁰⁶ Mehdi Mohammad Zadeh, *L'iconographie shiite dans l'Iran des Qadjars. Emergence, source et développement*, EPHE / Université de Genève, décembre 2008.

Un groupe dit que Kamal ol Molk a eu une influence positive. L'autre, une influence négative : pour eux, Kamal ol Molk a pratiquement détruit la peinture traditionnelle persane. Le coup de grâce. Ce sont des fanatiques. Ce que Kamal ol Molk a fait de très important : il a été le père fondateur des centres académiques pour enseigner la peinture.

En 2008, Monsieur G, âgé de 32 ans (entretien 7, 2008), ne cite plus la génération des disciples de Kamal ol Molk comme une référence mais cherche à s'en distinguer. Il considère que sa peinture, indépendante de cet héritage premier, est l'héritière directe des pionniers de la nouvelle peinture (à l'œuvre à partir des années 1940). Contrairement à Manutshehr Yekta'i qui a fait partie de la génération des pionniers et concédait que 'Ali Mohammad Heydarian « *lui avait mis en main le qalam* », les jeunes peintres actuels en Iran considèrent ne plus rien devoir à la peinture du réel :

Kamal ol Molk n'a jamais eu d'influence sur Ziapur ou les autres. Ces derniers ont introduit une autre sphère. L'école de Kamal ol Molk est restée une branche très mince dans le monde de la peinture iranienne et a continué de son côté. Kamal ol Molk a été un personnage important en tant que maillon, en tant que personnage de transition. En fait, depuis les Safavides, il n'y a pas eu de continuité dans la peinture. Les courants ne sont pas liés. Des Safavides à la fin des Qadjars, il s'est passé quelque chose, qui a été interrompu. Puis il y a eu Kamal ol Molk. Kamal ol Molk ne représente pas la continuité de la peinture traditionnelle. Nous ne sommes pas nés dans la lignée de la peinture traditionnelle. Puis il y a eu les modernes qui ne sont en rien liés à Kamal ol Molk. La Révolution a rompu aussi le fil. Dans tous les cas, je ne pense pas que notre peinture soit l'héritière de la période de Kamal ol Molk. Nous sommes héritiers des mouvements des années 1940 [le mouvement des pionniers de la nouvelle peinture].

Une évolution du système des valeurs de référence est perceptible à travers ces lignes. La peinture du réel, excepté pour les continuateurs de ce style, n'est plus citée comme partie prenante de l'histoire des courants picturaux actuels. Les peintres se disent aujourd'hui être seulement les héritiers des pionniers de la nouvelle peinture. Il y a déni de l'héritage antérieur qui a préparé l'accès à la modernité. Pourtant, le processus d'historicisation, auquel procède ici le jeune peintre, est un signe de l'assise du mouvement de la nouvelle peinture en Iran. Il demeure que l'obsession de la rupture est symptomatique de l'ampleur des bouleversements politiques, sociaux et surtout culturels qu'a traversés le pays à l'époque moderne et contemporaine, et de la difficulté à en concilier les différents apports, perçus parfois comme antinomiques.

Ce sentiment de rupture et de discontinuité, associé à l'époque de Kamal ol Molk, est également prégnant chez Monsieur K (entretien 11, 2008) :

Kamal ol Molk a eu beaucoup d'élèves, qui ont ensuite imité l'impressionnisme. Chaque époque a eu ses fusées éclairantes. Une explosion lumineuse et c'est fini, quelque chose de nouveau apparaît. Il n'y a pas de continuité. A Paris, il y a eu une continuité entre le XIX^{ème} siècle et 2008. Ce n'est pas le cas chez nous. Chaque époque se succédait à une autre, avortée. Elles n'étaient pas conservées. A chaque fois que le régime changeait, on mettait de côté les artistes liés à ce régime, on ne les a pas gardés.

L'impasse est faite aussi sur la génération des disciples de Kamal ol Molk, qui ont presque totalement disparu dans l'esprit des peintres comme de l'histoire de la peinture iranienne au XX^{ème} siècle. Monsieur H (entretien 8, 2008), notamment professeur à l'Université Al Zahra, a effectué une partie de sa formation aux

côtés des disciples de Kamal ol Molk. Cependant, insistant sur le contexte précaire de l'époque, il ne parvient qu'avec difficulté à se remémorer les noms des artistes de cette génération :

- *A votre avis, l'œuvre de Kamal ol Molk a eu de l'influence sur l'art iranien ?*
- Quelques personnes avaient suivi Kamal ol Molk. Pendant la période qadjar, la peinture qadjar est née, c'est-à-dire surtout la peinture de maison de café (qahvehkhaneh). Elle n'a pas eu beaucoup d'influence mais elle était d'un réalisme magnifique. Pourquoi elle n'a pas eu beaucoup d'influence ? Parce que les gens avaient faim, ils pensaient à gagner leur pain, ils pensaient à la vie, ils ne pouvaient pas tous aller suivre des cours chez Kamal ol Molk. C'était comme ça. Il a eu quelques élèves, qui étaient aussi très bien. Mais les autres n'avaient pas l'argent.
- *A l'époque de Kamal ol Molk, connaissez-vous des peintres qui n'avaient pas été élèves auprès de lui ?*
- Hosein Sheikh.... Je ne me souviens plus, où est le catalogue ?...Ashtiani... Saba... si vous m'aviez posé avant la question au téléphone, j'aurais pu vous en dire plus, après avoir regardé dans mes livres.
- *Ce n'est pas grave. Quelques noms me suffisent. Ils étaient indépendants ces peintres ?*
- Ils ont fait le même travail que Kamal ol Molk.

La sélection des traits d'une culture donneuse par une culture preneuse se fait souvent selon une direction déterminée, en suivant la 'pente' que fixe la culture preneuse elle-même. Au cours de leur entreprise d'adaptation de la peinture occidentale, Kamal ol Molk et ses disciples ont effectué de nombreuses copies, ont prélevé des techniques et n'ont pas renoncé pour autant à peindre leur environnement. Ils ont contribué à fixer une nouvelle image de leur pays par le biais d'un nouveau procédé stylistique, la peinture du réel. Monsieur M (entretien 13, 2008) témoigne de cette démarche novatrice :

Avec Kamal ol Molk, nous avons acquis la capacité de peindre ce que nous voyons. Notre histoire moderne est donc rapportée par l'entremise de ses œuvres. Par exemple, par leur intermédiaire, nous pouvons connaître la personnalité et le caractère de nos anciens Shah. Leurs châteaux, la vie des gens nous sont connus grâce aux efforts de Kamal ol Molk.

Sans aucun doute, - et me référant aux concepts forgés par les théoriciens des échanges culturels que j'ai évoqués au début de ce chapitre -, je dirais que quelque chose de la pensée occidentale s'est « traduit » dans la culture persane et a suscité, au XIX^{ème} siècle, une évolution des formes artistiques locales. A la différence de « l'exportation » ou de « l'importation » culturelle, la « traduction » persane qui a été opérée de l'art pictural européen n'a pas conservé à ce dernier son caractère d'étrangeté ou son exotisme mais l'a fait sienne selon des principes propres. Ce que la rencontre de la peinture européenne et de la peinture persane a permis en Iran n'est rien de moins que « *l'invention idiomatique de nouvelles formes et de nouveaux styles d'existence* »²⁰⁷. Par le biais de cette peinture, la relation entre le peintre et l'objet peint a en effet changé dans le pays. La modernité de ce nouveau positionnement a permis à l'artiste de procéder à une véritable recreation de lui-même en même temps que de sa vision du monde environnant. Le fruit de cette appropriation a été un remodelage de soi. Cette enjambée culturelle engagée irrémédiablement par Kamal ol Molk (à la suite du pas à pas de ses prédécesseurs) et confirmée par ses disciples, renvoie à la prise de conscience d'une mutation identitaire intégrant le point de vue de l'autre, quand bien même l'opération viserait à le concurrencer ou à le réduire.

²⁰⁷ Marc Crépon, *Altérités de l'Europe*, Galilée, Paris, 2006.

A la fin du XIX^{ème} siècle, la montée en puissance de la peinture du réel en Iran a pu relever à la fois d'un processus d'« effondrement » de la convention traditionnelle propre à la miniature, par suite de la diminution de l'utilité sociale de cet art, et d'un processus d'« invasion » étant donné l'accroissement des échanges avec l'Europe. Selon les concepts de Robert Boyer et André Orléan, la légitimation de cette nouvelle convention picturale a été initiée d'une part et d'abord par « accord » des institutions régnautes, la Cour de Naser ed din Shah puis le Parlement constitutionnaliste et le gouvernement de Reza Shah, et d'autre part par « bricolage » individuel et collectif dans l'esprit des peintres et de l'ensemble de la population.²⁰⁸

Le nouveau modèle pictural qu'a représenté la peinture du réel n'a pas annulé l'ancien (la miniature), il ne l'a pas périmé car il ne s'est pas substitué mais superposé à lui. Il y a bien sûr une contradiction formelle entre ces modèles et, sur le plan pratique, se manifeste chez les acteurs, une ambivalence, c'est-à-dire une adhésion à l'un et à l'autre – même si l'un est plus légitime ou plus ouvertement assumé que l'autre – en dépit de leur différence. Parler d'ambivalence, c'est justement éviter le registre – déstabilisant – de la contradiction logique. De nombreux peintres iraniens actuels vivent l'introduction de la peinture du réel dans le pays comme une épreuve, celle d'un impossible retour à la cohésion identitaire. Loin d'un certain mythe de la permanence, l'Iran a intégré des valeurs, des techniques qui, pour lui être en partie étrangères, n'en recèlent pas moins les ressorts d'évolutions prometteuses.

La discontinuité introduite par la peinture du réel n'est peut-être pas aussi radicale que le soulignent certains artistes. Si l'on y regarde de près, ce qui meut l'artiste iranien dans l'un ou l'autre style (miniature ou peinture du réel), ce qui l'inspire et le pousse à créer, ne semble pas s'être modifié en profondeur. La différence entre deux œuvres en apparence aussi éloignées qu'une miniature persane et une peinture académique d'inspiration occidentale réside surtout dans la manière de représenter. Selon Daniel Arasse, la perspective dans la peinture d'imitation est, depuis le Florentin Alberti, l'« *outil de construction d'un monde régulier, proportionné, mais aussi admirable de beauté, représentant la vision paradisiaque* »²⁰⁹. En dépit d'une incompatibilité formelle apparente, ce constat est identique à celui émis par Patrick Ringgenberg concernant la miniature persane. Celui-ci relie le monde dépeint dans la miniature à une « *vision paradisiaque* » : « *Le principe de la miniature est une sorte de paradis des images* »²¹⁰. Mus par cette quête que l'homme n'a de cesse de conduire, celle d'aboutir à la connaissance par l'image, Kamal ol Molk et ses disciples ont voulu accéder à la vision paradisiaque selon le prisme du regard occidental et non plus seulement selon le prisme de leur propre culture. En s'appropriant le mythe du double parfait : l'identique, ils ont tenté d'aller voir ce qu'il y avait de l'autre côté du miroir.

²⁰⁸ Robert Boyer, André Orléan, « Persistance et changement des conventions », *Analyse économique des conventions*, PUF, 1994.

²⁰⁹ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, édition Denoël, Paris, 2004 : p : 79. Daniel Arasse décrit la révolution artistique qu'a constitué l'invention de la perspective à Florence au début du XV^{ème} siècle, entre 1415 et 1450, notamment comme une « *opération politique de représentation du pouvoir Médicis par le biais d'une forme de peinture dont le principe presque moral est celui de la sobriété et de la res publica. C'est effectivement ce que représente la perspective, puisque, telle qu'en parle Alberti dans son De pictura, la perspective construit d'abord un lieu d'architecture, qui est une place, et sur cette place l'Histoire se déroule : c'est la place urbaine sur laquelle se fait l'Histoire. C'est l'idée de l'Histoire républicaine* ».

²¹⁰ Patrick Ringgenberg, *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, Les deux océans, Paris, 2006 : p.61.

Chapitre II. Les métamorphoses de la miniature

La question du déclin de la miniature ancienne et de sa survivance à l'ère contemporaine n'a cessé de préoccuper les chercheurs occidentaux. Aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, la montée en puissance de nouvelles techniques artistiques en Iran a été le plus souvent considérée comme l'un des facteurs de la marginalisation des pratiques traditionnelles, voire de leur disparition. Yves Porter déplore, depuis l'avènement de la dynastie qadjar, une paupérisation croissante des arts du livre et notamment depuis que l'imprimerie est apparue dans le pays en 1817.²¹¹ Le constat de Michèle Vicat concernant la reliure d'art et la restauration des manuscrits est plus sévère encore.²¹² Lors d'une enquête menée en Iran en 1982, Michèle Vicat a observé une distorsion et une fragmentation des valeurs et des fonctions artistiques coutumières, l'artiste-peintre iranien étant aujourd'hui coupé de l'art de la reliure (les auteurs des plats de reliure laquée étaient auparavant les peintres). L'historienne a constaté la quasi-disparition des ateliers de reliure d'art, remplacés par des ateliers de reliure industrielle. Quant aux ateliers de restauration dans les bibliothèques (du Madjles à Téhéran et de l'Astan-e Qods à Mashhad), Michèle Vicat a relevé un manque de matières premières compromettant l'avenir de ces pratiques traditionnelles : le cuir est récupéré sur d'anciens manuscrits ; les couleurs utilisées sont des peintures à l'eau (boîte d'une dizaine de couleurs) ; pour le papier en général, les critères de qualité, de résistance et de couleur ne se posent plus ; enfin, l'or est pratiquement introuvable et coûte très cher.

Pourtant, la miniature n'a jamais cessé, au XX^{ème} siècle, d'être pratiquée en Iran. Loin d'avoir disparu, elle a connu les modifications les plus importantes de son histoire. La définition de son statut et de la place qui lui est dévolue dans la société iranienne contemporaine semble avoir surtout, à l'intérieur du pays, posé question. L'intégration tardive de cet art aux nouveaux cursus d'enseignement artistique est révélatrice de cette propension protectionniste qui, à partir des années 1930, a coupé la miniature des évolutions générales du monde de l'art. Le développement de la miniature a sans doute pâti de la haute image de marque qui est attachée à la pratique depuis le début du XX^{ème} siècle. Ce savoir-faire a ainsi longtemps circulé en circuit fermé au sein de l'Ecole des Arts Anciens (*Madreseh-ye sanaye'-e qadimeh*), des lycées artistiques spécialisés (*Honarestan*), de quelques ateliers dans les bazars et dans le cadre de cours privés. Ce n'est qu'en 1960, lors de la création de la Faculté des Arts Décoratifs (*Daneshkadeh-ye honarha-ye taz'ini*), que l'idée d'intégrer la miniature aux nouvelles formations universitaires a commencé à faire son chemin. Après la Révolution, la miniature ne figurait encore que comme option dans la filière « Artisanat » (*sanaye'-e dasti*)²¹³ des principales facultés artistiques.²¹⁴ Monsieur N (entretien 14, 2008) rapporte que la Faculté artistique de l'Université Shahed, pourtant fondée au moment de la Révolution culturelle selon les programmes mis au point par les instances révolutionnaires, n'a pas dispensé jusqu'en 2007, de cours de miniature : « *Cela fait depuis l'année dernière - cette année c'est la deuxième année - qu'à l'université*

²¹¹ Yves Porter, « Arts du livre et illustration », in Yann Richard (dir.), *Entre l'Iran et l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989.

²¹² Michèle Vicat, « Arts du livre : la reliure. Evolution de la reliure d'art depuis l'époque qadjar à nos jours », *ibid.*

²¹³ Entretien mené à Paris avec Mehdi Mohammad Zadeh, peintre et chercheur, le 3 janvier 2009.

²¹⁴ A partir de 1973, les facultés artistiques en Iran comprenaient une filière indépendante de graphisme, aux côtés de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. A partir de 1983, des filières de photographie, d'artisanat sont également adjointes à ces facultés.

Shahed, officiellement, un cours de miniature - de la miniature et de la calligraphie - a été créé. Nombreux sont ceux qui sont venus ». Cet artiste, également professeur de peinture, insiste sur cette réforme, à laquelle il attribue aujourd'hui un mouvement de « *renaissance des arts traditionnels d'Iran, en particulier de la miniature, mais avec des sujets actuels* ».

Je tenterai dans ce nouveau chapitre d'effectuer un état des lieux de cet héritage séculaire généralement considéré en déclin, dont on mésestime peut-être les potentialités de renouvellement. Je présenterai le contexte d'émergence d'un courant de miniature propre à l'Iran du XX^{ème} siècle, la « nouvelle miniature » (*negargari-e djadid*), qui prend son essor à la suite de la fondation en 1930 d'une école spécialisée - l'Ecole des Arts Anciens -, et je détaillerai les particularités esthétiques de cette pratique. Enfin, je conclurai sur les évolutions récentes de la miniature aujourd'hui : peut-on parler de renaissance ?

A. La nouvelle miniature

1. Contexte d'émergence : Fondation de l'Ecole des Arts Anciens - 1930

Le courant pictural que les peintres iraniens qualifient aujourd'hui de « nouvelle miniature » (*miniatur-e djadid* ou surtout, à partir des années 1970, *negargari-e djadid*, le vocable persan étant alors privilégié) a émergé dans la première moitié du XX^{ème} siècle et s'est développé principalement sur deux sites : Téhéran et Esfahan. Trois étapes sont discernables dans son développement : une phase de restauration néo-safavide dans les années 1930, une phase de déconstruction entre 1940 et 1960, une phase hybride ou néo-réaliste à partir des années 1960.

Les années qui ont suivi les expositions de miniatures à Munich en 1910, Paris en 1912 et Londres en 1931²¹⁵ ont ainsi été décisives dans l'émergence de ce courant néo-traditionnaliste. En 1930, face à cet engouement croissant suscité à l'étranger par la miniature persane, le gouvernement de Reza Shah a octroyé au miniaturiste Hosein Taherzadeh Behzad toute liberté pour la création d'une école qui se consacrerait uniquement à la sauvegarde et au développement des arts nationaux du pays. Cette école est appelée dans un premier temps indifféremment, Ecole des Arts Anciens (*Madreseh-ye sanaye'-e qadimeh*) ou Ecole des Arts Nationaux et Traditionnels de l'Iran (*Madreseh-ye honarha-ye melli va sonati-e Iran*).

Hosein Taherzadeh Behzad (1894-1967) est davantage connu pour le rôle qu'il a joué dans la fondation de l'Ecole des Arts Anciens, qu'il a dirigée pendant 32 ans (jusqu'en 1963), que pour son œuvre picturale. 'Ali Karimi lui a succédé à la tête de l'établissement en 1963. Cet artiste administrateur est à ne

²¹⁵ A propos de l'exposition de Londres en 1931 : *Catalogue of the International exhibition of Persian art*. Patrons: His Majesty the King, His Majesty Reza Shah Pahlavi. 7th January to 28th February, 1931, Royal Academy of Arts, London. [introd. Arnold T. Wilson], Gee and Co. Ltd, London, 1931. Voir aussi : *Persian Art: An Illustrated Souvenir of The Exhibition Of Persian Art at Burlington House*, [introd. de Arnold T. Wilson ; Reginald Blomfield ; Arthur Upham Pope ; Leigh Ashton ; Roger Fry], Hudson and Kearns Ltd, London, 1931.

pas confondre avec ses homonymes : Hosein Behzad 1 (époque timouride) et Hosein Behzad 2 (époque contemporaine).

Entre 1930 et 1933, Hosein Taherzadeh Behzad, Directeur de l'Ecole des Arts Anciens, aidé par Mehdi Tadjvidi²¹⁶, artiste-peintre et frère du célèbre miniaturiste Hadi Tadjvidi, a mis en place différents ateliers et enseignements artistiques. En 1930 cependant, lorsque l'Ecole a débuté, seul un cours de miniature était proposé. Hadi Tadjvidi, qui était professeur d'aquarelle à l'Ecole de Kamal ol Molk, a rallié l'école en gestation et a pris en charge ce cours de miniature.²¹⁷ Jusqu'à sa mort en 1939, Hadi Tadjvidi a orchestré deux cycles d'enseignement de quatre ans et formé une dizaine d'élèves miniaturistes.

Originaire d'Esfahan, Hadi Tadjvidi (1893-1939) s'était rendu à Téhéran en 1916 pour acquérir d'autres pratiques artistiques que la miniature, à laquelle il avait été initié dans les ateliers traditionnels de sa ville natale. Il a alors suivi les enseignements de l'Ecole des Beaux-Arts de Kamal ol Molk (*Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh*), a pratiqué la peinture académique avant d'enseigner l'aquarelle au sein de l'Ecole. Lors d'un concours de miniature en 1929 à Téhéran, il avait obtenu la première place.

Les œuvres de Hadi Tadjvidi, de même que son enseignement, ont fortement contribué à cette phase de renouveau que connaît la miniature dans les années 1930-1950 en Iran. Ses principaux élèves ont été Mohammad 'Ali Zavieh (ill.97), 'Ali Karimi (ill.98) et Abu Taleb Moqimi Tabrizi (ill.99 et 100). Dans un premier temps, ces élèves, leur maître, ainsi que d'autres miniaturistes, ont tenté de remettre au goût du jour le style pictural de l'époque safavide (XVII^{ème} siècle). Ces premières productions sont appelées par les historiens de l'art iraniens, « néo-safavides ». Ruin Pakbaz écrit en effet que Hadi Tadjvidi, ainsi que Hosein Behzad 2 (1894-1968), autre grand miniaturiste de cette époque, et leurs élèves, ont été influencés par la plume et la peinture de Reza 'Abbasi (1572-1634).²¹⁸ Ce dernier, miniaturiste et dessinateur à l'époque de Shah Abbas I^{er} (1588-1629), est connu pour avoir fondé, sous les Safavides, un courant de miniature dit « d'Esfahan ». Ce courant avait consommé une rupture dans le champ de la miniature par l'originalité des sujets choisis, plus proches de la vie quotidienne, et par un dessin innovant aux accents épurés et plus réalistes.

Les années suivantes, d'autres enseignements ont été créés au sein de l'Ecole des Arts Anciens : en 1931, un atelier de brocart (*zaribafi*), sous la direction de Habibollah Tariqi, et des ateliers d'incrustation ou ciselage du bois et de la faïence (*monabbat*²¹⁹ *va mo'areq*²²⁰ *va moshabak*) sous la supervision d'Ahmad Emami Abade'i ont vu le jour. En 1932, Mohammad Hosein Sani' Khatam est désigné pour enseigner la mosaïciculture sur bois (*khatamsazi*). En 1933, un atelier de fabrication de tuiles émaillées (*kashikari*) et de

²¹⁶ Mehdi Tadjvidi, moins connu que son frère Hadi Tadjvidi, était calligraphe et dessinateur ; il a notamment dessiné des timbres-poste.

²¹⁷ Seyed Mahmud Eftekhari, *Negargari-e Iran, douran-e mo'aser [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971]*, Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003.

²¹⁸ Voir les articles « Behzad, Hosein » et « Tadjvidi, Hadi » dans l'Encyclopédie de l'art de Ruin Pakbaz : *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser, Tehran, 2007 (6^{ème} édition).

²¹⁹ *Monabbat* : technique de ciselage du bois à la manière des musharabieh.

²²⁰ *Mo'areq* : technique d'assemblage de morceaux de faïence découpés.

céramique (*safalgari*) sont également ouverts. ‘Ali Darrudi est nommé professeur d’enluminure (*tazhib*) et de dessin de tapis (*naqsh-e qali*). Sa production, ainsi que celle de ses élèves comme Nasrollah Yusefi et Abdollah Bagheri, est exposée au Musée des Arts Nationaux d’Iran (*Muzeh-ye honarha-ye melli*). ‘Ali Ne’mat est ensuite chargé de la marqueterie. Des ateliers de gravure (*qalamzani*), d’émail (*minakari*) et de teinturerie (*rangrazi*) ont également été mis en place dans cette école.²²¹ (Photo ill.101)

Les fluctuations dans la dénomination de l’établissement sont à l’image de son développement progressif et des difficultés à en définir précisément la mission. Dès 1932, l’intitulé « Centre des Beaux-arts du Pays » (*Honarestan-e honarha-ye ziba-ye keshvar*), recouvrant une réalité équivalente à un lycée artistique spécialisé, se substitue à « Ecole des Arts Anciens » (*Madreseh-ye sanaye’-e qadimeh*). Une autre dénomination circule, sans doute postérieure, pour cette même école : « Centre Supérieur des Arts d’Iran » (*Honarestan-e ‘ali-e honarha-ye irani*). Aujourd’hui, en 2011, cet établissement artistique existe toujours sous le nom d’« Ateliers des Arts Traditionnels » (*Kargahha-ye honarha-ye sonati*). Il a été rattaché au Bureau des Arts Traditionnels (*Edareh-ye honarha-ye sonati*) au sein de l’Organisation de l’Héritage Culturel du Pays, du Tourisme et de l’Artisanat (*Sazman-e miras-e farhangi-e keshvar*), et dépend du Ministère de la Culture et de l’Orientation Islamique.²²²

Dans cette école téhéranaise consacrée aux arts traditionnels, la pratique de la miniature a connu nombre d’évolutions significatives. S’agissait-il de former uniquement des artisans préposés à la restauration d’œuvres anciennes et à la revivification de modèles séculaires ou d’emblée de faire émerger des artistes d’un nouveau genre ? Dans les années 1940, Hosein Behzad 2 a succédé à Hadi Tadjvidi comme professeur de miniature au sein de l’Ecole. Hadi Tadjvidi était resté toute sa vie fidèle aux modèles anciens, notamment timourides (Ecole de Herat) et safavides (ill.102 et 103). Cependant, sous l’enseignement de Hosein Behzad 2 - en lien avec le voyage qu’il a effectué en Europe en 1935 ou indépendamment de celui-ci ? -, la pratique de la miniature change de visage en Iran (ill.104).

Hosein Behzad (1894-1968), dit aussi Hosein Behzad 2 (eu égard à son célèbre prédécesseur homonyme qui a travaillé sous la dynastie timouride au XIV^{ème} siècle), avait suivi les enseignements de son père, Fazlollah Esfahani, de Molla ‘Ali, peintre de plumier, et de Mirza Hosein, portraitiste. Il a créé par la suite un atelier indépendant dans le bazar de Téhéran, où il a reçu de nombreuses commandes pour la copie d’œuvres de maîtres anciens. Après plusieurs années de cette pratique, il est parti pour la France en 1935 et a voyagé dans plusieurs pays d’Europe. A l’issue de ce périple, Hosein Behzad 2 a confié à la presse, de manière révélatrice, avoir constaté un décalage entre les pratiques artistiques iraniennes et européennes. En 1935, dans un article que lui a consacré le *Journal de Téhéran* à son retour d’Europe, le peintre a en effet conféré sur les « avantages qu’il y aurait à un rapprochement de la peinture iranienne avec la peinture des

²²¹ Seyed Mahmud Eftekhari, *Negargari-e Iran, dowran-e mo’aser [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971]*, Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003.

²²² En 1941, cette école, qui était auparavant affiliée au Ministère de l’Artisanat, était déjà passée sous l’égide du Bureau Général des Arts Plastiques, futur Ministère de la Culture et de l’Art.

pays étrangers ». ²²³ Réinstallé en Iran, il a commencé à enseigner au sein de l'Ecole des Arts Anciens puis, à partir de 1955, également au sein du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays mis en place par Mehdi Vishka'i (*Honarestan-e honarha-ye ziba-ye keshvar*). Son travail a pris progressivement une autre tournure, néo-réaliste et plus libérée dans la forme. Une sélection de ses œuvres a été exposée au Congrès Ibn Sina à Téhéran en 1955 et lors du couronnement de Mohammad Reza Shah Pahlavi en 1971 (aux côtés de tableaux de Kamal ol Molk). Un musée en l'honneur de ce miniaturiste, le Musée Behzad, a été fondé, après la Révolution islamique, dans un des bâtiments du Palais Sa'ad Abad.

Sous son impulsion, l'ensemble de la communauté des miniaturistes s'est peu à peu détaché du style de Reza 'Abbasi et s'est mis de plus en plus à produire des œuvres aux particularités singulières, où l'imagination règne en maître. Une libération s'opère alors par rapport à la structure formelle de la miniature traditionnelle, dont un certain nombre de conventions ne sont plus respectées, donnant naissance au courant qualifié aujourd'hui par les peintres iraniens de « nouvelle miniature » (*negargari-e djadid*).

Le site d'Esfahan a également été le théâtre, dans le domaine de la miniature, d'importantes innovations. En 1936, sur le même modèle que l'Ecole des Arts Anciens, un lycée artistique spécialisé y est créé (*Honarestan-e Esfahan*). Capitale de l'Iran sous les Safavides, du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, Esfahan jouit d'un important rayonnement culturel et est resté, au XX^{ème} siècle, le centre névralgique des arts traditionnels persans, dont la miniature. Au sein de ce lycée artistique spécialisé, dirigé par Isa Bahadori, professeur de mosaïcure sur bois, des miniaturistes contemporains comme le célèbre Mahmud Farshtshian, Hosein Eslamian, Hosein Khata'i et Hosein Khowshneviszadeh ont fait école. (Photo ill.105) Mirza Aqa Emami (1881-1955), connu pour avoir considéré pour la première fois l'or comme une couleur, dont il inondait ses peintures ou enluminures, a été au sein de cet établissement un enseignant de miniature renommé (ill.106).

Un autre miniaturiste respecté, Mohammad Hosein Mosaver al Maleki (1889 – 1967), formé par son père qui était peintre de plumier, a également fondé en parallèle à Esfahan dans la première moitié du XX^{ème} siècle, un important atelier privé. (photo ill.107) Il y a produit notamment des œuvres pour l'exportation. Sa peinture de Persépolis, à laquelle il aurait travaillé plus d'un an, a été présentée lors de l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958 et a reçu une récompense (ill.108). Il est connu pour la peinture miniaturisée et revisitée de grandes sagas historiques (ill.109).

Je vais à présent tenter de détailler les particularités esthétiques de la nouvelle miniature - particularités qui n'ont été que peu prises en considération ou analysées par les historiens de l'art iraniens ou étrangers -, et essayer de cerner le tournant qui a été opéré à partir des années 1940.

²²³ « M. Hosein BEHZAD », *Journal de Téhéran*, n°71, lundi 26 août 1935 (3 chahrvivar 1314), p.2.

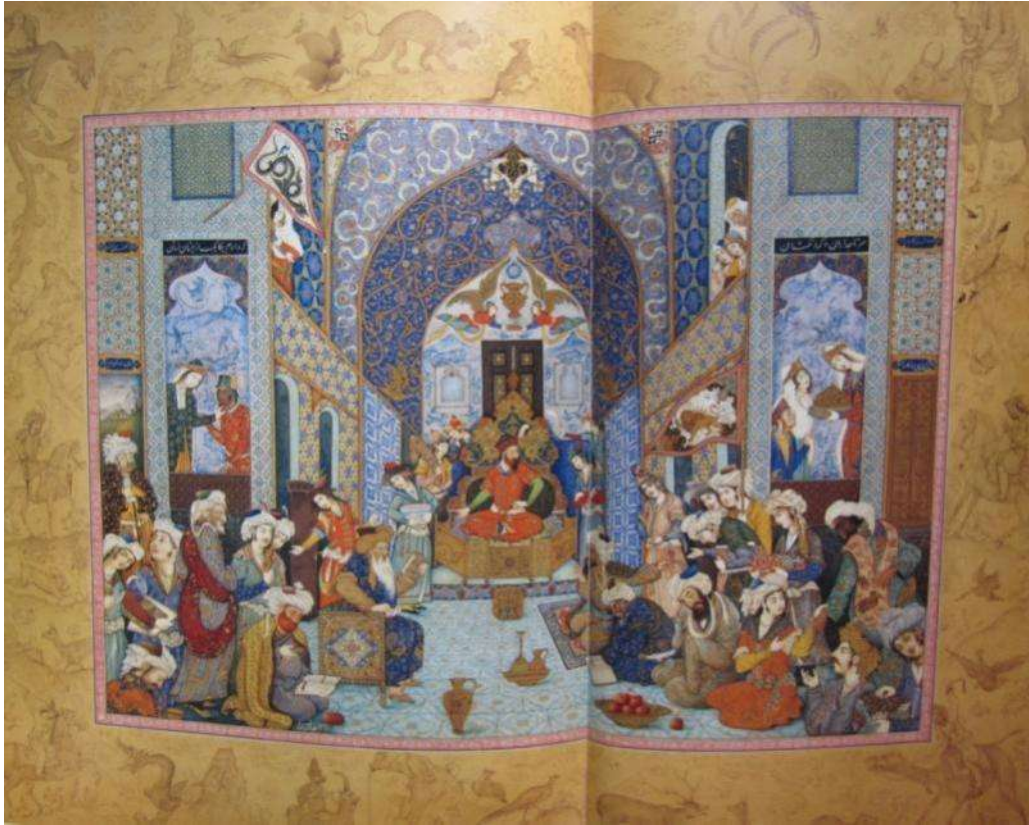


Illustration 97 : Mohammad 'Ali Zavieh, *Réunion de Shah 'Abbas et de ses artistes*, 37*52cm, 1942. Dessins des kashi et khatam par Hosein Safavi, enluminure du trône du Shah par Abdollah Bagheri, dessins des tapis par Hosein Djasebi.



Illustration 98 : 'Ali Karimi, *Sheikh San'an et sa fille*, 25*37 cm, 1942.



Illustration 99 : Abu Taleb Moqimi Tabrizi, *Rostam sortant Bijan du trou*, 22*37cm, 1936.



Illustration 100 : Abu Taleb Moqimi Tabrizi, *Rassemblement de derviches ou mystiques*, 28*37cm, 1966.

La symétrie architecturale, l'alignement et la mise en abîme des arcades sont frappants dans l'arrière-fond de cette peinture et proches des enseignements de la peinture du réel.



Illustration 101 : Premiers professeurs et artistes à l'Ecole des Arts Anciens, n.d. (avant 1939) : De droite à gauche, rangée debout : Inconnu, Heyrabad (naqqash zadeh), inconnu, 'Ali Moti', Said Mahmud Tabataba'i, Nosratollah Yusefi, Mohammad 'Ali Zavieh, Abu Taleb Moqimi Tabrizi, 'Ali Karimi, 'Ali Esfardjani, Akhvandi, Hosein Safavi. Assis : Mohammad 'Ali Rahbari, Eskandani, Jarfi, 'Ali Darudi, Hosein Taherzadeh Behzad, Hadi Tadjvidi, Vafa Kashani, Ne'matollahi, Ahmad Emami. Tiré de : Seyed Mahmud Eftekhari, *Negargari-e Iran, dowran-e mo'aser [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971]*, Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003.

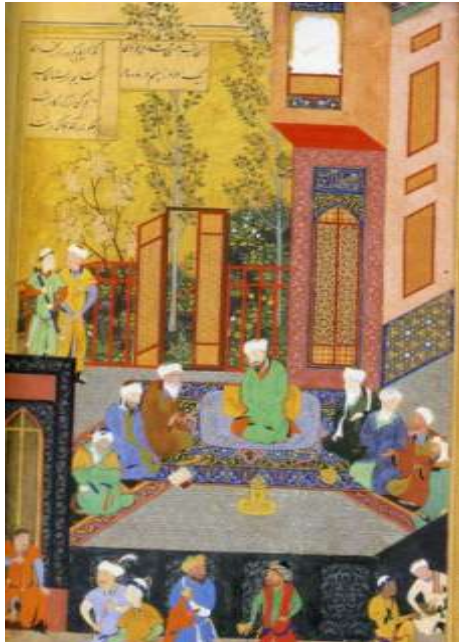


Illustration 103 : Miniature attribuée à Hosein Behzad (n°1), *Alexandre et les sept sages*, issue d'un Khamseh de Nezami, Timourides, Herat, 1494. Alexandre s'entretient avec les sages avant d'envahir l'Asie Centrale.

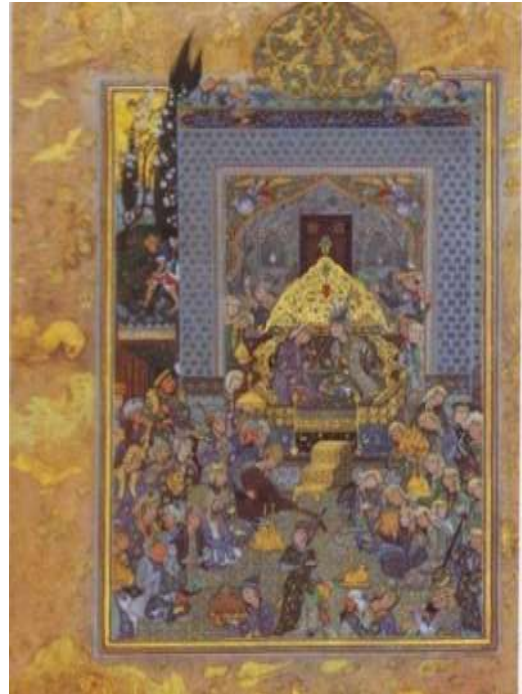


Illustration 102 : Hadi Tadjvidi, *Alexandre et les sept sages*, 22,5*31,5 cm, 1930

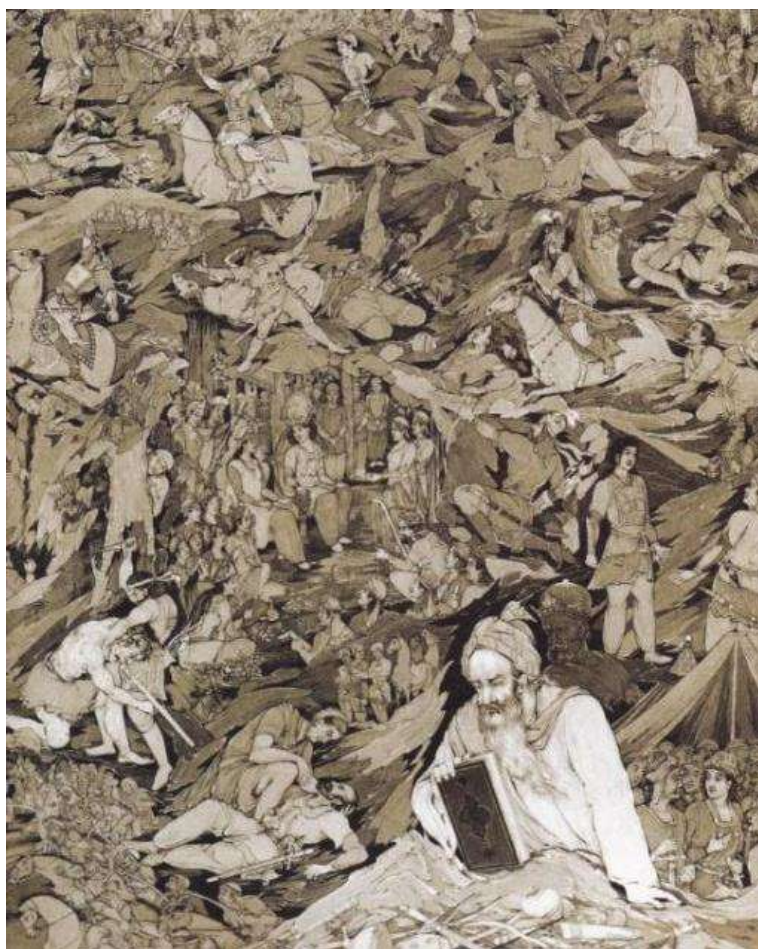


Illustration 104 : Hosein Behzad (n°2), *Ferdowsi*, n.d.



Illustration 105 : Photo, n.d. : Réunion des enseignants et miniaturistes d'Esfahan et Téhéran :

Debout, de droite à gauche : 'Ali Karimi, Nosratollah Yusefi, Mohammad 'Ali Zavieh

Assis : 'Isa Bahadori, inconnu, Mohammad Hosein Mosaver al Maleki.

Tiré de : Seyed Mahmud Eftekhari, *Negargari-e Iran douran-e mo'aser* [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971], Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003.

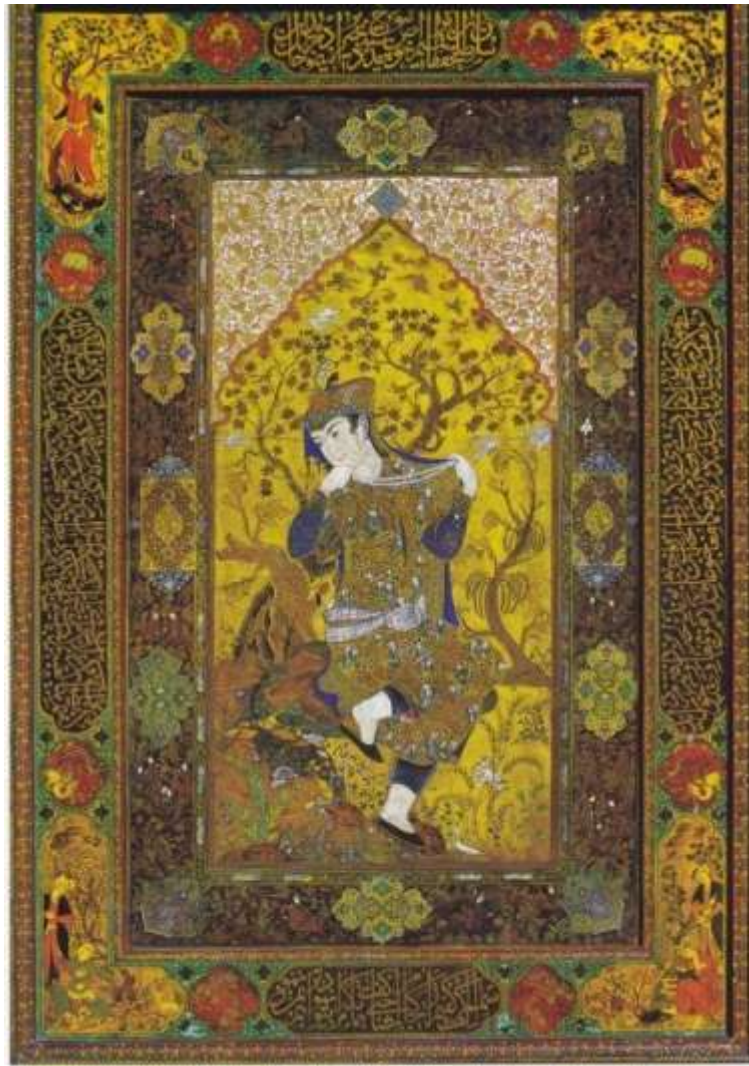


Illustration 106 : Mirza Aqa Emami, *Bustan [Jardin de fleurs]*, 135*195cm, 1926.



Illustration 107 : photo, n.d : A Esfahan, atelier de miniature du professeur Mosaver al Maleki en présence de ses élèves. Tiré de : Seyed Mahmud Eftekhari, *Negargari-e Iran, dowran-e mo'aser [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971]*, Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003.

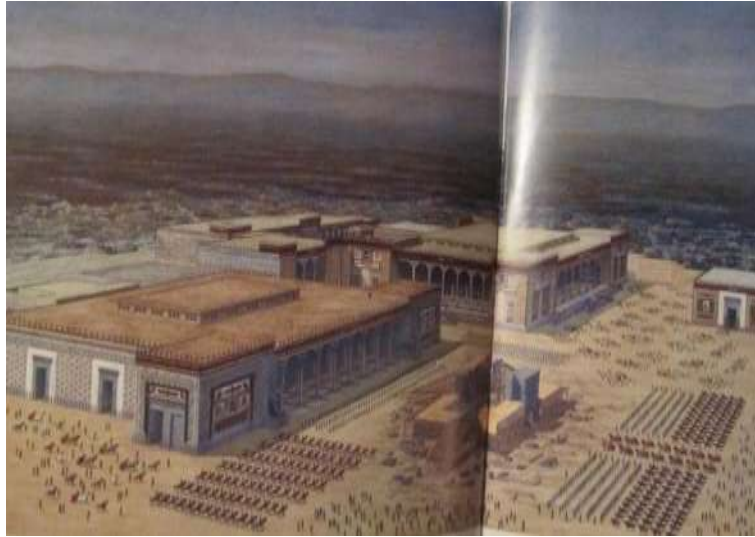


Illustration 108 : Mohammad Hosein Mosaver al Maleki, *Persepolis, bonjour fête de Nouvel An*, 70*100cm, v. 1941.



Illustration 109 : Mohammad Hosein Mosaver al Maleki, *La guerre de Nader Shah contre Mohammad Shah Hendi*, 45*60cm, v.1943.

2. Les particularités esthétiques de la nouvelle miniature

La nouvelle miniature a pour spécificité de fusionner différents courants artistiques : la peinture qadjar, la peinture du réel, la peinture orientaliste et la peinture révolutionnaire. L'influence de la peinture qadjar développée précédemment au XIX^{ème} siècle est, au premier abord, nettement perceptible. 'Ali Karimi, dans son œuvre *Sheikh San'an et sa fille* réalisée en 1942 (voir ci-dessus ill.98), a peint les traits des personnages féminins à la manière qadjar : les sourcils sont arqués et rapprochés, le nez, les yeux, la barbe peints de façon détaillée. Mais Hosein Behzad 2, un des précurseurs les plus célèbres de la nouvelle miniature, a opéré ensuite une rupture radicale par rapport aux canons de la miniature traditionnelle ou de la peinture qadjar du XIX^{ème} siècle.



Illustration 110 : Hosein Behzad 2, n.d.
Tiré de : Seyed Mahmud Eftekhari, *Negargari-e Iran, dowran-e mo'aser [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971]*, Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003.

Dans les années 1950, en vue d'œuvrer à la revivification de la miniature, Hosein Behzad 2 a recouru à certains principes visuels et techniques du réalisme européen.

Sur cette photo, l'œuvre peinte par Hosein Behzad 2 est imprégnée des critères de la peinture du réel : la composition tient compte des règles de la perspective, une file d'individus s'étirant jusqu'à la ligne d'horizon matérialisée par les remparts d'une ville, et la taille des personnages, qui demeurent vêtus à la manière traditionnelle, n'est plus dans les proportions de la miniature classique. Le support, la toile, et le format de l'œuvre constituent en soi une innovation par rapport à la tradition de la miniature.

L'observation successive de plusieurs portraits peints par Hosein Behzad 2 (ill.112 et 113) permet de prendre la mesure de l'influence première de Reza 'Abbasi sur son œuvre puis de l'évolution qu'a connue son travail. Le portrait de Mowlavi (ill.112) est stylisé et proche de la sobriété du *Scribe* dessiné par Reza 'Abbasi au XVII^{ème} siècle (ill.111). Les poils du tapis sur lequel est assis Mowlavi sont d'une finesse qui rappelle celle avec laquelle Reza 'Abbasi a peint les poils de la barbe de ce scribe. Un souci d'historicisation et d'ancrage du personnage de Mowlavi dans une époque reculée (XII^{ème} siècle) est décelable. Cela n'est plus le cas pour le personnage de Abu 'Ali Sina (Ibn Sina ou Avicenne), érudit qui a pourtant vécu à une époque antérieure à Mowlavi (aux X et XI^{èmes} siècles) (ill.113). Hosein Behzad 2 a peint le visage du

physicien de manière réaliste : les pommettes, l'ombre autour des yeux ainsi qu'autour du cou, sont rendues avec précision. Les plis de son vêtement rappellent l'élégance des drapés de l'œuvre de Rembrandt par exemple. Une trace d'embonpoint est décelable sous la tunique du personnage, à l'allure contemporaine. Avicenne n'a pas un manuscrit dans la main mais un livre, tel qu'on en possède aujourd'hui. Les décorations de l'arrière-fond sont propres à la peinture de Hosein Behzad 2 : monochromes, hachées. Il s'agit précisément ici d'arabesques de nuages bleu foncé entremêlés de petites étoiles blanches et dorées. Ces principes simples dictent également l'arrière-fond, uniquement dans les tons bruns et blancs, de cette œuvre que Hosein Behzad 2 a consacré à Ferdowsi (voir ci-dessus ill.104). Selon Willem Floor, la mise en scène d'un personnage principal et le recours à une couleur dominante sont représentatifs du style pictural de Hosein Behzad 2.²²⁴

En 1951, Hosein Behzad 2 a illustré une histoire prisée des miniaturistes iraniens, celle de Khosrow, Farhad et Shirin, tirée du recueil de Nezami (ill.114 et 115). Son attention pour l'état d'esprit des personnages, la diminution de la fragmentation, la simplification des motifs et de la palette de couleurs, la juxtaposition de plusieurs scènes hiérarchisées selon les règles de la perspective, la vision réaliste de la nature, dont témoigne le tronc d'arbre rectiligne et épais aux branches ramifiées de l'ill.114, sont autant d'écarts par rapport à la tradition. Selon Yves Porter, les éléments du paysage, notamment les arbres, ont été en premier lieu touchés dans le champ de la miniature par ce qu'il qualifie le « goût occidental ». L'historien de l'art écrit : « *Un élément caractéristique hérité des peintures occidentales est l'arbre, et d'une manière générale, les éléments du paysage. Apparu nettement avec Mohammad Zaman, le paysage occidental se retrouve dans la plupart des compositions de l'époque qadjar. C'est sans doute l'élément le mieux digéré de la peinture occidentale – à la différence d'autres figurations, comme l'humaine ou l'animale, pour lesquelles la convention reste prédominante* ».²²⁵ En outre, l'illustration contemporaine qui est faite de ce manuscrit tend à expliciter à la lettre toutes les métaphores du texte littéraire. Il s'agit dès lors d'une « illustration totale »²²⁶, au lieu d'une image suggérée.

Certaines peintures produites par la communauté des miniaturistes contemporains, notamment à partir de la fin des années 1950, ont une tournure bien plus libre encore. Les sujets de ces peintures sont parfois tirés de la vie contemporaine (le miniaturiste Mohammad Hosein Mosavver al Maleki a par exemple réalisé une peinture intitulée *La deuxième Guerre mondiale*, représentant les chefs alliés lors de la Conférence de Téhéran en 1942) ou n'entretiennent plus de liens directs avec la littérature persane. Il peut s'agir notamment du dessin idéalisé d'une jeune femme, représentée dans un décor idyllique, ou du portrait d'un sage vieillard (ill.116, 117 et 118). Entre 1960 et 1980, à une époque où les artistes traditionnalistes gravitaient en marge

²²⁴ Willem Floor, « Iran and Afghanistan », chapter « The Arts in Western and Southern Central Asia », in *History of Civilizations of Central Asia*, vol.VI, UNESCO Publishing, Paris, 2005.

²²⁵ Yves Porter, « Arts du livre et illustration », in Yann Richard (dir.), *Entre l'Iran et l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989 : p.159.

²²⁶ Yves Porter, *Ibid*, 1989 : p.168.

de la scène artistique officielle occupée principalement par les peintres modernes, de nombreux miniaturistes ont suivi cette voie, dont Mahmud Farshtshian.

Originaire d'Esfahan, Mahmud Farshtshian (1930), a fait école au sein du lycée artistique spécialisé d'Esfahan (*Honarestan-e Esfahan*) sous la direction de Isa Bohadori. Son professeur de miniature y a été Hadji Mirza Aqa Emami. Après l'obtention de son diplôme, Mahmud Farshtshian a voyagé en Europe. Il a travaillé ensuite au Bureau Général des Beaux-Arts (*Edareh-ye kol-e honarha-ye ziba*). Il y a dirigé la section des arts nationaux (*honarha-ye melli*) et a enseigné à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. En 2001, un musée dédié à son œuvre a été également inauguré dans l'un des bâtiments du Palais Sa'ad Abad à Téhéran. Ses œuvres sont exposées dans la plupart des musées d'Iran, notamment dans le musée du sanctuaire de l'Imam Reza à Mashhad. Il est d'ailleurs l'auteur du motif (*zarih*) qui couronne le sommet de la tombe de l'Imam Reza.

Mahmud Farshtshian a accentué, à partir des années 1960, les orientations picturales et formelles esquissées auparavant par Hosein Behzad². Depuis l'avènement de la République islamique, Mahmud Farshtshian est devenu le plus célèbre représentant de la nouvelle miniature. Il a d'ailleurs bénéficié d'un soutien inconditionnel de la part du régime islamique, en quête d'assise identitaire et prompt à revaloriser les arts traditionnels. Une émission télévisée locale, intitulée *Les visages de l'éternité (tshehrehha-ye mandegar)*, récompense tous les deux ans, à la manière des Prix Nobel, le meilleur homme de science d'Iran mais aussi le meilleur artiste. Dans le cadre de cette émission, Mahmud Farshtshian a été couronné à plusieurs reprises comme le meilleur artiste du pays.²²⁷ Il est en général l'artiste-peintre le plus connu des Iraniens vivant en Iran ou à l'étranger. S'il est reconnu par le régime islamique et par une grande partie de la population du pays, la communauté de ses pairs émet cependant de nombreuses réserves à l'égard de son œuvre, considérée comme néfaste quant à l'art de la miniature.

En effet, Mahmud Farshtshian s'est considérablement éloigné de la pratique traditionnelle de la miniature. Certes, l'artiste recourt encore à certaines techniques figuratives propres à cet art, dans la peinture stylisée des personnages et dans l'attention portée au tracé des détails. Mais l'affiliation de son œuvre à la miniature découle davantage de sa formation au sein du lycée artistique spécialisé d'Esfahan (*Honarestan-e Esfahan*) et de sa fréquentation des cercles d'artistes traditionnalistes que de l'esthétique réelle de son œuvre. Les éléments de rupture par rapport à l'art de la miniature ancienne y sont nombreux. Ainsi, les particularités de sa peinture résident tout d'abord dans le changement de support. Ses œuvres ne sont plus effectuées pour orner des livres mais sont conçues comme des tableaux, qu'il est possible de vendre de façon indépendante. Peintes sur toile, support plus rigide, elles sont pour la plupart réalisées dans un format plutôt inhabituel pour l'art de la miniature. Une de ses œuvres les plus connues, *Genèse*, mesure environ un mètre de long (56*81cm) (ill.120). Du point de vue formel, on constate l'introduction des règles de la perspective, ainsi que des effets de clair-obscur et d'ombre. Les couleurs sont plus vives que dans la miniature traditionnelle et ne

²²⁷ D'après un entretien mené à Paris auprès de Mehdi Mohammad Zadeh, peintre et chercheur, le 3 janvier 2009.

respectent plus les codes anciens, dont le secret s'est d'ailleurs perdu. Le tracé ondulé des contours est fluctuant, parfois épais. Les personnages ne sont plus rendus dans les proportions anatomiques de la miniature mais occupent parfois la plus grande partie du cadre. La posture des personnages n'est généralement plus stable et verticale mais assise, penchée, courbée..., souvent animée de forts mouvements de torsion. L'arabesque est généralisée à tout le dessin et suggère une intense sensation de mouvement. Les personnages éplorés de l'œuvre intitulée *Ashura au zénith* (ill.121) sont caractéristiques de cette accentuation emphatique apportée aux positions et aux gestes. Chaque année, cette œuvre de Mahmud Farshtshian est diffusée dans l'ensemble du pays à l'occasion des cérémonies religieuses du mois de muharram. Une grande partie de la population iranienne est devenue familière de cette peinture, sans en connaître toujours l'auteur.²²⁸ Les œuvres de Mahmud Farshtshian sont mobilisées par les autorités culturelles du régime islamique en vue d'être érigées en référents visuels de la société iranienne contemporaine. Selon Sabrina Mervin, cette peinture de Mahmud Farshtshian, conservée au Musée du sanctuaire de l'Imam Reza à Mashhad, a même gagné le Liban et l'Inde, où elle fait également partie du paysage visuel populaire.²²⁹

Monsieur A (entretien 1, 2008) statue dès lors sur la difficulté à classer l'œuvre de Mahmud Farshtshian :

Certains pensent que Farshtshian est traditionaliste. D'autres pensent qu'il est moderniste. Un troisième groupe au milieu pense qu'il a mixé les deux, la miniature et l'art moderne, déjà à l'époque du Shah. Après la Révolution, ce troisième groupe a eu la suprématie car l'art moderne était banni. Mais 70% des gens pensent qu'il est miniaturiste. C'est le problème. La miniature est la tradition. Si je ne respecte pas les racines, les normes de la tradition, ce n'est plus la tradition. La tradition a des règles car derrière il y a une philosophie propre. Si on effectue un jour l'histoire de l'art de l'Iran au XXème siècle, on saura que Farshtshian n'est pas traditionaliste.

La plupart des peintres iraniens sont ainsi très critiques par rapport à ces innovations. D'après le peintre et miniaturiste 'Abbas Mo'ayeri, élève de Hosein Behzad 2, la perspective est le « poison » de la miniature persane²³⁰ :

Parce que ça déforme tout. Normalement les formes sont en fonction de la spirale. Ca, c'est la miniature persane. Quand on utilise la perspective, il faut respecter le clair-obscur. Du coup, il y a des ombres. [...] Dans l'ancienne miniature, il y avait des arabesques mais de l'équilibre aussi. L'équilibre avec l'arabesque. Ici il n'y a aucun équilibre.

Il attribue notamment ces innovations, à ses yeux malencontreuses, à un manque d'éducation et de culture car il rappelle que son maître Hosein Behzad 2 était pratiquement analphabète.

²²⁸ Entretiens avec des passants, menés à Téhéran lors des cérémonies de 'Ashura de février-mars 2008, autour d'un poster géant de cette œuvre de Farshtshian, planté au carrefour des rues Karegar-e djonubi et Fatemi à Téhéran.

²²⁹ Sabrina Mervin, « Introduction to the film *The Procession of the Captives* », Workshop *Traditions of Martyrdom in the Modern Middle East*, ZFL, 14-15 October 2011, Berlin.

²³⁰ Entretien avec Abbas Mo'ayeri mené à Paris en novembre 2010.

Les miniaturistes iraniens contemporains ont donc emprunté différentes voies artistiques, considérées à première vue comme antithétiques, et gravitent à la croisée de chemins contrastés. Le tracé des visages s'inscrit parfois en droite ligne dans la peinture qadjar du XIX^{ème} siècle. Le traitement des drapés et la représentation de la nature emprunte aussi à la peinture du réel dans le style de Kamal ol Molk. Les miniaturistes iraniens au XX^{ème} siècle, de Hadi Tadjvidi - professeur d'aquarelle à l'Ecole de Kamal ol Molk - à Mahmud Farshtshian, ont en effet appris et maîtrisé la peinture du réel parallèlement à la miniature. 'Ali Karimi a, dans ce style, effectué un portrait assuré du grand maître. Ce portrait académique de Kamal ol Molk est encadré, suscitant un effet de contraste, par une enluminure traditionnelle peinte par Abdollah Bagheri (ill.119). La rencontre, l'association, voire la fusion de ces deux pratiques picturales est caractéristique de l'ère contemporaine.

Selon Yves Porter, il se dégage aussi des miniatures actuelles - faisant la part belle aux portraits idéalistes de jeunes femmes, qualifiés d'« *impudiques* » par l'historien de l'art - « *une langueur et un érotisme chers aux peintres orientalistes* ». ²³¹ La 'modernisation' de la miniature en Iran semble principalement avoir été nourrie par ce souci populaire d'esthétisation lyrique, ce feu d'artifice de couleurs teinté de l'idée de merveilleux et cette affinité extrême du pinceau pour l'arabesque. ²³² Le clivage, qui a séparé miniature et peinture à partir des années 1930, puis l'ostracisme dont a souffert la nouvelle peinture après la Révolution culturelle des années 1980, n'ont pas facilité, contrairement à ce qui s'est passé au Pakistan, l'ouverture de cette pratique traditionnelle aux conceptions de l'art contemporain.

Enfin, il est nécessaire de préciser que la miniature contemporaine n'a pas été soustraite à la vague de politisation qui a déferlé sur la scène culturelle iranienne après la Révolution de 1979. Les autres arts traditionnels ont été peu innervés mais certaines miniatures relevant du courant de la nouvelle miniature ont intégré des symboles ou thèmes archétypiques de la peinture révolutionnaire. Une peinture de Mahmud Farshtshian réalisée en 1999, dont le titre, *Le chemin vers le Ciel*, rend d'ailleurs explicite l'allégeance au credo idéologique du régime islamique, est représentative de ces métissages formels et idéologiques : la technique pour la peinture du personnage et du Ciel est issue de la miniature, mais le fond boisé et sombre s'apparente aux paysages réalistes peints par Kamal ol Molk. Enfin, cet ange aux ailes immenses est un symbole courant de l'art révolutionnaire, qui renvoie au martyr (ill.122).

²³¹ Yves Porter, « Arts du livre et illustration », in Yann Richard (dir.), *Entre l'Iran et l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989 : p.168.

²³² Lors d'un entretien mené le 28 janvier 2009, Yves Porter dénonçait la déculturation de la miniature persane, laquelle a été perçue de plus en plus, aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, à travers le prisme de l'art occidental.



Illustration 111 : Reza 'Abbasi, Scribe, Safavides, Isfahan, v.1600. Tiré de : Sheila R. CANBY, *Persian Painting*, British Museum Press, p.100.



Illustration 112 : Hosein Behzad, *Mowlana Djalal el din Mohammad Balkhi (Mowlavi)*, 55,5*41,5 cm, 1957.

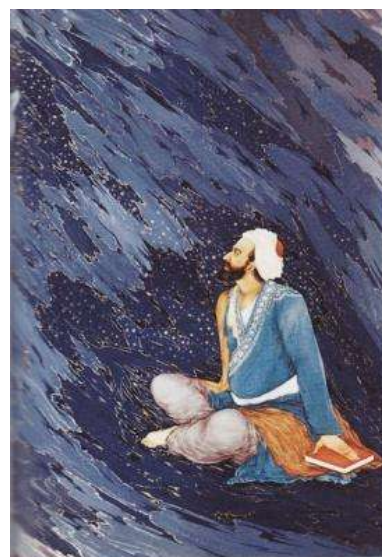


Illustration 113 : Hosein Behzad, *Bu 'Ali Sina*, n. d. (sans doute postérieur à 1957).



Illustration 114 : Hosein Behzad (n°2), *Farhad et Shirin*, 1951.



Illustration 115 : Hosein Behzad (n°2), *Farhad et Shirin*, 29,5*35,5 cm, 1951.



Illustration 116 : Abu Taleb Moqimi Tabrizi, *Banquet (bazzm)*, n.d.



Illustration 117 : Mahmud Farshtshian, *tadâvom*, 47*43cm, 1972.



Illustration 118 : Mahmud Farshtshian, *Hafez*, 46*65cm, 1995.

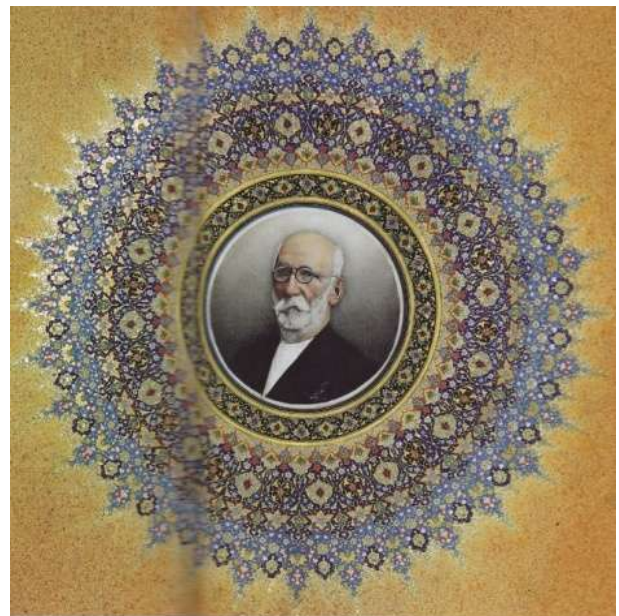


Illustration 119 : 'Ali Karimi, *Portrait de Kamal ol Molk*, 1941. Enluminure par 'Abdollah Bagheri. Diamètre de l'enluminure: 26 cm.



Illustration 120 : Mahmud Farshtshian, *Genèse (5^{ème} jour de la création)*, 56*81cm, 1990.



Illustration 121 : Mahmud Farshtshian, *Ashura au zénith (zohr-e ashura)*, date non connue.



Illustration 122 : Mahmud Farshtshian, *Le chemin vers le ciel*, 1999.

B. Orientations récentes dans le champ de la miniature

Il existe à l'heure actuelle en Iran, aux côtés d'un certain engouement pour l'adaptation des arts traditionnels au monde moderne, une prise de conscience de leur potentiel créatif dans le champ de l'art contemporain. En février 2006, un film-documentaire était en cours de réalisation dans une maison de café (*qahvekhaneh*) traditionnelle du Sud de Téhéran²³³, encore décorée des peintures de ce style qui fleurissaient au XIX^{ème} siècle dans ces lieux populaires. Tirant de l'ombre un de ces magnifiques *pardeh*²³⁴, relatant en différentes images séquentielles la célèbre fable de deux héros persans, Leyli et Madjnun, le réalisateur aspirait à recréer l'environnement d'origine des anciens conteurs (*naqqal*) de ces maisons de café, qui s'appuyaient sur ces rouleaux de tissus peints pour narrer des légendes populaires. Il avait pour but d'immortaliser derrière la caméra un des derniers conteurs professionnels encore en vie, Morshed Valiollah Torabi. Ce cinéaste menait donc en 2006 une double entreprise de sauvegarde : il rendait hommage à une pratique ancestrale en train de disparaître, le métier de conteur, et célébrait également un ancien style de peinture persane, le style *qahvekhaneh* qui, bien que longtemps négligé, se devait selon lui, d'être considéré comme un pilier du patrimoine culturel et artistique du pays.²³⁵ En août 2007, la Maison des Artistes a organisé, dans ce même ordre d'idée, un workshop mettant en scène les maîtres de la peinture de maison de café. Dans ce lieu très tendance de la création contemporaine à Téhéran, il était possible d'admirer les œuvres des anciens peintres de maison de café, comme Qolaraqasi et Mudaber, de leurs disciples, tel Esma'ilzadeh, puis de voir des peintres actuels en train de réaliser des peintures dans ce style : 'Aliakbar Larni, Ahmad Khalili, S. Hosein Hoseini, Mansur Vafa'i (lui-même élève d'Esma'ilzadeh). (Photo ill.123)

En 2003, l'Université Al Zahra pour filles a programmé à Téhéran un semestre de cours de peinture sous verre. Mahin Azima, reconnue pour avoir adapté cet art traditionnel à la nouvelle peinture, a dirigé cette formation, qui n'a toutefois pas été maintenue (ill.124).

Ces dernières années, la question de l'adaptation de la miniature au monde contemporain se pose avec acuité. Cette question semble même transparaître dans le domaine du marketing de rue, à travers les stratégies modernes de communication visuelle. Dans le contexte de renouvellement de la peinture murale révolutionnaire, il était possible en mars 2009 à Téhéran, d'observer une peinture murale d'un nouveau genre mettant précisément en scène miniature et peinture contemporaine (ill.125). Sur l'avenue Motahhari, face au métro Shahid Mofateh, cette fresque était divisée en deux parties : elle représentait, d'une part, à la manière de la miniature persane, l'ascension du Prophète, le *miradj*. D'autre part, elle faisait allusion à la vie actuelle par l'intermédiaire de cet homme contemporain, debout en bas à droite, tendant le bras pour attraper la fleur d'amandier offerte par un personnage de la miniature. Un lien entre ces deux dimensions, que sont la

²³³ Maison de thé traditionnelle Azeri, place Rahahan, bas de la rue Vali-asr, en face de la mairie du 4^{ème} arrondissement de Téhéran.

²³⁴ Rouleau de tissu peint, support des conteurs de *qahvekhaneh* (« maison de café »).

²³⁵ En février 2006, j'étais sur les lieux du tournage mais n'ai pu relever les coordonnées de ce film. Je renvoie cependant à un autre documentaire portant sur le même sujet (les conteurs populaires et la peinture de maison de café) : Hadi Afarideh, *The Story of Gordafarid*, Tehran, 2008, 35 min.

tradition et la modernité, la miniature et la peinture en trompe-l'oeil, était donc esquissée, voire revendiquée par ce 'don'. Je citerais également pour exemple une affiche publicitaire de jus de fruits pour enfants (ill.126), placardée en 2009 au-dessus de l'autoroute Sadr traversant Téhéran d'Ouest en Est : les pattes des quatre animaux, de la girafe à l'éléphant bleu, représentés au premier plan, dépassaient du cadre, renvoyant probablement à une technique propre à la miniature. Patrick Ringgenberg décrit cette technique, référée à la philosophie sous-jacente de la miniature ancienne, en ces termes : « *Au début de l'épanouissement de la peinture persane, à la fin du XIIIème siècle et au début du XIVème siècle, l'image n'était pas toujours encadrée par un bord. Ce cadre devint ensuite systématique mais dès que l'image fut ainsi délimitée, le peintre s'arrangea presque toujours pour qu'un élément sorte de l'encadrement pour déborder sur la page. Cet élément peut être un arbre, un rocher, une coupole, un animal ou un personnage. [...] De même que la forme d'une fenêtre détermine un champ de vision, la brisure équivaut à [...] une sortie vers un univers contigu ou supérieur. En dépassant d'elle-même le domaine qui lui est assigné, la peinture persane s'ouvre sur une réalité qui la détermine et qu'elle ne montre pas mais dont elle suggère l'existence en transgressant son territoire visuel. [...] Elle débouche sur un au-delà qui empêche le spectateur d'idolâtrer la peinture* ». ²³⁶ Dans la publicité de l'autoroute Sadr, l'emprunt visuel à cette technique propre à la miniature, si tel est le cas, a évidemment perdu tout lien avec la spiritualité et est davantage utilisé pour donner une touche locale à des motifs graphiques inspirés de Walt Disney. Une culture visuelle héritée de la miniature semble subsister aujourd'hui en Iran.

Lors d'une exposition consacrée en mai 2007 au Centre culturel et artistique de Niavaran, à la miniature contemporaine de la ville de Qom, de nombreux jeunes miniaturistes issus de la ville sainte présentaient leurs œuvres. Amir P. m'a invitée à contempler avec fierté sa peinture qui avait, à mes yeux, une tournure étonnamment 'sexy' (ill.127). La technique traditionnelle de la miniature semblait ici autoriser la représentation du corps féminin relativement dénudé et dans des postures modernes et libérées. Dans les premiers temps de la République islamique, la femme ne pouvait être représentée que strictement voilée. L'exposition de ce type d'œuvres dans le contexte de la ville sainte de Qom a attisé ma curiosité et m'a amenée à visiter l'atelier local où Amir P. avait appris la miniature. Cet atelier à Qom, dirigé par un jeune homme de 35 ans environ, se consacrait à la restauration de manuscrits, le plus souvent des corans, transportés par des pèlerins sur les lieux saints. Les deux artistes permanents de cet atelier répondaient aussi à des commandes de calligraphie sur peau pour la décoration intérieure des foyers (photo ill.128), et délivraient un enseignement de miniature, de peinture 'fleurs et oiseaux' (*gol o morq*) sur plumier et de sculpture, le plus souvent auprès d'enfants. Les anciens apprentis, âgés entre 20 et 30 ans, animaient parfois eux-mêmes les séances et surtout se réunissaient régulièrement dans l'atelier, filles et garçons mélangés, pour peindre, discuter ou écouter de la musique. Cet atelier traditionnel était donc devenu le théâtre vivant d'une socialisation intense et peu conventionnelle pour la ville traditionnaliste de Qom. Ce groupe de jeunes

²³⁶ Patrick Ringgenberg, *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, Les deux Océans, Paris, 2006 : pp. 166-167.

gens s'adonnaient à la miniature dans une atmosphère tout à fait moderne centrée sur le bien-être, le loisir et l'épanouissement personnel dans un cadre amical.

Les artistes adeptes de la nouvelle peinture ont également commencé à explorer le riche réservoir visuel que constitue la miniature. Farah Osuli - nous y reviendrons plus loin - effectue des synthèses intéressantes en procédant à des remakes d'œuvres occidentales dans le style de la miniature. Parallèlement, à la suite de Mirza Aqa Emami, maître de la miniature à Esfahan qui avait déjà exploité l'or comme une couleur au début du XX^{ème} siècle, un jeune peintre âgé d'une vingtaine d'années, Farid Jafari, exposait en avril 2008 à la galerie Azad à Téhéran des peintures abstraites puisant dans les potentialités du doré (ill.129).

L'Académie des Arts d'Iran (*Farhangestan-e honar*), fondée en 2000 et dirigée jusqu'en décembre 2009 par Mir Hosein Musavi, s'est aussi donnée pour mission de faire revivre les « *arts oubliés, les arts qui ont été mis longtemps de côté* ». ²³⁷ Différentes expositions ont été consacrées depuis l'an 2000, aux arts traditionnels iraniens. Parmi les expositions les plus notables, il serait possible de citer « Les arts traditionnels de la jeunesse iranienne » présentée en février 2006 ou l'exposition « Tsheheltekkeh » (« quarante morceaux », tissus en patchwork) qui était programmée à l'automne 2008. De nombreuses conférences ont été également organisées sur la miniature. Le 15 mai 2008, un colloque sur le *Shahnameh* de Ferdowsi était programmé, réunissant des spécialistes iraniens ou étrangers. A l'occasion de ce colloque, l'Académie des Arts d'Iran a annoncé la réalisation d'un nouveau *Shahnameh*, né du mécénat de l'institution. Le *Shahnameh* de Ferdowsi ou *Livre des Rois* ainsi que le *Khamseh* de Nezami, ont été les œuvres littéraires les plus fréquemment illustrées par les anciens peintres persans. Différents monarques à la tête de la Perse ont passé commande à leurs ateliers royaux d'un *Shahnameh* dans un souci de légitimation et de prestige. A l'ère contemporaine, l'Académie des Arts a réactualisé cette pratique en réunissant les principaux miniaturistes actuels (de la jeune génération) : Amir Hushang Djezi Zadeh Karimi, Ardeshtir Takestani, Mohammad Baqer Aqamiri, 'Abbas Djamalpur, Akbar Mesripur, 'Ali Asghar Tadjvidi, Arash Garuyan, Djalil Djugar, Fereyduh Fakhri Djughan, Hosein Asma'i, Khashayar Qazi Zadeh, Leyla 'Abbasi, Mabna Saderi, Madjid Mehregan, Mehrdad Saderi, Mohammad Reza Etminani, Parviz Faseli, Rahim Tcharkhi et Ruhollah Djahanbin. Leurs œuvres étaient exposées sur les lieux de la conférence. Parmi elles, la miniature de Leyla 'Abbasi, représentant Zal et Rudabeh, attirait le regard par la centralité qui était donnée aux cheveux de Rudabeh, dénoués et tombant depuis le haut d'une tour jusqu'aux pieds de Zal (ill.130). La contrainte islamique de voiler les cheveux féminins n'y était donc pas prégnante. Cette miniature m'évoquait Pelléas et Mélisande, thème de l'opéra du même nom composé par Claude Debussy (1902) à partir d'une œuvre de Maurice Maeterlinck, où, dans le troisième acte, Pelléas s'enroule dans la longue chevelure de Mélisande en train de se peigner. De même que l'opéra de Claude Debussy, cette miniature paraissait mue par un élan lyrique. L'œuvre présentée par Ardeshtir Takestani semblait, quant à elle, s'apparenter à ce que Monsieur K (entretien 11, 2008) qualifie de « *miniature cubiste* » (ill.131). Le paysage était suggéré par des

²³⁷ Monsieur N (entretien 14, 2008).

plages de couleurs géométriques. Le personnage principal et son cheval, répondant davantage aux conventions de la miniature mais dont l'apparence rappelait sous certains aspects les Indiens d'Amérique (plume, couleur du cheval...), avançaient au premier plan de ce paysage abstrait. La diversité de style était donc le point commun des miniatures rassemblées dans la perspective de ce nouveau *Shahnameh*.

L'accueil qui a été fait à ces nouvelles miniatures m'a semblé plutôt froid. Un commentaire acerbe avait d'ailleurs été tagué par une visiteuse anonyme sur le mur d'exposition du *Shahnameh* de l'Académie : « *I hate this painting. I hate this country. I hate being a woman. I hate this shot* / (Je déteste cette peinture. Je déteste ce pays. Je déteste d'être une femme. Je déteste cette prise/image ?) ». (Photo ill.132) Monsieur K (entretien 11, 2008) rapproche, ironiquement, ces orientations récentes de la miniature du cinéma hollywoodien :

Ceux qui font encore de la miniature, le font de manière approximative. Ils détruisent tout. Dans un style miniature, ils peignent maintenant Angelina Jolie ou Brad Pitt ! Vraiment, c'est désastreux. [...] La miniature est comme une pièce classique et là, Angéline Jolie est juxtaposée à Rostam !

Une autre critique fréquemment formulée à l'encontre de la nouvelle miniature est celle de la copie dénuée de toute dimension artistique. Un autre des artistes interviewés, Monsieur S (entretien 18, 2009), l'exprime très bien :

- Il y a un groupe que l'on nomme les « miniaturistes » (negargaran) qui peignent encore à l'heure actuelle dans le style de la miniature ancienne. Dans quelques jours, au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, il va y avoir d'ailleurs la Biennale de la miniature. A mon avis, c'est ridicule (maskhareh).
- *Comment, maskhareh ?*
- C'est-à-dire comique. Ils peignent comme dans le passé. Nous, nous disons : si vous voulez sauvegarder les traditions, il faut que vous soyez aussi en harmonie (hamahang) avec le monde. Il nous faut aller de l'avant avec le monde contemporain. Les miniaturistes (negargaran) disent qu'il faut peindre comme il y a 500 ans. Car ce style est parfait (kamel). Nous, nous disons : certes, il est parfait, il était parfait mais aujourd'hui il est répétitif, il est dans la répétition comme l'industrie. Regardez ce verre, il est unique mais s'il est produit en grand nombre, c'est de la copie.
- *Mais la copie était bien vue à l'époque de la miniature... c'était dans l'ordre des choses, non ?*
- Non, cela c'était de l'enluminure (tazhib). L'enluminure consistait à répéter des motifs. Comme cela, ici cela se répète. Mais la miniature dans le passé consistait à faire des images en rapport avec des histoires. Comme le *Shahnameh*. Les miniaturistes illustraient les histoires du *Shahnameh*. C'était donc un art de l'illustration. Ce n'était pas de la répétition.
- *Et aujourd'hui pour vous, c'est de la répétition ?*
- Oui, ce n'est plus de l'art. Maintenant, c'est devenu une industrie (san'at). Ce n'est que pour les touristes qui viennent et achètent. Ce n'est plus un art car il n'y a plus de créativité.

Les miniaturistes ont excellé à travers les siècles dans la reproduction des modèles des grands maîtres. Mais, dans l'esprit de certains peintres interrogés, cette copie est accomplie aujourd'hui de manière artificielle et répétitive, sans authentique inspiration, avec une perte de sens. Parmi la communauté des peintres iraniens contemporains, la notion de créativité s'est modifiée. La « *convention d'évaluation de la qualité* », selon les termes de Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux, qui était inhérente à la miniature traditionnelle a fait place à de nouveaux repères. Ces économistes ont analysé comment le critère

de « *l'originalité* » a peu à peu émergé, au milieu du XIX^{ème} siècle en France, parallèlement au déclin de l'Académie des Beaux-Arts.²³⁸ L'apparition de cette nouvelle norme a placé l'innovation picturale comme un élément moteur de la création parmi d'autres. Le critère de l'originalité semble aussi s'imposer en Iran. Sa prédominance n'a pas supprimé pour autant les autres modes d'évaluation (convention académique ou artisanale) mais les a marginalisés.

L'évolution des goûts fait évoluer les pratiques. Les fondamentaux philosophiques de la miniature demeurent toutefois à l'esprit de certains artistes-peintres. *Le dialogue entre les Grecs et les Chinois sur la peinture (Monazareh-ye rumiyan ba tshiniyan dar naqqashi)*²³⁹, dans l'œuvre littéraire de Nezami (*Khamseh*), comporte une théorie des arts et surtout, une théorie de la peinture orientale (texte persan et français ci-dessous). Un siècle plus tard, ce dialogue réapparaît chez d'autres grands poètes, comme Mowlana et Amir Khosrow Dehlavi, qui l'interprètent avec quelques variantes.²⁴⁰ Monsieur P (entretien 16, 2009) se réfère aujourd'hui encore aux enseignements de ce dialogue pour définir la spécificité de son art :

...J'adhère aussi à la vision mystique. Je crois que beaucoup d'œuvres que l'on voit ne sont que des œuvres techniques. Or je pense que la spiritualité et l'art ne font qu'un. [...] Parce que vous savez, il y avait deux regards différents : grec et perse. Deux civilisations. Ces regards avaient chacun leur propre conception anthropologique du monde. L'Est insiste plus sur l'intérieur. Avez-vous lu cette histoire de Mowlana ? Au sujet d'un peintre grec et d'un peintre chinois. On leur demande de peindre sur deux pierres. L'un regarde le paysage extérieur et le peint. L'autre, qu'est-ce que vous croyez qu'il fait ? Hein ? Il polit la pierre. Et soudain la pierre devient un miroir. On voit le paysage qui se reflète alors dans ce miroir, pour toujours. Tous les changements se reflètent. Alors que le Grec voit et copie, le Chinois a un regard mystique.

Le poème de Nezami auquel se réfère ici Monsieur P, met en scène un banquet où les rois de Chine, de Grèce, d'Iran et d'Afrique dînent côte à côte. Le sujet de la conversation porte sur les arts du monde : « *Quels sont les gens les plus habiles dans le monde ?* » (vers 6). L'assistance commence alors à énumérer des arts différents : la ruse, la magie, le chant... puis la peinture. Suit un conflit entre les Grecs et les Chinois, chacun revendiquant une maîtrise supérieure de l'art pictural. Des œuvres sont tour à tour présentées et discutées. Finalement les uns et les autres tombent d'accord pour organiser un concours destiné à les départager. Un peintre grec et un peintre chinois s'appêtent à participer à ce concours, séparés par un rideau. L'œuvre terminée et une fois le rideau levé, la stupéfaction règne car les deux peintures sont identiques. L'examen des œuvres commence et il s'avère que, lorsqu'on remet le rideau en place, la peinture de l'artiste chinois s'efface et se ternit. Le sage comprend que le Grec a peint sur la pierre tandis que le Chinois a poli la pierre. Finalement, il y a bien une différence entre les deux œuvres : « *Ce côté-ci reçoit et ce côté-là*

²³⁸ Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox, « Les conventions de qualité sur le marché de l'art, d'un académisme à l'autre ? », *Esprit*, octobre 1992, pp.43-54.

²³⁹ Le célèbre ouvrage de Nezami, intitulé *Khamseh*, datant du XII^{ème} siècle, est composé de cinq livres. Le cinquième livre, *Eskandarnaméh* (Le livre d'Alexandre), est divisé en deux parties. C'est dans le *Sharafnaméh*, écrit v.1198 qu'apparaissent les 42 vers de ce poème.

²⁴⁰ *Le dialogue entre les Grecs et les Chinois* a été également interprété au 13^{ème} siècle par Mowlana dans la première partie de son *Masnavi* composé entre les années 1258 et 1261 et par Amir Khosrow Dehlavi dans son livre *Ayneh-ye Eskandari* (Le miroir d'Alexandre) en 1299. Chez ces deux autres auteurs, la peinture suscite l'émerveillement ou une curiosité intellectuelle mais n'occupe pas une place supérieure comparable à la littérature comme chez Nezami. Il n'est donc pas étonnant que les miniaturistes aient beaucoup illustré les œuvres de ce grand défenseur de la peinture qu'était Nezami.

projetée » (vers 29).²⁴¹ A travers ce dialogue entre représentants des différentes civilisations, Nezami aborde notamment la délicate question du rapport entre l'image et le miroir, thème central dans la théorie de la peinture persane ancienne. Selon cette théorie, le miniaturiste reproduit un acte divin : la spiritualité du métier de miniaturiste repose sur l'imitation rituelle de la cosmogonie.²⁴²

Monsieur P recourt donc à un texte ancien mettant en avant des valeurs traditionnelles pour tenter de caractériser son art, bien qu'il le pratique avec l'appui de tous les acquis de la modernité. Le regard posé par certains peintres iraniens actuels sur leur art consiste dès lors, à trouver un équilibre dans cette tension, à louver entre représentations artistiques du passé et du présent, à infléchir les héritages communautaires dans le sens de leurs propres aspirations.

Aujourd'hui, la miniature est réinvestie sous de nouvelles formes, non par intérêt folklorique, ni seulement dans le souci de l'instrumentaliser en l'adaptant à la société iranienne actuelle, mais parce qu'elle demeure un creuset de créativité artistique. De nouveaux lieux et d'autres vecteurs de transmission de cet art ancien ont vu le jour (écoles, ateliers, commandes publiques). Face au risque de dérive vers le kitsch et l'artifice, la plupart des peintres iraniens se positionnent clairement pour le maintien d'un lien approfondi avec cet héritage. La démarche de Farah Osuli, qui est une des premières artistes iraniennes à avoir engagé un processus original de rapprochement entre miniature et art contemporain, notamment dans son œuvre *Birth of Venus* (« La naissance de Vénus », 2007), mérite à cet égard d'être explorée plus longuement.

²⁴¹ Mahmud Lamei, *La poétique de la peinture en Iran de 1400 à 1600*, thèse, dir. Carlo Bertelli, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, Peter Lang, Bern, 2001.

²⁴² Sur l'interprétation des valeurs et du symbolisme de la miniature persane ancienne, voir les travaux de Patrick Ringgenberg (*La peinture persane ou La vision paradisiaque*, Les deux Océans, Paris, 2006 et *L'univers symbolique des arts islamiques*, L'Harmattan, Paris, 2009) et de Youssef Ishaghpour (*La miniature persane - Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, Farrago, Tours, 1999). Hegel, dans son cours d'*Esthétique* (vol.2 : *La poésie mahométane*, vol.4 : *La poésie épique orientale* et *La poésie lyrique orientale*), développe une réflexion suggestive sur l'« art mahométan ». Enfin, je renvoie également à la revue *Images*, n°36 (1997) dont le dossier porte sur « Images de l'autre, images des autres ».



Illustration 123 : Maison des Artistes, Workshop des peintres de maison de café, août 2007.



Illustration 124 : Mahin Azima, peinture sous verre, photographiée chez l'artiste en mai 2008.



Illustration 125 : Téhéran, avenue Motahhari, face au métro Shahid Mofateh, 6 mars 2009.



Illustration 126 : Téhéran, autoroute Sadr, 6 mars 2009.



Illustration 127 : Amir P., exposition *La miniature actuelle* à Qom, Centre culturel et artistique Niavaran, Téhéran, mai 2007.



Illustration 128 : Atelier de miniature à Qom, août 2007.



Illustration 129 : Farid Jafari, exposition individuelle à la galerie Azad, Téhéran, avril 2008.



Illustration 130 : Leyla 'Abbasi, *Zal o Rudabeh*, Shahnameh de l'Académie des Arts, mai 2008.



Illustration 131 : Ardeshir Takestani, *Zal o Simorgh*, Shahnameh de l'Académie des Arts d'Iran, exposé à Téhéran en mai 2008.

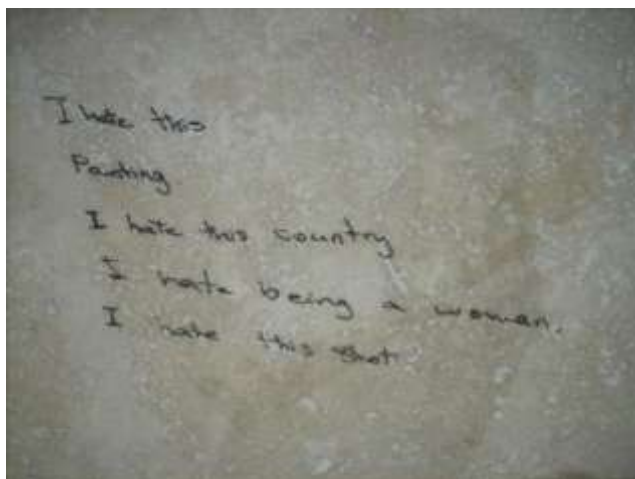


Illustration 132 : tag sur le mur de l'exposition du Shahnameh de l'Académie, Téhéran, mai 2008.

Illustration 133 : Nezami, « Le dialogue entre les Grecs et les Chinois sur la peinture » [*Monâzareh-ye Rumiân bâ Tshiniyân dar naqqâshi*], *Eskandarnameh (Khamseh)*, v.1198. Tiré de : Mahmud Lamei, *La poétique de la peinture en Iran de 1400 à 1600*, Doctorat, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, Peter Lang, Bern, 2001 :

Le dialogue entre les Grecs et les Chinois sur la peinture

مناظره رومیان با چینیان در نقاشی²²

یکی روز خرم تر از نو بهار به مهمان شه بود خاقان چین ز روم و ز ایران و از چین و زنگ به می چهره مجلس آراسته در آن خرمیهای با ناز و نوش سخن می شد از کار کارآگهان	گزیده ترین روزی از روزگار دو خورشید با یکدگر هم نشین سماطین صفها بر آورده تنگ ز روی جهان گرد بر خاسته رسیده ز لب موج گوهر به گوش که زیرک ترین کیستند از جهان

5

به هر کشور از پیشه ها بهر چیست ز هندوستان خیزد از بنگری ز بابل رسد جادوویهای سخت	زمین خیز هر کشور از دهر چیست یکی گفت نیرنگ و افسونگری یکی گفت بر مردم شور بخت	
سرود از خراسان و رود از عراق پسندیده شد در همه مرز و بوم که افسانه شد در جهان نقش چین	یکی گفت کآید گه اتفاق یکی گفت نقاشی اهل روم یکی گفت نشنیدی ای نقش بین	10
خلافی بر آمد به فخر آوری نموداری از نقش پرگار خویش که سازند طاقی چو ابرو به طاق	ز رومی و چینی در آن داوری نمودند هر یک به گفتار خویش بر آن شد سر انجام کار اتفاق	15
حجابی فرود آورد نقشبند بر آن گوشه چینی نگار نگار مگر مدت دعوی آید به سر	میان دو ابروی طاق بلند بر این گوشه رومی کند دستکار نبینند پیرایش یکدگر	
حجاب از میان گردد انداخته نو آیین تر آید چو گردد تمام در آن جفته طاق چون طاق جفت	چو ز آن کار گردند پرداخته بینند کز هر دو پیکر کدام نشستند صورتگران در نهفت	20
میانبر ز پیکر بر انداختند تفاوت نه هم نقش و هم رنگ را به عبرت فرو مانند یکبارگی	به کم مدت از کار پرداختند یکی بود پیکر دو ارژنگ را عجب ماند از آن کار نظارگی	
دو ارژنگ را بر یکی سان نگار درین و در آن کرد نیکونگاه نه پی برد بر پرده رازشان	که چون کردماند این دو صورتگزار میان دو پرگار بنشست شاه نه بشناخت از یکدگر بازشان	25
نشد صورت حال بر وی درست که این می پذیرفت و آن می نمود بدیع آمد آن نقش فرزانه را	بسی راز آن در نظر باز جست بلی در میانه یکی فرق بود چو فرزانه دید آن دو بتخانه را	30
کز آن نقش سرشته ای باز یافت حجابی دگر در میان ساختند یکی تنگدل شد یکی رو فراخ	درستی طلب کرد و چندان شتافت بفرمود تا در میان «رومیان» ناختند چو آمد حجابی میان دو کاخ	
بر آیین چینی افتاد زنگ شگفتی فرو ماند از آن شهریار همان پیکر اول آمد پدید	رقمهای رومی نشد زآب و رنگ چو شد صفت چینیان بی نگار دگر ره حجاب از میان برکشید	35
به صیقل رقم دارد اندوخته میانه حجابی بر افراختند صیقل همی کرد چینی سرای	بدانست کان طاق افروخته در آن وقت کان شغل می ساختند به صورتگری بود رومی بپای	
به افروزش این سو پذیرنده شد که هست از بصر هر دو را باوری که صقل چینی بود چیره دست ²³	هر آن نقش کان صفا گیرنده شد بر آن رفت فتوی در آن داوری نداند چو رومی کسی نقش بست	40

Un jour, le plus splendide du printemps naissant, le meilleur jour de l'époque, le Xāqān²⁴ de la Chine était l'invité du roi; deux soleils étaient assis l'un à côté de l'autre.

[Des hommes] de la Grèce, de l'Iran, de la Chine et du Zang²⁵, les uns à côté des autres, étaient disposés sur deux rangs²⁶.

Du vin, le visage du lieu resplendissait. La poussière s'éleva du monde.

5 Dans cette jouissance douce, des lèvres, les ondes de perles atteignirent les oreilles.

La parole porta sur le travail des consciencieux. Quels sont les gens les plus habiles dans le monde?

Quelle est la culture des différents pays à cette époque? Quelle est la contribution aux métiers dans chaque pays?

Un homme dit: «La ruse et la magie proviennent de l'Inde.»

Un autre dit: «Le peuple infortuné subit la magie la plus dure de Bâbel.»

10 Un autre dit: «Il arrive que le chant de Xorāsān²⁷ est accompagné par le rūd irakien²⁸.»

Un autre dit: «La peinture de la Grèce est admirée dans tous les pays.»

Un autre dit: «N'as-tu pas entendu parler, toi, connaisseur de l'image, de la peinture chinoise devenue une légende mondiale?»

Entre les gens de la Grèce et de la Chine en résulta un désaccord à cause de leur fierté.

Chaque groupe soumit une esquisse de son œuvre à la discussion.

15 Finalement, ils se mirent d'accord de construire une voûte (en berceau) comme un sourcil joint.

Au milieu des deux sourcils (arcs) de la haute voûte, le peintre (*naqšband*) fit descendre un rideau.

D'un côté, le Grec entama le travail, de l'autre côté, le Chinois peignit une image.

Ils ne verront pas le travail de leur concurrent avant que le temps du concours ne se soit écoulé.

Quand les travaux seront terminés, du milieu, le rideau tombera.

20 À la fin des travaux, ils verront, laquelle des deux œuvres est d'un style plus novateur.

Les artistes se mirent au travail en cachette sous ces deux arcs similaires comme une paire impaire.

Ils finirent le travail en peu de temps et ensuite, on enleva le rideau.

Les deux peintures étaient identiques. Il n'y eut aucune différence entre les images et les couleurs.

Le spectateur s'émerveilla à la vue de ces travaux et ne parvint pas à comprendre cette leçon.

25 Comment ces peintres firent-ils pour que les deux peintures soient semblables?

Au milieu des deux œuvres, le roi assis, ébloui regarda à droite et à gauche.

Il n'arriva pas à distinguer l'un de l'autre, ni à pénétrer leur secret.

Longtemps, il s'efforça de pénétrer le secret de cette œuvre par son regard, mais ne parvint pas à reconnaître l'état présent de l'œuvre.

«Oui, il y a une différence: ce côté-ci reçoit et ce côté-là projette (montre)».

30 Quand le sage vit ces deux temples, il jugea l'œuvre prodigieuse (nouvelle).

Il s'empessa de chercher la vérité et trouva le bout d'un fil du tissage.

Il ordonna d'installer à nouveau un rideau au milieu.

Dès qu'on installa le rideau au milieu des deux châteaux, l'un devint triste, l'autre gai.

L'œuvre grecque resta intacte, mais le miroir chinois devint terne.

35 Quand l'image disparut du support des Chinois, le roi s'étonna.

À nouveau on retira le rideau et l'image du début réapparut.

Alors le roi comprit que l'arc illuminé était le résultat du polissage.

Alors que les artistes exécutaient leur métier et le rideau était installé au milieu,

le Grec se leva pour peindre, pendant que le Chinois polissait le château.

40 Chaque image peinte que la paroi reçut, l'autre côté la refléta à cause de son polissage.

Dans le jugement, il a été relevé que les deux dépendent de la vue.

Personne ne sait peindre une image comme le peintre grec, et le chinois a la main habile pour polir.

C. L'image recyclée ou quel visage donner à la miniature contemporaine ?

Essai sur *La naissance de Vénus*. F. Osuli - 2007 / S. Botticelli – v. 1485 / S. Dali - 1939

La peinture ancienne était encore conditionnée par certaines possibilités religieuses qui donnaient un sens pictural à la figuration, tandis que la peinture moderne est un jeu athée.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002 : p.17.

Michel-Ange disait : dans mon poing, une autre force sculpte. Je ne suis qu'un moyen. Je libère une figure qui est prisonnière dans une pierre. L'artiste est un intermédiaire entre le créateur absolu et le créateur humain.

Monsieur L (entretien 12, 2008)

Quand le prophète chrétien pétrit dans la terre un oiseau et que celui-ci s'envole, c'est parce que Dieu lui avait octroyé sa puissance et qu'il est le représentant de Dieu sur terre. Les artistes sont à un niveau un peu plus bas les représentants de Dieu sur terre. Cette philosophie est différente de celle de l'art contemporain car celui-ci ne croit à aucune loi. Quand Marcel Duchamp expose son *Urinoir*, il ne fait que montrer quelque chose de nouveau que personne n'avait fait. Mais pour moi et pour les artistes de l'Islam, cela n'est pas une œuvre d'art.

Monsieur N (entretien 14, 2008)

Tandis que la pratique de la miniature iranienne ancienne, considérée comme 'pure' ou 'absolue' dans l'esprit de nombreux Iraniens, conserve un statut privilégié mais tend à disparaître, la plupart des peintres iraniens expriment en général leur aversion pour la nouvelle miniature, qui est soutenue par les instances culturelles du régime islamique. Cette vision négative sous-tendue par des préoccupations à la fois politiques et artistiques, a longtemps fait hésiter une artiste-peintre reconnue dans le pays, Farah Osuli (née en 1953), à réinvestir ce style. Lors d'un entretien qu'elle m'a accordé à Téhéran en 2008, elle m'a confié : « *Au départ, je me disais que cela ne servirait à rien, qu'il n'y avait plus d'issue aujourd'hui avec la miniature, que j'allais dans une impasse !* ». Mais il semble que Farah Osuli a ouvert une nouvelle voie à la miniature en Iran : celle d'un art qui lie de façon originale héritage passé et conceptions contemporaines.

C'est au lycée en Iran (*Honarestan*) qu'elle a appris la miniature auprès du célèbre miniaturiste contemporain, Mahmud Farshtshian. Longtemps, elle a omis de montrer qu'elle connaissait cette pratique. Après avoir étudié dans les années 1970, la peinture moderne occidentale puis le graphisme à la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, elle a ré-adopté dans les années 1990, le style pictural de la miniature. Mais Farah Osuli précise bien que son travail n'est plus vraiment lié, si ce n'est d'un point de vue stylistique, à la miniature iranienne ancienne. Sa façon de travailler est en réalité plus proche du graphisme. Avant tout, elle dessine, puis applique par endroits des bandes de papier collant, propulse tout autour de ces bandes de la couleur à l'air brush, enfin peint les détails à la main. Elle n'est pas parvenue à la miniature par la miniature mais par le cinéma, la photo, le graphisme et la peinture moderne occidentale.

Farah Osuli explique combien les pratiques artistiques actuellement de mise au Pakistan l'ont intéressée et encouragée à suivre cette voie. Certains ateliers de miniature y produisent encore leurs propres papiers et couleurs mais peignent, selon les techniques ancestrales, des sujets d'actualité. L'artiste cite par exemple un groupe d'artistes pakistanais qui avait peint collectivement une miniature après le 11 septembre 2001. Sur cette miniature, la catastrophe et la destruction des deux tours jumelles à New York avaient été minutieusement représentées, ce qui l'avait frappée.

L'Université Nationale d'Art (*National College of Arts*) à Lahore au Pakistan semble avoir favorisé, davantage qu'en Iran, la déconstruction des traditions artistiques en vue de créer de nouveaux paradigmes créatifs. Les autorités britanniques avaient fondé à la fin du XIX^{ème} siècle à Lahore, une institution artistique, *Mayo School of Arts*, qui avait pour but premier de revivifier les arts traditionnels locaux et de promouvoir de nouvelles techniques comme la lithographie. L'enseignement de la peinture d'obédience occidentale n'y avait été introduit que tardivement, au milieu des années 1920. Devenue l'Université Nationale d'Art du Pakistan en 1958, cette institution a gardé son inspiration d'origine, favorisant l'enseignement des arts traditionnels. La pratique de la miniature traditionnelle, de style moghol ou rajput, a donc été perpétuée dans cette région, tout au long du XX^{ème} siècle, grâce à cet établissement. Les deux grands maîtres et principaux enseignants de cette technique au sein de l'Université ont été Haji Sharif et Sheikh Shujaullah. La relève a été prise dans les années 1980 par un artiste comme Bashir Ahmed (né en 1954). Celui-ci est connu pour fabriquer encore son propre papier, ses pinceaux et ses couleurs à partir de pierres semi-précieuses. Dès cette époque, la miniature au Pakistan a également commencé à se rapprocher des principes de l'art contemporain. Zahoor ul Akhlaq (né en 1941), qui formate ses toiles à la taille et à la manière des manuscrits enluminés, a peint par exemple de manière abstraite, à partir de la typographie arabe, des formes dérivées des *farman* (sceaux royaux). Shahzia Sikander (née en 1969) mêle fréquemment, dans le style de la miniature persane ou moghole, l'iconographie musulmane et hindoue et s'inspire de la mythologie tout en se référant à l'histoire et à la culture contemporaine de son pays.²⁴³

Différents concepts et de nouvelles stratégies visuelles ont été ainsi mis en avant dans le cadre de l'exposition *Urban Myths and Modern Fables*, organisée en 2008 à la Galerie Mc Carthy de l'Université de Toronto Scarborough.²⁴⁴ Onze artistes, ayant pour la plupart étudié un temps à l'Université Nationale d'Art de Lahore mais travaillant aujourd'hui dans des pays occidentaux, y étaient rassemblés. Dans les œuvres présentées à cette exposition, l'histoire, ses leçons, ses vestiges et ses techniques ancestrales, étaient mobilisés pour interroger les enjeux politiques actuels. Haema Sivanesan, curatrice de l'exposition, relie comme Farah Osuli, ce nouveau paysage créatif aux événements du 11 septembre 2001 : « *Les événements du 11/9 et de la « Guerre du terrorisme » qui en a résulté, ont provoqué une augmentation des*

²⁴³ Dès 1992, Marcella Nesom Sirhandi a publié un ouvrage sur la peinture contemporaine au Pakistan (*Contemporary Painting in Pakistan*, Ferozsons, Lahore, 1992). Voir aussi le récent ouvrage d'Iftikhar Dadi : *Modernism and the Art of Muslim South Asia*, University of North Carolina Press, USA, 2010.

²⁴⁴ Haema Sivanesan (dir.), *Urban Myths & Modern Fables*, Catalogue d'exposition, Doris McCarthy Gallery, University of Toronto Scarborough and South Asian Visual Arts Center, 2008.

*préoccupations liées à la morale sociale, une responsabilité accrue face aux media et une fétichisation des symboles de l'identité islamique [parmi les artistes du Moyen-Orient]».*²⁴⁵

Lors de cette exposition à la Galerie Mc Carthy de Toronto, Tazeen Qayyum avait par exemple présenté des peintures de cafards ou de moustiques miniatures, assemblés sobrement sur un fond uni. Ces insectes, aux corps décorés d'arabesques et de motifs végétaux dans le plus pur style de la miniature, représentaient une allégorie de la guerre contre le terrorisme, au centre de laquelle l'ennemi anonyme, tel une armée de cafards, élude et fuit l'affrontement. Ces miniatures, intitulées *Test on a Small Area Before Use* (« Test sur une Petite Surface avant Utilisation », 2007) ou *May Irritate Eyes* (« Peut irriter les yeux », 2007), semblaient également permettre à l'artiste d'interpeller la réaction qui a été faite à cette menace aussi insidieuse qu'intangible (ill.134 et 135). D'une manière similaire, Sabeen Raja méditait dans ses miniatures sur son expérience de la société américaine contemporaine, parfois aux antipodes de sa culture d'origine. Dans *How do I tell my wife that I'm gay ?* (« Comment dire à ma femme que je suis gay ? », 2007), l'artiste remettait au goût du jour la tradition miniaturiste des portraits moghols et rajputs en subvertissant les valeurs inhérentes à ce genre pictural traditionnel (ill.136). La vision idéale et romantique de l'amour, inhérente à la miniature, y était réinterprétée selon des normes contemporaines et parodiques. Enfin, Hamra Abbas, avec *Battle Scenes* (« Scènes de bataille », 2006) se référait également à certaines miniatures de l'épopée moghole, *Akbarnamah*, qui illustrèrent les batailles victorieuses de l'empereur Akbar au XVI^e siècle. Cependant, son armée contemporaine, composée d'hommes et de femmes du XX^e siècle, semblait davantage entamer une gigantesque danse graphique que se préparer à combattre (ill.137).

Les artistes de la diaspora ont sans doute plus de facilité à démanteler ou revisiter mythes et héritages culturels. Depuis l'Iran, Farah Osuli a engagé un travail de même nature. L'artiste iranienne s'est beaucoup inspirée, quant à elle, des anciennes épopées littéraires de son pays. Elle peint aussi sur la mémoire, la mort ou invente parfois ses propres histoires. La femme est un de ses personnages favoris. Entre 2002 et 2006, les poèmes de Hafez ont été une importante source d'inspiration. Mais, depuis 2006, elle pratique, dans le style de la miniature, la citation d'œuvres célèbres de la peinture occidentale. En avril 2008, elle a présenté lors d'une vente aux enchères de Christie's à Dubaï²⁴⁶, un remake de *La naissance de Vénus* de Botticelli (ill.138).

La pratique de la citation s'enracine dans la traditionnelle formation des peintres miniaturistes qui passe par l'imitation d'œuvres de grands maîtres. Située entre la copie et l'hommage, la réappropriation devient également parodie, comme dans cette œuvre de Farah Osuli. La question ne réside pas seulement dans l'identification de la source, mais plutôt, comme l'affirme Catherine Marcangeli, dans le fait de « *cerner les enjeux esthétiques de ces détournements artistiques* »²⁴⁷. Au moyen de cette pratique

²⁴⁵ Haema Sivanesan, « Stories of the moment », in *Urban Myths & Modern Fables*, Catalogue d'exposition, Doris McCarthy Gallery, University of Toronto Scarborough and South Asian Visual Arts Center, 2008.

²⁴⁶ *Birth of Venus*, estimée à 20 000/30 000\$, a été vendue 25 000\$ le 30 avril 2008 à Dubaï.

²⁴⁷ Catherine Marcangeli, « Du pareil au même : Mike Bidlo et l'art d'appropriation aux USA dans les années quatre-vingt », in Bernard Bruyère, Marie-Christine Lemardeley, André Topia (dirs), *L'art dans l'art. Littérature, musique et arts visuels (monde anglophone)*, Sartrouville, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000 : p. 307-308.

citationnelle, Farah Osuli reprend à son compte l'histoire initiale en la modifiant. Elle y insufflé sa vision de la société actuelle iranienne, instaurant ainsi un dialogue entre un état passé et un état actuel. Les modifications qui s'opèrent de l'œuvre originale à la nouvelle font pendant aux changements sociaux et identitaires que vit l'Iran.²⁴⁸

Ce discours de l'artiste sur la métamorphose de son pays et de ses valeurs – dans le cadre d'une réflexion entre passé et présent, entre Orient et Occident – est aussi un moyen de réaffirmer la vitalité de la miniature, de lui redonner un souffle polémique. Pour de nombreux peintres iraniens, il serait nécessaire de restaurer l'impact de cet art, dont les développements récents tendent à devenir, à leurs yeux, plutôt superficiels et purement décoratifs. Mais le poids de cet héritage – Yves Porter qualifie même la relation actuelle entretenue avec la miniature de « *servitude au passé* »²⁴⁹ – dissuade le plus grand nombre. Peu de peintres iraniens contemporains ont engagé une réflexion artistique sur cette technique et ont tenté d'en renouveler la vision. Etant donné le clivage au sein du système d'enseignement artistique, qui a dissocié dans le pays à partir des années 1930, l'apprentissage de la miniature de celui de la peinture, la possibilité d'intégrer ce style à d'autres courants artistiques, notamment l'art contemporain, s'avère difficile. Seuls quelques peintres, dont Aydin Aghdashlu²⁵⁰, Nosratollah Moslemian, Naser Oveisi, Abolqasem Sa'idi, Mohammad 'Ali Taraghijah, 'Ali Asghar Masumi, Khosrow Khosravi, Djamshid Haghighatshenas ont parfois tenté une synthèse. Ces artistes ont été réunis par Farah Osuli lors d'une exposition remarquée, qui a eu lieu au Musée Emam 'Ali des Arts Religieux à Téhéran en mai 2007. Cette exposition a été la seule, à ma connaissance, qui ait été organisée à cette échelle en Iran sur le thème de l'adaptation de la miniature à l'art contemporain.²⁵¹ Le sentiment le plus répandu parmi la communauté artistique actuelle est un aveu d'impuissance quant aux évolutions possibles à apporter à la miniature. Ainsi, Farid Molla'e, jeune artiste originaire de Qom, spécialisé dans la peinture avec encre de Chine d'un bestiaire imaginaire esquissé à grands coups de pinceaux, m'a confié en 2007 avoir voulu intégrer son bestiaire à la miniature, mais sans succès. Il ne parvenait pas à marier son style fait de coups de pinceaux libérés (ill.142) avec les injonctions rectilignes d'harmonie et de précision inhérentes à la miniature. Il ne pouvait d'ailleurs concevoir celle-ci sans angles droits ni gomme ni crayons ni de multiples dessins préliminaires, ce qui le paralysait.²⁵²

²⁴⁸ Emeline Caperan, « La pratique de la citation dans l'œuvre photographique de Wang Qingsong », in Emmanuel Lincot (dir), *Arts, propagandes et résistances en Chine*, Editions You Feng, Paris, 2008.

²⁴⁹ Yves Porter, spécialiste des arts du livre et de l'histoire de la miniature persane, lors d'un entretien mené le 28 janvier 2009 à Paris.

²⁵⁰ Aydin Aghdashlu (1940) a aussi manifesté tôt dans sa carrière de l'intérêt pour les œuvres de la Renaissance occidentale et notamment pour le travail de Sandro Botticelli. Cela l'a conduit, au début des années 1970, à la création d'une série de tableaux, intitulée *Memories of Destruction*, au sein de laquelle il traduit la destruction de l'identité et de la beauté en copiant un chef-d'œuvre de la Renaissance puis en le défigurant ou en le démantelant partiellement. Son œuvre *Identity in praise of Sandro Botticelli* (ill. 139) a été peinte dans cet esprit et renvoie à un célèbre portrait réalisé par Sandro Botticelli (ill.140). Les œuvres les plus connues d'Aydin Aghdashlu entament une réflexion similaire en mettant en scène la destruction de la miniature (ill.141).

²⁵¹ Farah Osuli a été commissaire de cette exposition sur la miniature contemporaine, qui a eu lieu au Musée Emam 'Ali des Arts Religieux en mai et juin 2007. L'exposition débutait avec des œuvres de Hadi Tadjvidi et incluait notamment des œuvres d'artistes révolutionnaires. Le musée Emam 'Ali, ouvert depuis peu, était alors dirigé par Seyed Mohsen Hashemi et a connu une programmation active et variée sous son égide. Mais peu de temps après cette exposition, ce directeur a été remplacé et la publication du catalogue de l'exposition a été annulée par son successeur.

²⁵² Farid Molla'e, rencontre le 16 août 2007 dans son atelier à Qom.

La démarche artistique de Farah Osuli, associant de nouveaux procédés graphiques à la citation d'œuvres occidentales, appelle un protocole de lecture particulier. Afin de prendre la mesure de sa vision et de la logique d'appropriation 'mise en œuvre', je me baserai tout d'abord sur le contexte de création de *La Naissance de Vénus* par Botticelli, tel que les historiens de l'art se sont efforcés de le reconstituer, et sur les différentes significations qui ont pu être associées à cette œuvre phare de la première Renaissance occidentale (Quattrocento). J'explorerai ensuite une autre citation qui a été faite de ce tableau en 1939, élaborée par Salvador Dalí. *Le Rêve de Vénus*, pavillon conçu en 1939 par l'artiste espagnol pour la zone proprement foraine de l'Exposition Universelle de New York, a en effet la spécificité de véritablement 'mettre en scène' le tableau du maître italien. Encastrées dans le pavillon, une statue de la Vénus de Botticelli et une reproduction du Saint Jean-Baptiste de Léonard de Vinci sont nichées dans un décor détonant. Dans la lignée de ce parcours « inter-opéral »²⁵³, j'aborderai enfin le remake de Farah Osuli, composé en 2007, et questionnerai le statut de la copie en art, question soulevée par l'artiste elle-même lors de notre entretien. La variation sur un thème ou une même image introduit des différences significatives entre une œuvre et son référent. Le dialogue ne s'avère pas seulement engagé avec le tableau en question, mais aussi avec l'art, l'histoire de l'art et la perception que nous en avons.

La naissance de Vénus (v.1485) de Botticelli, à l'origine de ces deux réinterprétations contemporaines, a pour décor un littoral découpé et boisé, ainsi qu'une vaste étendue de mer dont le vert s'éclaircit peu à peu vers le lointain (ill.143). A gauche, Zéphir, qui serre dans ses bras la brise Aura, a poussé de son souffle l'esquif de la déesse, une conque géante, jusqu'au rivage. Selon la mythologie, Vénus serait en effet née de l'écume des mers.²⁵⁴ Au centre du tableau, pudique dans sa nudité, la déesse camoufle son corps de ses mains et de sa chevelure foisonnante. Elle est accueillie par une nymphe blonde qui ouvre, pour la couvrir, une ample cape rose couverte de fleurs. Cette nymphe à la robe fleurie est probablement l'une des Heures, divinités des saisons, filles de Zeus et de Thémis qui, avec les trois Grâces, accompagnaient la déesse de l'amour. Du ciel, tombe une pluie de roses car, d'après la légende antique, ces fleurs seraient nées au même moment que Vénus.

Ce tableau fait partie d'une série d'œuvres effectuées sur des thèmes mythologiques que Botticelli a peintes à Florence entre 1482 et 1492 environ. Vénus est, durant cette période, un des personnages récurrents de son œuvre profane. La déesse apparaît tout d'abord dans l'œuvre la plus connue du peintre, l'allégorie du *Printemps*, exécutée vers 1482. La puissance de Vénus, capable de dompter la force virile, est aussi figurée dans *Vénus et Mars*, peint vers 1483. Le peintre en célèbre ensuite la naissance (v.1485), avant de représenter la déesse sur une fresque murale entourée des Grâces (*Vénus et les trois Grâces*, v.1486). Dans *La naissance de Vénus*, la pose de la déesse, inspirée des statues *Venus pudica* de l'Antiquité (III^{ème}-II^{ème} siècle avant

²⁵³ Comme on dirait « intertextuel ». Terme emprunté à Catherine Marcangeli, « Du pareil au même : Mike Bidlo et l'art d'appropriation aux USA dans les années quatre-vingt », in Bernard Bruyère, Marie-Christine Lemardeley¹, André Topia (dirs), *L'art dans l'art. Littérature, musique et arts visuels (monde anglophone)*, Sartrouville, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000 : p. 307.

²⁵⁴ Voir Aby Warburg, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Botticelli : étude des représentations de l'Antiquité dans la première renaissance italienne*, Editions Allia, Paris, 2007.

JC) (ill.144), est repérable dans d'autres tableaux du peintre, comme *La Calomnie d'Apelle* (v.1494-95), où le personnage de la Vérité, dépouillé de tout artifice, cache son corps d'une main et de sa chevelure mais, à la différence de Vénus, pointe symboliquement son index vers le ciel. Enfin, au cours de la même période, Botticelli a peint des Madones qui présentent des expressions, un visage et une majesté dans les poses, les rapprochant de la représentation de Vénus.

Le personnage de Vénus, si admiré dans l'œuvre du peintre, détient peut-être cette force évocatrice de ce qu'il a pu figurer une allégorie philosophique de la beauté pure, dans laquelle serait incarné l'idéal des philosophes et lettrés toscans, l'*Humanitas*.²⁵⁵ Cette interprétation de Vénus symbolisant l'*Humanitas*, c'est-à-dire, selon la philosophie néo-platonicienne, la culture et la nature humaine dans ce qu'elle peut avoir de plus accompli, est tirée notamment de la correspondance de l'un des philosophes humanistes les plus influents de l'époque, Marsile Ficin. Sous sa plume, l'Humanité n'est autre qu'une « nymphe sublime née du Ciel ». Celui-ci écrivit à Laurent de Médicis : « *L'Humanité même est, en effet, une nymphe à la grâce sublime, née du ciel et aimée plus que toute autre par le Très Haut. Son âme et son esprit sont Amour et Charité [...] O quelle beauté charmante ! Qu'elle est belle à contempler !* »²⁵⁶.

Ce thème de la naissance de Vénus, allégorique et mythologique, est donc significatif des débuts de la Renaissance. Citer une œuvre emblématique de cette époque charnière n'est pas anodin. La citation peut revenir en quelque sorte à s'approprier l'aura dont jouissent d'autres œuvres ou styles. Dans le cas de la transposition opérée par Farah Osuli, s'inspirer d'une œuvre pionnière de la Renaissance peut être entendu comme une tentative de régénération de la miniature persane ou de la peinture iranienne en général. Il s'agirait d'affirmer l'entrée de cette peinture dans une nouvelle ère, celle des temps modernes.

Résultant d'une crise qui a transformé la conception de l'image aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, l'irruption de ces sujets dans l'art pictural occidental est décrite par Hans Belting en ces termes : « *Parallèlement à deux sortes d'images, deux types de thèmes ont été développés, les anciens, concernant l'image de dévotion, et les nouveaux sujets mythologiques et allégoriques qui étaient aussi la norme en poésie et ont prétendu d'emblée être œuvres d'art. La représentation de Vénus et de Cupidon sur un support, le tableau, monopolisé autrefois par les saints, ne pouvait se justifier qu'en accordant à l'art la même liberté qu'à la poésie de créer des fictions, de belles illusions* »²⁵⁷. A l'époque de la Réforme, la nouvelle doctrine luthérienne ayant pris ses distances avec l'ancienne Eglise papale - en dénonçant notamment les abus en matière d'images et d'indulgences -, une crise de la représentation de l'ordre ancien, où l'Eglise et les princes territoriaux dominaient la culture publique, a éclaté. Cette crise a engendré un éloignement des images perçues, jusque là, comme sacrées. De nouvelles formes, de nouveaux supports ont été dès lors recherchés. Une nouvelle compréhension de l'image s'est fait jour, dont *La naissance de Vénus* est un parfait

²⁵⁵ Christian Jamet, *Botticelli : le sacré et le profane*, Herscher, Paris, 1996.

²⁵⁶ Cité par Morena Constantini, *Botticelli*, Découvertes Gallimard, 2003.

²⁵⁷ Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Les éditions du Cerf, Paris, 1998 : p.636.

exemple. L'art, cessant d'être considéré comme un phénomène religieux en soi, a reçu de nouvelles fonctions de représentation.

Dans le *Traité de la peinture* écrit par Leon Battista Alberti en 1435 (un demi-siècle avant que soit peinte *La naissance de Vénus*), au sein duquel la peinture acquiert pour la première fois le statut de « science » parmi les « arts libéraux », cette nouvelle compréhension de l'image devient manifeste. A l'ancienne image avait été attribuée une réalité particulière qui en faisait la manifestation visible du sacré. Tandis que la nouvelle image devient une fenêtre simulée dans laquelle peut apparaître le portrait d'un saint comme celui d'un membre de la famille. C'est la perte de 'l'objet cultuel' et sa transformation en 'objet culturel' qui a pu conduire des peintres comme Sandro Botticelli à adopter dans leurs œuvres la norme humaniste, s'inspirant de l'Antiquité.

Farah Osuli a puisé dans un fonds de tableaux paradigmatiques d'un nouveau rapport au sacré. Les grands maîtres lui confèrent une légitimité, qui lui permet de trouver une place particulière dans la tradition picturale de son pays, voire d'entamer un processus de « désenchantement » selon le terme de Marcel Gauchet²⁵⁸ ou de dé-spiritualisation du champ de la miniature. Farah Osuli introduit une nouvelle compréhension de la miniature non liée à la spiritualité. Cet art, décrit par Patrick Ringgenberg comme une « *peinture mystique et sapientielle* » de « *formes suprasensibles* »²⁵⁹, est dès lors investi d'une aura nouvelle : postmoderne. Dans cette œuvre, l'artiste iranienne assume consciemment et pleinement, à l'image d'Andy Warhol, les mots d'ordre du postmodernisme. Dans les années 1980, en phase avec le 'citationnisme' postmoderne, Warhol avait en effet déjà produit plusieurs sérigraphies basées sur des maîtres de l'histoire de l'art, de Léonard de Vinci à Chirico en passant par Munch.

La naissance de Vénus occupe une place à part dans l'œuvre de Botticelli. Farah Osuli a retenu un tableau ayant des résonances particulières dans la carrière artistique du maître italien. A partir de 1492, l'inspiration de Botticelli, sous l'influence des idées du prédicateur et réformateur Jérôme Savonarole, s'est en effet considérablement modifiée. Les dieux et les déesses de la fable antique ont bientôt fait place dans son œuvre, à l'*Enfer* de Dante (*La Divine Comédie*), que le peintre italien a notamment illustré, entre 1490 et 1495, avec le plus grand soin (ill.145). Sandro Botticelli et Salvador Dali ont en commun d'avoir tout deux illustré *La Divine Comédie* de Dante. Dali, quant à lui, en a effectué une double version : une suite de cent bois gravés des années 1960 à 1964, à partir du même nombre d'aquarelles peintes, elles, des années 1951 à 1960.²⁶⁰ (Ill.146)

La Renaissance italienne a été pour Dalí une référence permanente et indispensable. Admirateur de Léonard de Vinci (chez qui il trouve les racines de sa méthode « paranoïa critique »²⁶¹), Dali a été également

²⁵⁸ Marcel Gauchet, *Un monde désenchanté*, Pocket, Paris, 2007.

²⁵⁹ Patrick Ringgenberg, *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, Les deux Océans, Paris, 2006 : p. 43 et 61.

²⁶⁰ Salvador Dali, *La Divine Comédie. L'Enfer, le Purgatoire, le Paradis*, Les Heures Claires, Paris, 1963.

²⁶¹ Dali publie en 1930 *La femme visible* aux éditions Surréaliste, où il expose sa théorie de la « paranoïa critique » : sorte d'hallucination volontaire qui, derrière chaque image, fait naître une autre image, destinée bientôt à prendre sa place.

influencé par l'œuvre de Botticelli et notamment par le personnage de Vénus. En juin 1939, il crée pour l'Exposition Universelle de New York un pavillon, baptisé *Dream of Venus* (« Le rêve de Vénus »).²⁶² Ce pavillon avait un aspect spectaculaire, tout en protubérances, qui rappelait vaguement La Pedrera d'Antoni Gaudi à Barcelone.²⁶³ (Ill.147 et 148) Par les ouvertures de sa façade irrégulière, on pouvait contempler une statue de Vénus tirée de *La naissance de Vénus* de Botticelli. La porte principale, dans le prolongement inférieur de cette statue, était barrée par deux colonnes: deux jambes de femme portant bas et chaussures à talons. A l'intérieur du bâtiment, une autre Vénus reposait sur un immense lit orné de fleurs et de satin rouge (ill.149). Ses rêves étaient projetés dans deux piscines, sous la forme d'un impressionnant montage de danses aquatiques.

Cette architecture et le scénario imaginé par le peintre répondaient alors à une volonté claire de naviguer à contre-courant. L'Exposition Universelle de New York en 1939, qui pariait résolument pour l'architecture fonctionnelle, est tenue aujourd'hui pour l'un des moments phares du "streamlined style" (style en lignes droites). Dans un tel contexte, les rondeurs fantaisistes du pavillon de Dali tranchaient par rapport à la rigueur géométrique des autres pavillons. Formes molles et arrondies, allusions à l'architecture comme espace intra-utérin, symboles liés au primitif et à l'archaïsme, citations culturelles classiques, tout cela devait être compris comme un parti-pris esthétique opposé au style aseptisé, aérodynamique et futuriste que proposait l'Exposition.

Dans ce pavillon, la citation qui est faite par Dali de l'œuvre de Botticelli est développée à différents niveaux : Dali effectue, au premier abord, une citation ponctuelle mais explicite d'un élément du tableau, le personnage de Vénus, qui apparaît en figure de proue sur la façade, au-dessus de la porte principale. L'artiste reproduit ainsi un fragment de l'œuvre originale qu'il associe à d'autres références picturales (Saint Jean Baptiste) et à des décors surréalistes (fouillis de pieux ou de corail ?, d'oursins, avec une sirène stylisée, une tête de poisson, et le nom du pavillon *Dream of Venus* gravé dans le plâtre). La citation est ensuite redoublée à l'intérieur du bâtiment avec cette autre statue de Vénus, dans une position allongée cette fois-ci. Elle est enfin disséminée à l'ensemble du pavillon par les silhouettes ou parties du corps féminin esquissées ou encore par la présence des jeunes femmes dénudées à l'intérieur du pavillon (les nageuses, actrices du rêve de Vénus). Dali a 'filé' la citation, comme on file la métaphore, en imaginant le rêve de la Vénus de Botticelli, que le pavillon a pour but de mettre en scène dans son ensemble. Cette correspondance opérée par

²⁶² Des photos de ce pavillon ont été montrées à l'exposition *Dreamlands. Des parcs d'attractions aux cités du futur*, au Centre Pompidou, Paris, 5 mai-9 août 2010. Voir aussi l'exposition *Salvador Dali : Dream of Venus*, Queens Museum of Art, New York, 22 juin – 7 septembre 2003. Durant l'exposition ont été montrés des toiles, des dessins et des photographies, divers documents étroitement liés au pavillon, ainsi que les huiles et dessins de l'artiste qui furent présentés en 1939 à la Galerie Julien Levy de New York.

²⁶³ Dali a considéré Gaudi comme le dernier grand génie de l'architecture. Dans *Les cocus du vieil art moderne* (Grasset, Paris, 1956), il écrit : « *Le Corbusier me demanda si j'avais des idées sur l'avenir de son art. [...]. Je lui répondis que l'architecture serait « molle et poilue » et j'affirmai catégoriquement que le dernier grand génie de l'architecture s'appelait Gaudi, dont le nom, en catalan, signifie « jouir », de même que Dali veut dire « désir ». Je lui expliquai que la jouissance et le désir sont le propre du catholicisme et du gothique méditerranéen réinventés et portés à leur paroxysme par Gaudi* ». On reconnaît, dans ces quelques lignes, les mots d'ordre de cette imagerie explosive propre à Dali- qui englobe aussi bien le merveilleux que les hantises freudiennes -, et que l'on retrouve dans le pavillon *Dream of Venus*.

Dali entre peinture et sculpture ou architecture intensifie l'écart esthétique qui existe entre le tableau-référent et l'œuvre qui s'en inspire. Cet écart semble surtout résider dans l'érotisation qui est faite du personnage de Vénus, l'arrachant à toute acception conservatrice ou académique. Dali consacre ainsi l'invention de ce qu'il nomme la « sculpture hystérique ». Définie comme une « extase érotique continue », la « sculpture hystérique » met en scène des « attitudes sans antécédents dans l'histoire de la statuaire »²⁶⁴ que Dali célèbre en tant que « nouvelles images délirantes de l'irrationalité concrète »²⁶⁵. L'artiste espagnol a réinterprété l'icône antique selon le filtre de sa vision surréaliste.

La vision surréaliste de Dali semble reposer fondamentalement sur l'idée de 'défiguration'. Son pavillon avait été conçu au départ avec une statue de Vénus, identique à son modèle original, mais nantie d'une tête de poisson. Alors que la citation opérée par Farah Osuli est basée sur le respect de la composition d'ensemble du tableau de Botticelli et sur le détournement d'une partie de ses motifs et idéaux qui ont l'intérêt d'avoir été transposés à une autre culture et une autre technique, Dali paraît procéder, quant à lui, à une défiguration de l'icône que représente le personnage de Vénus en tant que tel. Avec cette 'Vénus de rêve' transformée en un 'rêve de Vénus' aux accents cauchemardesques, l'artiste espagnol semble déjà s'engager dans la problématique des artistes du Pop Art qui, dès le milieu des années 1950, ont désacralisé l'art en s'inspirant d'icônes populaires et d'images notamment publicitaires. Toutefois, avant la Seconde Guerre mondiale, la défiguration ultime de la Vénus de Botticelli, à laquelle 'rêvait' Dali, n'a pas été tolérée. Les organisateurs de la Foire de l'Exposition Universelle de New York n'ont pas respecté le souhait du peintre d'affubler Vénus d'une tête de poisson. Dalí a dès lors dénoncé les importantes modifications apportées par les organisateurs dans un pamphlet intitulé *Declaration of the independence of imagination and the rights of man to his own madness* (« Déclaration d'indépendance de l'imagination et des droits de l'homme à sa propre folie »). Au début de cette Déclaration, Vénus, debout sur sa conque, apparaît comme une sirène inversée : un corps parfait surmonté d'une tête de poisson à la fois chevelue et pleine d'écailles (ill.150). Pour justifier sa vision de Vénus avec une tête de poisson, Dali cite notamment le mythe grec du Minotaure, qui arborait une tête de taureau. Les allusions à la mythologie sont nombreuses dans le texte. Dans la première et dernière phrase, l'artiste appelle les Américains à « détruire les liens intellectuels qui les unissent à la logique du passé pour créer une mythologie originale », à « retrouver la source sacrée de leur propre mythologie ».

Il demeure que dans le cadre du pavillon *Dream of Venus* présenté en 1939 à l'Exposition Universelle de New York, Vénus n'a pas été complètement détachée de son modèle original. Malgré les nombreux éléments surréalistes du décor, elle n'est pas devenue un 'signe autonome', fondamentalement hétérogène à la culture classique. Dans l'œuvre de Farah Osuli, *Birth of Venus*, le personnage de Vénus apparaît, *a contrario*, entièrement métamorphosé. L'œuvre-source de Botticelli n'est seulement reconnaissable qu'à partir des figures rythmiques de la composition (et à la lecture du titre de l'œuvre, *Birth of Venus*, 2007). Ce micro-contexte contigu à la structure de l'œuvre constitue l'appareil visuel propre à rendre l'emprunt visible

²⁶⁴ Salvador Dali, *Les cocus du vieil art moderne*, Grasset, Paris, 1956.

²⁶⁵ Salvador Dali, *La conquête de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, Paris, 1935.

et la citation intelligible. Effectuant sciemment cette re-contextualisation structurale, Farah Osuli procède toutefois, selon les distinctions méthodologiques apportées par Edward Moore, à une « citation directe » de l'œuvre-source de Botticelli.²⁶⁶

Farah Osuli a gardé la même composition, mais Vénus, s'apprêtant à sortir de sa conque géante, au lieu d'être nue, est vêtue de nombreux vêtements superposés, avec un foulard islamique sur la tête. Ce n'est plus une nymphe mais un homme qui se tient à ses côtés. Celui-ci veut recouvrir la déesse d'un tchador. Ce long voile n'est pas recouvert de fleurs de printemps, appropriées au thème de la naissance, il est strié d'étoiles. La Vénus peinte par Farah Osuli a la même posture que celle de Botticelli et des *Venus pudica* de l'Antiquité mais chacune de ses mains a pour rôle, cette fois-ci, de retenir un pan de voile. Les voiles qui recouvrent la nudité de Vénus sont multiples : deux étoffes entourent sa tête, dont une, jaune ocre, à l'image d'une cape (ou d'une chevelure), tombe jusqu'à ses reins. Une étoffe grise enveloppe son cou et un autre tissu est enroulé autour de sa taille et l'un de ses bras. Quelques mèches de cheveux noirs frisés s'échappent toutefois de ces volutes de tissus. Cette Vénus est vêtue d'une tenue persane traditionnelle, proche du *shalwar kamiz* pakistanais, composée de robes superposées sur un pantalon bouffant. Une aigrette agrément sa coiffe et indique un statut particulier. Les traits de son visage, stylisés et impersonnels, sont ceux de la miniature à l'époque safavide. Zéphir et la brise Aura se tiennent par la taille mais leurs corps sont dissimulés sous une nuée de petits nuages peints selon les conventions chinoises adoptées par la miniature persane au XIV^e siècle.²⁶⁷ Leurs ailes sont proches de celles des anges qui accompagnent, dans de nombreuses représentations, l'Ascension (*Miradj*) du Prophète Mohammad au ciel. La pluie de roses est remplacée par cette nuée de nuages. La nymphe postée sur le rivage a été commutée en homme, prompt à recouvrir d'un tchador une Vénus étant pourtant déjà revêtue d'une tenue traditionnelle. Le décor, composé d'une bande de terre, d'un bosquet et du rivage marin est identique au modèle mais a été adapté aux normes persanes : il n'y a plus de perspective. Si, dans l'œuvre de Botticelli, le littoral était visible jusque dans l'arrière-plan, la ligne du rivage répondant à un savant jeu d'optique, il est représenté, chez Farah Osuli, en aplats de couleurs limités à la moitié du tableau. Enfin, Farah Osuli réinterprète l'absence de marques temporelles propre à la miniature, en encastrant son œuvre dans plusieurs cadres spatio-temporels distincts mais juxtaposés : le premier, bleu foncé avec une lune et deux cyprès, le second, bleu clair avec un soleil perçant entre des nuages et des oiseaux, et le troisième, bleuté avec une rivière. Ces divisions géométriques illustrent à la fois le cycle perpétuel des jours et des nuits et la continuité de la vie dans différentes

²⁶⁶ Dans son ouvrage de recensement des sources dantesques, *Scripture and classical authors in Dante* (Clarendon, Oxford, 1969), Edward Moore distingue les emprunts en fonction de leur plus ou moins grande lisibilité, selon trois catégories : la première est celle des « citations directes » (citations littérales et tout énoncé immédiatement reductible à un énoncé-source), puis viennent les « références ou imitations avérées » (motifs bibliques ou mythologiques par exemple), enfin les « allusions et réminiscences ». Voir aussi Isabelle Abramé-Battesti, *La citation et la réécriture dans la Divine Comédie*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1999. Enfin, Michael Riffaterre distingue « l'intertexte aléatoire » de « l'intertexte obligatoire » : Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 21 oct 1980 et *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983.

²⁶⁷ D'après Yusef Ishaghpur, l'influence de la peinture chinoise sur les miniaturistes persans s'est fait sentir après l'invasion mongole de 1221 : « [Les peintres chinois] ont appris aux Persans le maniement du pinceau, la finesse du dessin, l'usage de l'aquarelle et de la gouache, et beaucoup de motifs que les miniaturistes finiront par métamorphoser en se les appropriant : le paysage, les arbres, l'eau, les nuages, les montagnes mais aussi les dragons et les oiseaux mythologiques ». Yusef Ishaghpur, *La miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, Farrago, Tours, 1999, 58p.

dimensions du temps et de l'espace. Les cyprès - arbres le plus souvent évoqués par la poésie persane - symbolisent l'immortalité. Ferdowsi décrit fréquemment la beauté des héros du *Shahnameh* en recourant à la métaphore de la lune (le visage) posée sur un cyprès (le corps). Représenté sur les bas-reliefs de Persépolis, où il symbolise l'Arbre de Vie, le cyprès apparaît aussi dans le Zoroastrisme. La conversion du Roi Vistasp est décrite ainsi : devant le Roi, Zarathoustra planta un cyprès qui poussa très vite et sur ses feuilles apparut une inscription en lettres d'or : « O Roi Kai Vistasp, accepte la religion »²⁶⁸. Le cyprès évoque la flamme de l'immortalité, la rivière dénote la vie qui passe.

Farah Osuli a inséré dans une structurelle visuelle, une trame d'un autre tempo et d'une autre nature. Son œuvre jette un pont entre des registres sensoriels différents. L'écart réside essentiellement dans l'introduction d'accessoires, notamment les tissus, surajoutés, puis dans l'adaptation qui a été faite de l'œuvre-source aux normes techniques de la miniature, enfin dans le détournement que l'artiste opère de l'idéal de beauté. Farah Osuli rappelle que la beauté physique, parangon esthétique célébré par la civilisation occidentale, demeure aux antipodes du credo de beauté islamique. Elle se démarque de l'idéal socratique du beau, qui revient principalement à représenter une personne belle de corps et d'esprit. L'artiste cherche à exprimer sa position inconfortable, entre deux cultures artistiques parfois antithétiques, entre une attirance pour les idéaux symbolisés par les images qu'elle cite et son désir de trouver un nouvel idéal dans la miniature persane. Elle injecte également des préoccupations féministes, en dénonçant les obligations vestimentaires de mise actuellement en Iran. Sous son pinceau, Vénus, déesse du printemps, symbole apaisant de la vie qui renaît, est figurée telle une femme iranienne sortant précisément d'un rêve pour s'éveiller à la conscience extérieure. Ce qui intéresse finalement l'artiste, ce n'est pas seulement l'œuvre en elle-même, mais le clash, le choc qu'elle produit en nous par les déplacements qu'elle pratique.

De nos jours, l'interpénétration des arts ne fait que s'exacerber sous l'effet des musées imaginaires, c'est-à-dire des rencontres, des échanges, des osmose entre des cultures plus ou moins éloignées les unes des autres. *La naissance de Vénus* semble constituer un des piliers du musée imaginaire des artistes iraniens. Marjane Satrapi, dans son film *Persépolis* (2007), fait également allusion à ce tableau. Après avoir séjourné en Autriche, à son retour en Iran, la dessinatrice et réalisatrice iranienne raconte comment elle a passé le concours pour entrer à l'université et dans quelles conditions l'art y était enseigné. *La naissance de Vénus* de Botticelli y est montrée comme une œuvre faisant partie du programme, en 1992, de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran.²⁶⁹ Une reproduction vandalisée du tableau apparaît alors quelques instants dans le film, le corps de Vénus, le buste de la nymphe et les corps enlacés de Zéphir et Aura ayant été rayés au crayon noir (ill.151). Cette citation de l'œuvre de Botticelli dans *Persépolis* permet à la réalisatrice iranienne de dénoncer les contradictions du nouveau système islamique : la nudité de Vénus dans le tableau de Botticelli avait été, à cette époque, empiriquement 'corrigée' par les professeurs iraniens d'histoire de l'art,

²⁶⁸ Patrick Ringgenberg, *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, Les deux Océans, Paris, 2006 : p.133.

²⁶⁹ Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, *Persépolis*, France, 2007, film, 1h35 min. La naissance de Vénus de Botticelli apparaît vers la fin du film, après l'indication de scène « Téhéran 1992 » soit : 1h 11 min 03 sec. Marjane Satrapi décrit cette période en ces termes : « l'époque des grands idéaux était terminée », « nous recherchions le bonheur ».

qui continuaient toutefois à faire référence, dans leurs cours, à ce tableau-phare de la Renaissance occidentale. En raison de la crise culturelle et identitaire qui bouleversait l'Iran, il n'était plus fait de distinction entre une femme nue et une exploration, par la peinture de nus, de la beauté idéale selon des critères humanistes.

Farah Osuli dénonce précisément, dans son remake de *La naissance de Vénus*, ce lien de dépendance qui rend chaque art tributaire de tel ou tel sens et l'enferme dans une « *différence matérielle absolue* »²⁷⁰. Par le biais de ces références interculturelles, l'artiste-peintre semble manifester sa volonté d'une compréhension mutuelle plus grande, d'une collaboration plus intime, d'une fusion plus poussée entre les arts et les cultures. Au service d'une stratégie de reconquête culturelle, il ne s'agit plus simplement de reflets et de jeux réciproques entre les arts mais peut-être bien de 'greffe' entre Orient et Occident. Cependant, cette appropriation radicale et intime d'un art par un autre n'a lieu que sur un mode ou dans une direction asymptotique : au cœur de la collaboration établie, l'artiste iranienne préserve son essence individuelle et conserve l'autonomie de ses techniques.

Cette pratique citationnelle, qui fait l'originalité de l'œuvre de Farah Osuli, contribue à réévaluer et réhabiliter le rapport à la copie au Moyen-Orient. Lors de l'entretien qu'elle m'a accordé en 2008, l'artiste iranienne - qui n'a pas opéré une copie totale de l'œuvre de Botticelli - a questionné le statut de la copie, même partielle, en art et a discoursé sur ses apports. A l'appui d'un dessin de la Vénus *Nikê* effectué en 1926 après une visite au Louvre, par le peintre libanais Mustapha Farrukh, Kirsten Scheid a mené une réflexion similaire. L'anthropologue a effectué une étude historique et anthropologique sur la production de copies dans le domaine de l'art et sur les représentations qui lui sont associées, notamment au Moyen-Orient.²⁷¹ Durant ses enquêtes de terrain à Beyrouth, Kirsten Scheid avait en effet constaté que l'ensemble des acteurs de l'art rencontrés ne considéraient pas la copie, ancienne ou récente, comme faisant partie de la production artistique locale. Au contraire, ils estimaient le fait en lui-même, d'avoir copié des œuvres occidentales, comme une preuve de l'absence de créativité locale ou 'd'existence' artistique en propre. Discutant la notion d'« aura » de l'art avancée par Walter Benjamin²⁷² - aura qui est censée diminuer après chaque reproduction, chaque mouvement par rapport à l'original -, Kirsten Scheid a cité notamment les travaux d'Eric Gable. Celui-ci, dans son étude des effigies manjaque (groupe ethnique de Guinée-Bissau) copiées à partir d'images portugaises, remarque que « *quand les Européens 'copient' les matériaux culturels des pays colonisés, ils font des originaux. Leur appropriation des œuvres des autres est une évidence de la capacité intrinsèque de l'Europe à créer. Par effet de contraste, les Africains copient parce qu'ils ont abandonné ou perdu leur moule culturel (leurs 'valeurs archaïques') et le mieux qu'ils peuvent produire est par conséquent une*

²⁷⁰ Bernard Bruyère, « Préface », in Bernard Bruyère, Marie-Christine Lemardeley, André Topia (dir.), *L'art dans l'art. Littérature, musique et arts visuels (monde anglophone)*, Sartrouville, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

²⁷¹ Kirsten Scheid, „Missing Nikê: On Oversights, Doubled Sights, and Universal Art Understood through Lebanon“, *Journal of the American Anthropological Association*, Washington, 2009.

²⁷² Walter Benjamin, *Reflections*, Schocken Books, New York, 1968.

‘œuvre banale’ »²⁷³. Selon Kirsten Scheid, la copie a été mal comprise. L’acte de copier est important car il induit la connaissance d’une source artistique extérieure comme propulseur et guide dans la création d’une nouvelle entité. Copier sous-entend un statut quelque peu différent au créateur : c’est à travers la reconnaissance d’un modèle et l’allégeance explicite à ce modèle que le créateur développe et arrime sa propre subjectivité. Copier s’avère être un acte qui insiste moins sur les objets produits que sur les relations de production. La citation directe dénote ainsi l’émergence de nouveaux producteurs et appréciateurs de principes artistiques aujourd’hui mondialisés.

Dans le cadre de son article « Peindre pour être moderne ? Remarques sur l’adoption de l’art occidental dans l’Orient arabe », Silvia Naef a souligné combien dans l’Orient arabe, l’adoption dans le domaine artistique, de la conception académique occidentale, est devenue à la fin du XIX^{ème} siècle, un des éléments marquant la volonté de s’approprier la modernité. Ce fut un des moyens adoptés par les élites modernistes pour signifier leur adhésion au projet général de modernisation. A partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, cette émulation a cédé la place, à travers tout le Moyen-Orient, à la volonté de construire une modernité spécifique. Dans son remake de *La naissance de Vénus*, Farah Osuli a marié la fréquentation des classiques occidentaux avec un mode opératoire proche de ces préoccupations identitaires. Elle a allié la copie structurale d’une œuvre de la Renaissance occidentale aux considérations socio-politiques, aux racines artistiques et aux techniques traditionnelles de son pays. A la question « Comment être moderne ? », Salvador Dali avait répondu en opérant les dislocations contextuelles les plus audacieuses. En rupture avec l’académisme orientalisant du début du siècle ou avec la nouvelle peinture développée en Iran à partir des années 1940, l’artiste iranienne y répond en exprimant sa distance par rapport à un modèle de beauté considéré en Occident comme universel. Dans son œuvre, la modernité est entendue comme partie prenante de la tradition dans un jeu culturel subtil, dans un débat où les deux ont partie liée, dans un processus d’amalgame et d’adaptation. La dialectique de la rupture y cède largement à une dynamique de l’amalgame. Il arrive qu’un art se transforme sous nos yeux, sans pour autant cesser d’être lui-même.

²⁷³ Eric Gable, „Bad Copies: The Colonial Aesthetic and the Manjaco-Portuguese Encounter“, in Paul Landau and Deborah Kaspin (eds), *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, University of California Press, Berkeley, 2002 : p.313.



Illustration 135 : Tazeen Qayyum, *Test on a Small Area Before Use*, 2007.

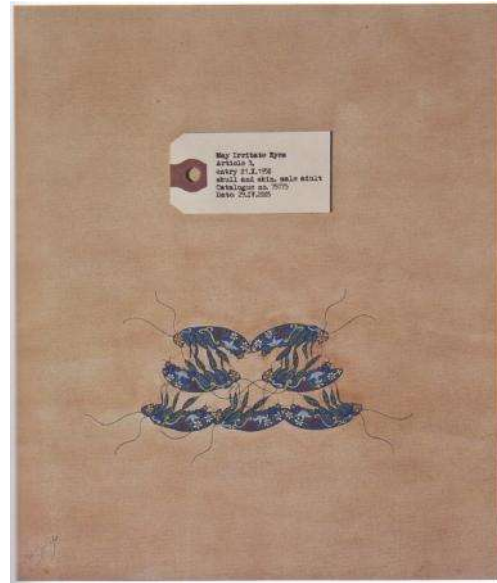


Illustration 136 : Tazeen Qayyum, *May Irritate Eyes*, 2007.

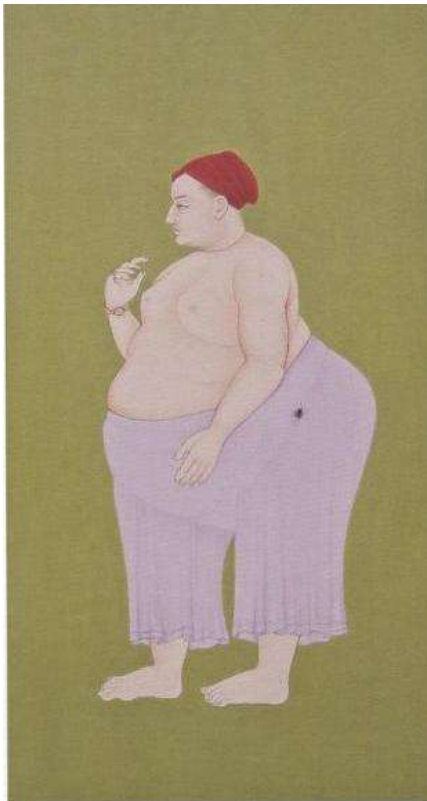


Illustration 134 : Sabeen Raja, *How do I tell my wife that I'm gay?*, 2007.



Illustration 137 : Hamra Abbas, *Battle Scenes*, 2006.



Illustration 138 : Farah Osuli, *Birth of Venus*, Gouache et or sur toile, 75 x 110cm, 2007.



Illustration 139 : Aydin Aghdashlu, *Identity in praise of Sandro Botticelli*, 1975, 57*75cm, gouache sur toile.

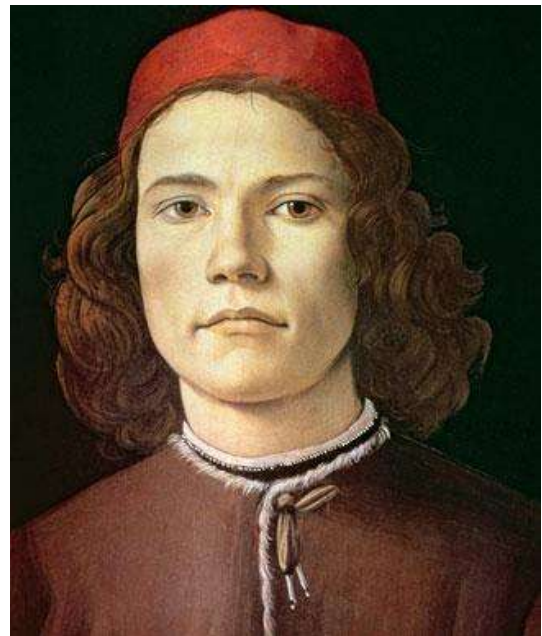


Illustration 140 : Sandro Botticelli, *Portrait of young man*, huile et tempera sur bois, v.1480-85.



Illustration 141 : Aydin Aghdashlu, *Memories of Destruction*, 2001, 57*75 cm, Gouache sur toile.



Illustration 142 : Le bestiaire imaginaire de Farid Molla'e, (2007). Encre de Chine et peinture sur papier.

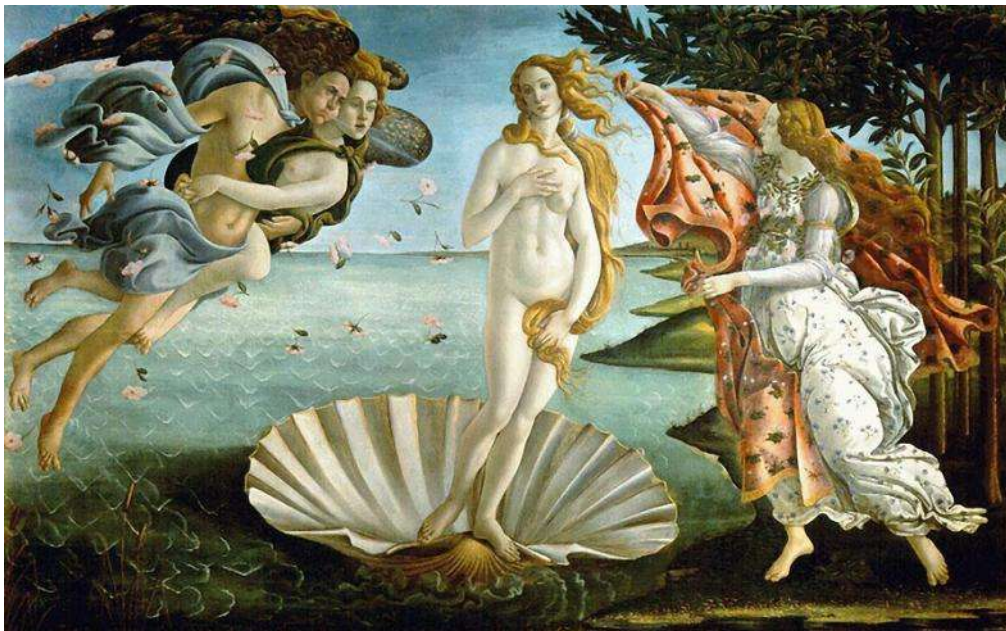


Illustration 143 : Sandro Botticelli, *La naissance de Vénus*, v. 1485, détrempe sur bois, 172,5*278,5 cm, Galerie des Offices, Florence.



Illustration 144 :
Venus pudica,
III^e-II^e siècle av
JC. Tiré de :
Christian Jamet,
*Botticelli : le
sacré et le
profane*, Herscher,
Paris, 1996 :p.14.



:

Illustration 145 : Sandro Botticelli, *Carte des Enfers*
(dessin illustrant *La Divine Comédie* de Dante), entre
1480 et 1485, Bibliothèque apostolique, Vatican,
Rome.



Illustration 146 : Aquarelles de Dali illustrant *La divine
comédie* de Dante.
Salvador Dali, *La divine Comédie*, Editions d'art les Heures
Claires, Paris, 1963.
Avec 100 illustrations d'après les aquarelles de Dali.



Illustration 147 : *The Dream of Venus*. Pavillon conçu par Salvador Dali et construit par l'architecte Ian Woodner . Espace forain de l'Exposition universelle de New York, 1939.



Illustration 148 : *The Dream of Venus*. Pavillon conçu par Salvador Dali et construit par l'architecte Ian Woodner. Espace forain de l'Exposition universelle de New York, 1939.



Illustration 149 : Les sirènes à l'intérieur du pavillon de Dali, *The Dream of Vénus*, 1939. Deuxième reproduction de la Vénus de Botticelli.

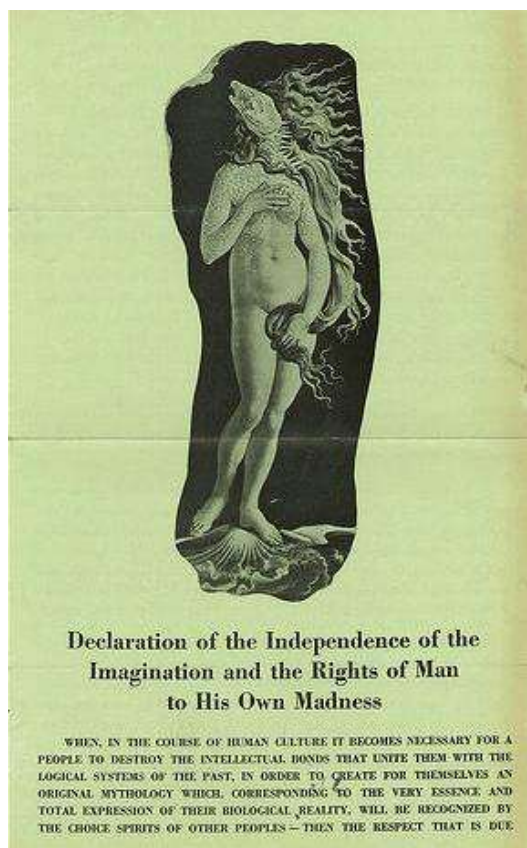


Illustration 150 : Salvador Dali, *Declaration of the independence of imagination and the rights of man to his own madness*, 1939, 1ère page.



Illustration 151 : Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, *Persépolis*, France, 2007, film, 1h35 min. La naissance de Vénus de Botticelli apparaît vers la fin du film, après l'indication de scène « Téhéran 1992 » soit : 1h 11 min 03 sec.

Conclusion

Ayant entamé dans cette seconde partie une présentation détaillée des changements intervenus en peinture dans la première moitié du XX^{ème} siècle en Iran, j'ai montré en quoi certains peintres en quête de modernité ont infléchi l'héritage de la miniature dans le sens de leurs propres aspirations. Une sortie du champ de la miniature est ainsi irrémédiablement engagée par Kamal ol Molk (v.1848-1940). Celui-ci a introduit la peinture du réel dans le pays, tandis que Hosein Taherzadeh Behzad (1894-1967) a œuvré, à l'intérieur du cadre traditionnel de la miniature, pour la restauration et la réforme de cette pratique.

Personnage charismatique, Kamal ol Molk a en effet rapproché, contrairement à la tendance qui se manifestait à la même époque en Europe, la peinture de la reproduction fidèle du réel inhérente à la photographie. Il a dès lors fixé une nouvelle image de son pays par le biais d'un procédé stylistique (« l'orientalisme oriental » selon le terme de François Pouillon²⁷⁴) qui s'était auparavant déjà donné pour mission de le faire à distance. Cette démarche développée au sein de la première Ecole des Beaux-Arts du pays (fondée en 1911) a induit un changement dans la relation entre le peintre et l'objet peint. Même si la peinture du réel n'est plus au devant de la pratique picturale aujourd'hui en Iran, l'Ecole de Kamal ol Molk est demeurée le centre institutionnel de la culture et de l'art dans le pays, ses locaux abritant encore à l'heure actuelle le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique.

Après que Kamal ol Molk ait séparé la peinture du cadre de la miniature, cette dernière a connu d'importants repositionnements. Traversant une phase de restauration néo-safavide dans les années 1930, puis une phase de déconstruction entre 1940 et 1960, la miniature est depuis lors le plus souvent pratiquée sous une forme néo-réaliste (la 'nouvelle miniature'). Différents artistes, tel Mahmud Farshtshian, ont rapproché certains de ses aspects esthétiques de l'inspiration révolutionnaire, d'autres, comme Farah Osuli, ont engagé un processus de jonction de la miniature avec l'art contemporain.

²⁷⁴ François Pouillon, *L'orientalisme et après ? Médiations, appropriations, contestations*, Colloque EHESS, IISMM et IMA, Paris, 15-17 juin 2011.

PARTIE 3. L'entrée de la peinture iranienne dans le paradigme artistique de la modernité.

Ayant ainsi retracé dans la deuxième partie les éléments fondateurs d'une modernité en gestation dans l'art pictural iranien, j'en arrive désormais à la troisième partie de mon travail. L'ensemble de cette troisième partie est consacrée à ce courant pictural, apparu dans les années 1940 en Iran, et concomittant de l'entrée du pays dans le paradigme artistique de la modernité. Qualifié localement de « nouvelle peinture » (*naqqashi-e djadid / naqqashi-e now*) ou de « peinture contemporaine » (*naqqashi-e mo'aser*), l'émergence de ce courant pictural a bouleversé le monde de l'art pictural en Iran, tel qu'il existait depuis l'action réformatrice de Kamal ol Molk et Hosein Taherzadeh Behzad. Les modalités de création et d'organisation, l'inspiration et la perception de la peinture, sa nouvelle mission en rapport avec la transformation de la société, sont autant d'évolutions qui ont alors changé le cours du processus créatif, désormais imprégné des valeurs de liberté et d'originalité, notamment revendiquées par les jeunes pionniers de la nouvelle peinture. Une conscience populaire plus grande vis-à-vis de l'image et de ses développements récents dans le temps et l'espace, issue de ces nouvelles expériences, a eu tout d'abord pour effet d'élargir le cercle des mécènes et des amateurs de cet art dans le pays, avant que la peinture et ses nouvelles manifestations ne soient érigées en véritables questions de société.

Il s'agit donc ici principalement de retracer l'émergence de ce courant pictural au sein de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran et d'en présenter le processus créatif et institutionnel, ainsi que les principaux protagonistes, jusqu'aux années qui ont précédé la Révolution de 1979, date à laquelle ce courant est banni de l'espace public.

Chapitre I. L'émergence de la nouvelle peinture

Une génération de peintres a effectué la transition à la fois entre deux établissements artistiques, l'Ecole de Kamal ol Molk et la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, et entre deux courants picturaux, la peinture du réel et la nouvelle peinture. Dans l'ouvrage persan *Pishgaman-e naqqashi-e mo'aser-e iran* [Les pionniers de la peinture contemporaine en Iran] (1998)²⁷⁵, cette génération est clairement identifiée. Il s'agit principalement des peintres Djalil Ziapur, Djavad Hamidi, Hosein Kazemi, Shokuh Riazi, Mahmud Dhavadipur, Ahmad Esfandiari, Mehdi Vishka'i, Manutshehr Yekta'i, Leili Taqipur et Abdollah 'Ameri al Hoseini. Il serait possible d'ajouter à ce groupe d'artistes le peintre Hushang Pezeshknia, qui présente la particularité d'avoir été formé, à la même époque (à partir de 1942), dans les rangs de l'Académie des Beaux-Arts d'Istanbul et non au sein de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Ces artistes, ayant été soutenus par le régime du Shah, ont dû interrompre leur carrière après l'avènement de la République islamique et n'ont, pour la plupart, plus été autorisés à réexposer leurs œuvres. C'est pourquoi leur rôle pionnier et leurs noms sont peu connus des jeunes artistes actuels en Iran.

J'ai dès lors tenté de recollecter des données ayant trait à cette époque charnière et de rapporter des pans de leurs discours, afin de retracer comment et en quoi cette jeune génération a initié un nouveau rapport à la peinture dans le pays. Après avoir exposé le contexte inhérent à la Fondation de la Faculté des Beaux-Arts, je présenterai les nouveaux circuits de reconnaissance et les diverses activités de ces peintres au sein d'organisations non-officielles nouvellement créées. Je terminerai enfin par l'analyse du récit de ces peintres concernant les modalités du passage d'un paradigme artistique à un autre.

A. La fondation de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran - 1940

L'Université de Téhéran a ouvert ses portes en 1935. Dans ses *Mémoires*, 'Ali Asghar Hekmatt, alors Ministre de l'Education, a décrit la cérémonie inaugurale de l'établissement. Le 5 février 1935, il a rapporté que Reza Shah, après avoir décoré la plaque commémorative, se serait exclamé : « *La fondation d'une université par la nation iranienne aurait dû être entreprise bien plus tôt, mais maintenant que cela a été initié, il est nécessaire de compléter et d'achever ce projet rapidement* ». ²⁷⁶ Aux cinq facultés de départ - Lettres, Sciences, Médecine, Droit et Génie Civil - trois autres ont été en effet rapidement adjointes, dont les Beaux-Arts dès 1938.²⁷⁷ La mise en place de cette Faculté des Beaux-Arts (*Daneshkadeh-ye honarha-ye ziba*) au sein de l'Université de Téhéran s'est toutefois échelonnée sur dix ans environ, entre 1938 et 1949. Je

²⁷⁵ *Pishgaman-e naqqashi-ye mo'aser-e Iran* [Les pionniers de la peinture contemporaine en Iran], Iranian Art Publishing/Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, Spring 1998.

²⁷⁶ 'Ali Asghar Hekmatt, *Si khatereh az 'asr-e farkhondeh-ye pahlavi* [Mémoires de l'époque pahlavi], Sazman-e entesharat-e vahid, Tehran, 1976 : p.338.

²⁷⁷ Jean-Pierre Digard, Bernard Hourcade, Yann Richard, *L'Iran au XXème siècle*, Fayard, Paris, 1996.

retracerai ici les différentes étapes de sa création et, à l'appui de témoignages, présenterai son fonctionnement et certaines évolutions.

La fondation de la Faculté des Beaux-Arts en 1938 a entraîné l'année suivante la dissolution de l'Ecole de Kamal ol Molk, dont les élèves et certains professeurs ont directement rallié, en 1940, le nouvel établissement. Ils ont été transférés dans la madreseh Khan Moravi, à l'intérieur de la mosquée Moravi (rue Naser Khosrow, bazar Moravi), qui a constitué le premier lieu d'implantation de la Faculté. Mahmud Djavadipur, qui a fait partie des premiers étudiants de ce nouveau cursus artistique, a témoigné en ces termes des débuts de la Faculté des Beaux-Arts dans la mosquée²⁷⁸ :

La partie couverte de la mosquée où l'on dort (shabestan) avait été convertie en un vaste atelier de peinture et la plupart des pavillons où dorment en général les étudiants en religion étaient les ateliers privés des élèves en architecture. Quelques cellules étaient également transformées en bureau, dépôt, cafétéria (abdarkhaneh) et en salle de repos pour les professeurs. Le fait que l'on peignait filles et garçons mélangés, même en accomplissant nos prescriptions religieuses, ne plaisait pas aux gens et aux religieux qui étaient dans l'autre partie de la mosquée. Ils manifestaient leur mécontentement.

Après la chute de Reza Shah, l'Université de Téhéran a acquis, en 1943, un statut indépendant. Les lois constitutives de l'Université ne permettant pas de valider la création de plus de six facultés, la Faculté des Beaux-Arts a été rebaptisée « Centre artistique (*honarkadeh*) Djezow Modares 'Ali Zamimeh de l'Université de Téhéran » et a été transplantée sur le campus de l'Université, au sein de la Faculté technique (*Honarkadeh-ye fani*). Ainsi, dans la partie Nord de la Faculté technique, un salon, quelques pièces au rez-de-chaussée et trois pièces au sous-sol ont été mis à la disposition de cette Faculté artistique devenue « Centre artistique ». Le grand salon a été utilisé comme atelier de peinture. Dans les salles au rez-de-chaussée ont été aménagées une bibliothèque et une salle des professeurs. Les étudiants en peinture et en architecture se sont partagés les pièces du sous-sol.

Ce n'est qu'en 1949, après approbation du Conseil d'administration, que la première dénomination, « Faculté des Beaux-Arts », a été restituée à cette section artistique de l'Université de Téhéran. La Faculté des Beaux-Arts a dès lors été considérée officiellement comme une faculté à part entière au sein de l'unique université du pays. Des bâtiments en propre, qu'elle occupe toujours actuellement, lui ont été octroyés au Sud-Est du campus de l'Université de Téhéran.

Au départ, la Faculté des Beaux-Arts n'était composée que d'une section d'architecture, la plus importante, et d'une section de peinture. Dans les années 1950, une troisième filière a été adjointe : la sculpture. En raison de la prééminence de la section d'architecture, le poste de directeur de la Faculté a été réservé, dès cette époque, à un architecte. Le premier directeur a ainsi été André Godard (1881-1965), architecte et archéologue français. En 1927, le gouvernement persan avait résilié le monopole de la France concernant les découvertes archéologiques. En contrepartie, il avait été convenu qu'un spécialiste français serait engagé pour une durée d'au moins vingt ans, afin de prendre en charge la direction générale des

²⁷⁸ Voir entretien de Mahmud Djavadipur traduit en annexe.

antiquités, celle de la bibliothèque et du musée qui seraient construits sous sa responsabilité. En 1928, André Godard est parti pour la Perse afin d'assumer ce poste. Ce dernier avait étudié l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, puis avait effectué de février à décembre 1910, une mission archéologique en Mésopotamie. Ensuite, en raison de l'insistance des autorités ottomanes, André Godard était resté à Bagdad pour y travailler comme directeur du Service d'Architecture de la ville (1910-12). Dix ans plus tard, en 1922, André Godard et son épouse, Yedda Reuilly (1889-1977), aquarelliste, également diplômée de l'Ecole nationale des Langues Orientales, avaient été attachés à la Délégation Archéologique Française en Afghanistan (DAFA) où, entre février et novembre 1923, ils avaient entre autres, relevé le plan de grottes et copié des peintures rupestres.²⁷⁹ Pour le poste de directeur du Service des Antiquités persanes, André Godard était donc le seul candidat français dont l'expérience dans les domaines de l'art islamique et des antiquités orientales lui permettait de soutenir la comparaison avec son grand rival allemand, Ernst Herzfeld. Aussi, de 1928 à 1960, André Godard a-t-il dirigé avec succès le Service des Antiquités persanes.²⁸⁰ Peu après son arrivée en Iran, il a également orchestré la construction de l'Université de Téhéran, au sein de laquelle il a fondé la Faculté des Beaux-Arts. Il en est le Directeur jusqu'en 1950 environ. En 1934, il est encore chargé officiellement de construire le Musée archéologique de Téhéran, inauguré en 1937. Cette personnalité phare a donc occupé de nombreux postes à responsabilité - à la fois dans les domaines archéologiques, artistiques ou urbanistiques - sous le gouvernement de Reza Shah puis de Mohammad Reza Shah. Jusqu'à la Révolution de 1979, quatre architectes iraniens lui ont succédé à ce poste : Mohsen Forughi, Hushang Seyhun, Mohammad Amin Mirfendereski et Monsieur Kosar. La direction de Hushang Seyhun, entre 1962 et 1968, est considérée par de nombreux peintres comme une période d'apogée de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. L'ascendant sur la scène artistique aurait été ensuite pris peu à peu par la Faculté des Arts Décoratifs (*Daneshkadeh-ye honarha-ye taz'ini*), créée en 1960.

Directeurs de la Faculté des Beaux-Arts	Directeurs de la section peinture de la Faculté des Beaux-Arts
1940-1952 ? André Godard	1940-1979 ‘Ali Mohammad Heydarian
1952-1962 Mohsen Forughi	
1962-1968 Hushang Seyhun	
1968-1974 Mohammad Amin Mirfendereski	
1974-1979 Mr Kosar	
Fermeture de l’Université entre 1979 et 1983	
?	?
1997? -2005 Mr Habibi	
?	?

Tableau 14 : Liste des Directeurs de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran.

²⁷⁹ Nader Nasiri-Moghaddam, *L'archéologie française en Perse et les antiquités nationales (1884-1914)*, Connaissances et savoirs, Paris, 2004 : chap. X.

²⁸⁰ André Godard, *L'Art de l'Iran*, B. Arthaud, Paris, 1962.

Hushang Seyhun, à la fois peintre et architecte, avait étudié à la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran avant de partir pour la France en 1946, afin de compléter sa formation au sein de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.²⁸¹ A son retour, dans les années 1950, il a notamment enseigné au sein des sections d'architecture et de peinture à la Faculté. Madame B (entretien 2, 2008) est entrée à la Faculté des Beaux-Arts en 1948. Selon ses dires, elle a été la 14^{ème} femme à y être acceptée et la 10^{ème} à en sortir diplômée. Elle décrit combien l'enseignement de Hushang Seyhun a eu de l'influence sur elle :

- Il y avait aussi un cours de travail décoratif que l'on avait avec M. Seyhun.
- *Un travail décoratif, c'est-à-dire ?*
- C'est-à-dire qu'il nous demandait par exemple de dessiner une lampe de table ou une fontaine... Mr Seyhun nous encourageait beaucoup à ce que nous puissions des idées en nous-mêmes. Il ne privilégiait pas les compositions d'après nature.
- [...] Il a eu beaucoup d'influence sur l'art moderne et ses étudiants. C'est sa femme [Mas'umeh Seyhun] qui a ouvert ensuite la célèbre galerie Seyhun, qui existe toujours aujourd'hui. Sa fille a aussi aujourd'hui une galerie en Amérique [Maryam Seyhun]. Il encourageait ses élèves à faire de l'art moderne.
- Un jour, en cours avec Mr Seyhun, nous avions pour thème la fontaine. Nous devions dessiner une forme de fontaine en vue de la sculpter. J'avais peur de lui montrer mon dessin. Je craignais que la forme que j'avais donné à ma fontaine ne soit pas digne d'attention. Mais, quand il l'a vue, pendant un temps, il est resté muet, puis il a ri, il m'a regardé et dit : « Tu as fait du joli travail ! ». J'étais contente. J'ai reçu la première mention pour ce travail. Cela m'a beaucoup encouragée et j'ai appris que l'essentiel n'était pas de reproduire d'après nature mais d'inventer sous d'autres formes. Il ne regardait pas si l'anatomie était exacte et véridique mais plutôt si la composition d'ensemble était réussie.

Lors d'un entretien téléphonique qu'Hushang Seyhun a bien voulu m'accorder depuis le Canada²⁸², où il vit depuis 1979, celui-ci m'a informée avoir procédé à certaines restructurations à la Faculté des Beaux-Arts lors de son mandat de directeur. A cette époque, il avait introduit trois autres sections au sein de la Faculté : musique, théâtre et urbanisme.²⁸³ Il avait également procédé à l'agrandissement des locaux en construisant le premier amphithéâtre de l'Université, où pouvait désormais répéter et se produire l'Orchestre philharmonique d'Iran, et avait aménagé des salles d'exposition, ainsi qu'une cantine.

A l'intérieur de la Faculté des Beaux-Arts, chaque section artistique avait également son propre directeur. Le directeur de la filière de peinture a été, jusqu'à la Révolution, le peintre disciple de Kamal ol Molk, 'Ali Mohammad Heydarian. Je n'ai pas pu recueillir de données précises concernant les directeurs en place après la Révolution culturelle des années 1980.

Une des premières réformes d'André Godard avait consisté à établir un partenariat et des équivalences entre la nouvelle Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran et l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Le programme de la Faculté avait été, dans cette perspective, calqué sur celui de l'Ecole des Beaux-Arts française. Dès l'ouverture de la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, des professeurs français ont été invités à

²⁸¹ L'ouvrage le plus documenté sur la vie et l'œuvre de Hushang Seyhun est : *Houshang Seyhoun. Half a Century of artistic activities in the world of Art and Architecture*, Sabco Interests, Vancouver, 1998.

²⁸² Entretien téléphonique avec Hushang Seyhun, le 25 mai 2010, depuis la galerie de sa fille Maryam Seyhun à Los Angeles.

²⁸³ Une section de graphisme a ensuite été ajoutée à la Faculté en 1973. Dans les années 1970, une section de dessin industriel a également été introduite. La photographie n'est devenue une section à part entière qu'en 1983, après la montée en puissance des photoreporters iraniens lors de la Révolution puis de la guerre Iran-Irak.

y enseigner. Ainsi, le professeur Maxime Siroux est connu pour avoir joué un rôle important au sein de la section architecture. Quant à la section de peinture, une partie des anciens élèves de Kamal ol Molk, comme ‘Ali-Mohammad Heydarian, Hasan-‘Ali Vaziri, Abu al Hasan Sadiqi et Fathollah ‘Abadi (la première année seulement) ont travaillé aux côtés de professeurs français, tels Roland Dubreuil et Marthe Célestine Ayou (Mme Aminifar, appelée aussi Mme Ashub). Un peu plus tard, Mohsen Forughi, Hushang Seyhun, Djavad Hamidi, Mahmud Djavadiपुर, Mohsen Vaziri Moghaddam (histoire de l’art), le Docteur Keyhani (anatomie) et d’autres y ont également enseigné.

Mahmud Djavadiपुर précise également qu’en cette période initiale, le secrétariat et la surveillance de la Faculté étaient tenus par M. Asadollah Mirza Qahrmanpur. Sadegh Hedayat, le célèbre écrivain auteur de *La chouette aveugle*, et Mme Kia dirigeaient la bibliothèque, un monsieur du nom de Dastqib était le comptable et Mashdi Mohammad était concierge, homme de ménage et en charge du thé.²⁸⁴ Mashdi Mohammad, concierge de la Faculté des Beaux-Arts, a été remarqué par l’Impératrice Farah Pahlavi lors d’une de ses visites dans les années 1960. Celui-ci confectionnait en autodidacte de petites sculptures avec des objets disparates et des bouts de métaux. Ayant reçu les honneurs de l’impératrice qui a acheté certaines de ses créations, il est devenu un artiste renommé. Ses sculptures, ayant atteint des prix élevés, sont aujourd’hui particulièrement recherchées par les collectionneurs iraniens. La Faculté des Beaux-Arts a constitué, notamment à ses débuts, un vivier de talents.

Le programme de la Faculté, en architecture et peinture, était établi de façon hebdomadaire. Au début de chaque semaine, le programme était annoncé et il était obligatoire de remettre les travaux achevés à la fin de la semaine. L’après-midi du samedi était le moment de l’évaluation. Lors de l’évaluation des travaux de peinture, un ou deux enseignants en architecture étaient en général présents et réciproquement lors de l’évaluation des travaux des architectes. Les récompenses étaient, par ordre croissant d’importance, la demi-mention, la première mention, la médaille de niveau deux et la médaille de niveau un. Les travaux refusés étaient mis de côté. Madame B (entretien 2, 2008) relate que, lors de sa période de formation à partir de 1948, chaque jour de la semaine était réservé à l’exercice d’un courant pictural. Un jour était dirigé par ‘Ali Mohammad Heydarian, avec qui les étudiants s’exerçaient à la peinture du réel (des natures mortes, des nus, du dessin). Un autre jour était par exemple animé par Djavad Hamidi : « Avec lui, on faisait plutôt du dessin d’après des idées. Il nous a fait découvrir aussi l’impressionnisme. Il nous emmenait peindre dehors, d’après les idées qu’on choisissait ».

Un enseignement semble avoir particulièrement marqué certains de ces jeunes étudiants en peinture. Il s’agissait de l’épreuve surveillée de « Peinture imaginative » (*naqqashi-e takhayoli*), qui avait lieu chaque semaine en temps limité. Mahmud Djavadiपुर associe cette épreuve à l’émergence du critère d’originalité dans le champ de la création picturale en Iran. Il parle de « faire descendre l’esprit (*zehn*) dans nos œuvres

²⁸⁴ Entretien de Mahmud Djavadiपुर traduit en annexe.

[de sorte que] nous sommes devenus plus forts ». Ainsi les pionniers de la nouvelle peinture se sont dès lors démarqués de l'Ecole de Kamal ol Molk :

Dans le programme de la Faculté des Beaux-Arts, qui était environ semblable à celui de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, la question de la créativité est devenue importante dès le premier niveau. Par exemple, une de nos matières était la peinture imaginative (naqqashi-e takhayoli). Cette matière, qui était préalablement préparée par nos professeurs, commençait à 8h le matin et à 12h (midi) le même jour, nous devions remettre nos travaux. Les élèves étaient obligés de peindre dans ce laps de temps réduit sur le sujet qui avait été donné et de remettre leur travail. Si quelqu'un rendait son travail après 12h, il était exclu de l'épreuve et s'il était accepté à la séance d'évaluation, la note qui lui était donnée, ne comptait pas. Pendant toute la période d'exécution de notre travail, un responsable était au bureau afin de veiller à ce que personne ne demande de l'aide à quelqu'un d'autre ou n'utilise un livre, une revue ou autre chose. C'est pourquoi de l'esprit (zehn) est apparu dans notre travail et le résultat a été une osmose rapide et directe entre l'esprit et l'œuvre créée. Cette matière, ainsi que d'autres, ont attiré notre attention sur l'erreur répétée des artistes formés au sein de l'Ecole de Kamal ol Molk. [...] Leur erreur a été d'imiter les œuvres des autres (taqlid kardan az asar-e digaran) en utilisant le plus souvent des modèles imprimés, mauvais et loin de l'exemplaire original.²⁸⁵

Madame B (entretien 2, 2008) insiste sur l'ambiance amicale et décontractée qui régnait dans la Faculté des Beaux-Arts, surnommée « Faculté de la plaisanterie » (*daneshkadeh-ye chukhi*). Les étudiants étaient libres d'écouter de la musique dans leurs ateliers et recevaient de nombreuses visites des élèves des autres facultés : « Notre faculté était célèbre comme un lieu de joie et de rire ». Mahmud Djavadiपुर rapporte également que chaque étudiant qui recevait une médaille de niveau un ou deux devait offrir aux autres des gâteaux et du thé.²⁸⁶ L'ensemble des premiers étudiants de la Faculté s'accordent donc pour affirmer qu'à cette époque, l'ambiance de la Faculté était particulièrement active et chaleureuse. Un voyage de découverte à travers le pays était organisé tous les ans. Madame B raconte comment ce voyage, d'abord réservé aux étudiants-garçons, a pu également concerner les filles, grâce aux actions menées par elle et ses camarades au début des années 1950 :

J'ai de bons souvenirs de la Faculté des Beaux-Arts. A l'époque où j'y allais, chaque année à Nouvel-An, seuls les garçons partaient en promenade scientifique et culturelle, voir des monuments, dans d'autres villes d'Iran. On n'emmenait pas les filles. Cela appartenait aux garçons. Ils prenaient le bus et les garçons partaient. La dernière année de mes études, avec d'autres filles de ma promotion, nous avons pris une décision lors d'une petite réunion. Nous qui étions arrivées jusqu'ici, qui avions réussi les concours..., malgré cela des différences subsistaient. Pour quelle raison les emmenaient-ils et pas nous ? Nous avons pris la décision que toutes les filles se plaindraient à l'Université. Nous avons écrit une lettre au doyen de la Faculté. Chaque jour, il était prévu qu'une fille devrait aller au bureau demander la réponse à notre lettre. Chaque jour nous demandions : « Quelle est la réponse à notre lettre ? Donnez-nous votre réponse ». Jusqu'à l'approche du Nouvel-An, nous avons continué. Le professeur a alors annoncé... : « Cette année, seules les filles vont partir ! Pas les garçons ! ». Ils ont pris un bus pour nous. Notre directeur et sa femme sont également venus. Il y avait aussi un garçon, qui jouait du violon, âgé de 10 ou 14 ans. Avec lui qui nous accompagnait, nous avons chanté et dansé. Nous sommes allées à Esfahan, Persépolis, Chiraz... Nous avons tout vu. Cela s'est très bien passé pour nous. Nous avons fait ce que nous voulions faire ! Après ce voyage, une loi a été votée au sein de l'université, qu'une année les garçons partiraient et l'autre année les filles.

²⁸⁵ Voir entretien de Mahmud Djavadiपुर traduit en annexe.

²⁸⁶ *Ibid.*

Ainsi la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, sous l'impulsion d'un personnel administratif et d'enseignants de qualité, s'est constituée peu à peu comme un vivier propice à l'éclosion de nombreux talents.

B. Un nouveau circuit de reconnaissance : les centres culturels étrangers

Parallèlement à la mise en place de ce nouveau cadre d'étude fourni par la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, les artistes-peintres ont constitué des réseaux de création d'un nouveau genre dans la sphère privée. Ils ont été aidés dans leurs entreprises et soutenu dans leurs créations par les centres culturels des ambassades étrangères - notamment russe, française et américaine - qui ont joué le rôle de découvreurs de talents.

Sous Reza Shah, des expositions de peinture avaient été organisées, d'une part dans des clubs, notamment le Club Iran, au sein duquel les hautes personnalités des pays étrangers étaient accueillies (en novembre 1936 par exemple : le Ministre de la Guerre afghan, Mahmoud Khan²⁸⁷ puis le Ministre de l'Economie Nationale du IIIème Reich, le Docteur Schacht²⁸⁸...). Ainsi, Albert Hunnemann, peintre de l'Académie de Munich, avait exposé régulièrement au Club Iran : en 1934, en novembre 1935²⁸⁹ et en octobre 1936²⁹⁰. D'après un article du *Journal de Téhéran*, les œuvres de cet artiste allemand semblaient s'inscrire dans la tradition orientaliste de « l'atelier du voyage »²⁹¹ : « *L'artiste a reproduit ces vues de l'Iran avec un grand souci de vérité, une reproduction des teintes vives et naturelles. Pour prendre quelques-unes de ces vues, il s'est rendu lui-même à Bam, Yazd et Kerman* »²⁹².

D'autre part, les expositions nationales ou Exposition des Produits Nationaux de l'Iran, organisées annuellement à partir de 1934²⁹³, fournissaient également l'occasion d'exposer des œuvres peintes, mais le plus souvent sous une acception ancienne et traditionnelle. Des productions artisanales, des miniatures étaient ainsi présentées aux visiteurs de ces foires à dominante marchande, aux côtés des produits industriels. A la fin du règne de Reza Shah, le paysage culturel s'est toutefois considérablement appauvri. La création, le 24 avril 1939²⁹⁴, de l'Office de l'Orientation de l'Opinion Publique, qui planifiait des réunions hebdomadaires très standardisées, a entraîné une rigidification de l'action culturelle du régime.

Créer une « *atmosphère artistique fructueuse* »²⁹⁵ a donc représenté, au milieu des années 1940, l'une des préoccupations des pionniers de la nouvelle peinture. Ceux-ci ont aussi été les premiers à recourir à la pratique de l'exposition. Contrairement à la génération des disciples directs de Kamal ol Molk, dont les tableaux étaient restés cantonnés à l'intimité des ateliers et salles de classe, ils ont cherché à toucher un vaste public. Ces expositions ont été encouragées, dans un premier temps, par les centres culturels des ambassades étrangères, qui ont, pour la première fois en Iran, présenté ces tableaux d'un nouveau genre. Ces centres culturels auraient même accueilli « *à bras ouverts* » (*ba aqush-e baz*), selon l'expression du peintre Mahmud Djavadipur, les jeunes artistes diplômés de la Faculté des Beaux-Arts et accepté sans réserves d'organiser

²⁸⁷ « Au Club Iran », *Journal de Téhéran*, n°401, jeudi 5 novembre 1936 (14 aban 1315), p.2.

²⁸⁸ « Banquet au Club Iran », *Journal de Téhéran*, n°415, dimanche 22 novembre 1936 (1 azar 1315), p.2.

²⁸⁹ « Une intéressante exposition de peinture », *Journal de Téhéran*, n°106, vendredi 8 novembre 1935, p.2.

²⁹⁰ « Exposition » (encadré publicitaire), *Journal de Téhéran*, n°396, jeudi 29 octobre 1936 (7 aban 1315), p.2.

²⁹¹ Christine Peltre, *L'atelier du voyage - Les peintres en Orient au XIXème siècle*, Gallimard, Paris, 1995.

²⁹² « Exposition » (encadré publicitaire), *Journal de Téhéran*, n°396, jeudi 29 octobre 1936 (7 aban 1315), p.2.

²⁹³ « L'Exposition permanente des produits iraniens », *Journal de Téhéran*, n°230, mardi 14 avril 1936, p.1.

²⁹⁴ « La Fête annuelle de l'Office de l'Orientation de l'Opinion Publique », *Journal de Téhéran*, n°1464, dimanche 28 avril 1940, p.1.

²⁹⁵ Entretien de Djalil Ziapur traduit en annexe.

des expositions de leurs œuvres dans leurs salons. En 1946, la première exposition des peintres modernes iraniens s'est ainsi déroulée à l'Association Voks des relations culturelles Iran-URSS.²⁹⁶ Djalil Ziapur, Djavad Hamidi et Hosein Kazemi venaient d'obtenir leur diplôme de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran (en 1945). Ahmad Esfandiari n'a été diplômé qu'en 1948 mais dit avoir aussi participé à cette exposition fondatrice.²⁹⁷ D'autres expositions de ce type ont suivi, notamment le 25 février 1950, date à laquelle les peintres Mahmud Djavadi, Hosein Kazemi, Mehdi Vishka'i et Ahmad Esfandiari ont présenté leurs tableaux à l'Association culturelle Iran-France (*Andjoman-e farhangi Iran va Faranseh*).²⁹⁸ Les ambassades s'avèrent donc avoir joué un rôle déterminant dans l'émergence de la nouvelle peinture en Iran.

Dans le cas tunisien, Annabelle Boissier a également relevé le rôle décisif qu'ont joué les ambassades européennes (essentiellement française) dans l'essor de l'art contemporain à l'intérieur du pays. Cette anthropologue considère d'ailleurs le milieu diplomatique comme un acteur parmi d'autres dans l'univers de l'art local.²⁹⁹ Au Liban, il semble d'ailleurs que la France ait conçu comme stratégique d'influer sur la scène culturelle et artistique locale. Kirsten Scheid cite des documents datant de 1921 issus de la correspondance entre des diplomates français à Beyrouth et leurs supérieurs à Paris. Selon elle, ces documents révèlent à quel point les autorités françaises gageaient sur leur influence culturelle pour sécuriser leur accès aux ressources matérielles et géographiques du Liban.³⁰⁰

Ces associations étrangères ont non seulement favorisé l'éclosion de la nouvelle peinture dans le pays mais ont aussi influé sur son développement. Hosein Zenderudi, leader du courant *saqqakhaneh*, s'est signalé en 1962 à l'attention du public iranien lors de la troisième Biennale de Téhéran après avoir obtenu, en avril 1957, le prix de l'Association culturelle Iran-Amérique à Téhéran et à la suite d'une récompense reçue en 1961 lors de la Biennale de Paris.³⁰¹ L'Association Culturelle Iran-Amérique, l'Association Culturelle Iran-Italie, le Goethe Institute et la Galerie Cyrus à Paris, où de nombreuses expositions de peintres et sculpteurs iraniens émergents ont été organisées dans les années 1970³⁰², sont incontestablement des acteurs prépondérants de la scène artistique iranienne dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

²⁹⁶ Ehsan Yarshater, « Art in Iran », in *Encyclopaedia Iranica*, vol II, fascicule 6, Routledge and Kegan Paul, London and New York, 1986.

²⁹⁷ Entretien d'Ahmad Esfandiari traduit en annexe.

²⁹⁸ Ehsan Yarshater, « Art in Iran », in *Encyclopaedia Iranica*, vol II, fascicule 6, Routledge and Kegan Paul, London and New York, 1986.

²⁹⁹ Annabelle Boissier, « Processus d'internationalisation de l'art contemporain non-occidental, étude comparative entre la Thaïlande et la Tunisie », présentation orale dans le cadre du séminaire *Les arts visuels modernes et contemporains en pays d'Islam*, Université de Genève, 7 janvier 2011.

³⁰⁰ Kirsten Scheid, „Missing Nikê: On Oversights, Doubled Sights, and Universal Art Understood through Lebanon“, *Journal of the American Anthropological Association*, Washington, 2009.

³⁰¹ Pakbaz, Ruin, Emdadian, Yaghub, Maleki, Tooka (ed.), *Charles-Hossein ZENDERUDI. Pioneers of Iranian Modern Art*, Exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2001: pp.33 et 36.

³⁰² Juliette Evezard effectue actuellement une thèse sur le critique d'art français Michel Tapié. Celui-ci a organisé plusieurs expositions d'artistes iraniens à la Galerie Cyrus à Paris dans les années 1970. Il a pour ainsi dire favorisé à cette époque la reconnaissance internationale de la scène artistique iranienne. Le travail en cours de Juliette Evezard à l'Université de Paris-Ouest Nanterre-La Défense (Paris 10) est intitulé *Les 'inventures' de Michel Tapié de Célestan à travers les arts*.

C. De nouvelles modalités d'organisation : associations, clubs, galeries

Grâce à la persévérance de quelques artistes, l'évolution des modalités de regroupement des artistes-peintres iraniens a joué un rôle important dans l'apparition de la nouvelle peinture.

Sous le règne de Reza Shah, les possibilités d'association étaient demeurées limitées. Après avoir ordonné la dissolution des partis politiques en 1927, le Shah et son gouvernement avaient accru la surveillance des clubs, nombreux à cette époque (Club Iran, Société Littéraire Farhang ou Foyer Littéraire de l'Iran, Foyer féminin, Foyer des intellectuels, Club Arménien, Club des officiers de marine, Jockey-Club, Aéro-Club,...). Ainsi, en juillet 1935, le Conseil des Ministres avait édicté un certain nombre de lois restreignant l'ouverture d'un club et renforçant sa surveillance : « *La Préfecture de police autorise la création de tout club qui ne poursuit pas un but politique ou qui n'est pas contraire aux bonnes mœurs. Une demande d'autorisation concernant l'ouverture du club et mentionnant le nom des fondateurs, les statuts et règlements sera soumise au préalable à l'approbation de la Préfecture de Police* ». Et dans un quatrième article de loi : « *La Préfecture de Police aura le droit de vérifier si les clubs ne sont pas en contravention avec les principes de leur création et s'ils n'agissent pas contrairement aux statuts fondamentaux et aux règlements qui constituent la base de l'autorisation accordée pour leur création* »³⁰³.

Parallèlement à ces restrictions, l'adhésion à des associations ou à certains clubs nationaux s'était imposée *a contrario* comme un « devoir national ». Lors de la fondation de l'Aéro-Club, créé en juin 1939 par un firman, c'est-à-dire un décret du souverain, passionné d'aviation, l'unanimité était par exemple requise. Une centaine de filiales (126 en juin 1940) avaient été mises en place à travers tout le pays et la population dans son ensemble avait été enjointe de rallier cet établissement dispensant des cours de pilotage : « *Les fonctionnaires, les employés des institutions nationales et des sociétés nationales ont tous de plein cœur accompli leur devoir national en s'inscrivant à l'Aéro-Club et en prenant des engagements par des cotisations régulières. Les fonctionnaires de haut grade se sont inscrits comme membres actifs ou honoraires. La jeunesse a montré aussi ses sentiments élevés. Tous les étudiants et lycéens se sont inscrits.* »³⁰⁴ Ces clubs de large obédience ont constitué pour le gouvernement de Reza Shah un moyen de sensibiliser de larges groupes sociaux aux nouveaux idéaux du régime.

Après la chute de Reza Shah en 1941 et à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, un mouvement d'effervescence a gagné les milieux intellectuels du pays. Selon Azar Ahanchi, qui a étudié l'impact sur la presse iranienne du mouvement d'indépendance en Inde³⁰⁵, une relative liberté politique a été de mise en Iran durant une décennie environ, entre 1941, après l'intronisation du jeune Mohammad Reza Shah Pahlavi, et 1953, date à laquelle les répercussions du Coup d'Etat de Mosadegh ont été conséquentes. Durant cette

³⁰³ « La création de clubs en Iran », *Journal de Téhéran*, n°56, lundi 22 juillet 1935 (30 tir 1314), p.2

³⁰⁴ « Assemblée générale de l'Aéro-Club de l'Iran », *Journal de Téhéran*, n°1466, mardi 30 avril 1940 (10 ordibéhéshht 1319), p.4 ; n°1520, dimanche 23 juin 1940 (2 tir 1319), p.1

³⁰⁵ Azar Ahanchi, « Reflections of the Indian Independence Movement in the Iranian Press », *Iranian Studies*, vol. 42, n°3, June 2009, pp. 423-443.

période, Azar Ahanchi a constaté par exemple que la presse iranienne a diffusé plus globalement l'information et a eu davantage de latitude pour s'enquérir des sujets les plus divers.

Dans ce contexte d'ouverture politique et sociale, les pionniers de la nouvelle peinture ont, à la fin des années 1940, instauré de nouvelles modalités d'association. Dans la quête sans cesse plus marquée d'une originalité individuelle et sans doute pour en contrer les effets désintégrateurs, la jeune génération de peintres a ressenti la nécessité d'établir de nouveaux modes de sociabilité, indépendants des affiliations institutionnelles préexistantes. Par l'entremise de ces procédés singuliers, ce groupe s'est efforcé d'intéresser les autorités culturelles, les amateurs d'art puis les générations d'artistes amenées à lui succéder. Parallèlement à leur apprentissage, ces peintres ont ainsi d'emblée travaillé à diffuser les fondements de la nouvelle peinture, se sont investis au quotidien pour en faire connaître les principes au grand public. Cet engagement, parfois conçu comme un « combat », en vue de prouver le bien-fondé de leurs œuvres, a pris diverses formes : la mise en place d'associations ou de clubs indépendants, l'organisation de conférences ou d'expositions-débats, la création de revues ou l'ouverture des premières galeries. Le Club Apadana et l'Association du Coq combattant, fondés la même année (1949) par certains de ces jeunes peintres, ont joué un rôle prépondérant dans l'émergence d'une nouvelle vision de la peinture dans le pays.

1. De l'Association Artistique des Jeunes à Apadana-Club des Beaux-Arts – 1949

Le club-galerie appelé Apadana a été un des premiers du genre en Iran. Créé en 1949 par l'entremise des artistes-peintres Mahmud Djavadiपुर et Hosein Kazemi, il n'a été actif qu'un an mais a laissé une empreinte profonde sur la communauté artistique iranienne.

En 1949, à Téhéran et en province, il n'existait ni galerie d'art privée ou publique installée de manière permanente, ni musée dédié à l'art. Mahmud Djavadiपुर affirme en effet que la municipalité de Téhéran et la Faculté des Beaux-arts n'avaient pas encore pris de dispositions dans ce domaine. L'entretien de Djavad Modjabi avec Mahmud Djavadiपुर³⁰⁶, publié dans *Pishgaman-e naqqashi-ye mo'aser-e iran [Les pionniers de la peinture contemporaine en Iran]*³⁰⁷ est particulièrement instructif quant à la mise en place et au fonctionnement de ce club-galerie.

Au départ, Mahmud Djavadiपुर rapporte que les jeunes diplômés de la Faculté des Beaux-Arts et lui-même avaient fondé une première association appelée Association Artistique des Jeunes (*Andjoman-e honari-e djavanan*). Son siège était situé au domicile personnel du conseiller municipal Hodayun Shahrदार, dans la rue Amal à Téhéran. Au sein de cette association, les artistes et leurs amis auraient organisé des programmes réguliers, selon la capacité d'accueil du salon de leur hôte. Il s'agissait aussi bien de concerts

³⁰⁶ Entretien de Mahmud Djavadiपुर traduit en annexe.

³⁰⁷ *Pishgaman-e naqqashi-ye mo'aser-e Iran [Les pionniers de la peinture contemporaine en Iran]*, Iranian Art Publishing/Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, Spring 1998.

(récitals de piano, violoncelle, clarinette...), de pièces de théâtre que d'expositions de peinture et de conférences artistiques ou littéraires.

Pour Mahmud Djavadiपुर et Hosein Kazemi, le besoin de disposer d'un lieu indépendant s'est rapidement fait sentir. En 1949, ils ont dans un premier temps loué cinq petits magasins accolés, à l'angle Nord-Est de la rue Bahar, dans l'ancienne avenue Shah Reza (aujourd'hui avenue Enqelab, avenue charnière du centre-ville de Téhéran), puis quelques semaines plus tard, également un petit appartement adjacent. Ils disposaient désormais d'un bureau, de deux salons pour organiser des expositions, d'une chambre, d'une cuisine et d'une salle de bain. Au sous-sol, une pièce a servi de logement et d'atelier à Hosein Kazemi.

Les dépenses de location et d'organisation ont été prises en charge par les revenus de Mahmud Djavadiपुर, qui travaillait à l'imprimerie de la Banque Nationale d'Iran et pour la revue hebdomadaire d'Etela'at, ainsi que par quelques tableaux de Kazemi qui ont servi de caution. Le nom d'« Apadana-Club des beaux-arts » (*Apadana - kashaneh-ye honarha-ye ziba*) a été choisi par eux. La confection d'un logo, de posters et l'ensemble des travaux graphiques ont été effectués par Mahmud Djavadiपुर. La première exposition du club-galerie a d'ailleurs présenté ses tableaux. Mahmud Djavadiपुर décrit les débuts du club Apadana en ces termes :

Tout au long du jour, certains artistes restaient à Apadana. Ils discutaient avec les visiteurs et essayaient d'apporter une réponse à leurs questions. Jour après jour, de nouveaux intéressés se rendaient à Apadana. Leur nombre augmentait continuellement. Nous n'avons pas une seule fois envisagé de faire des bénéfices par la vente de nos œuvres. Notre but fondamental était de soutenir les jeunes artistes et de faire connaître aux gens les nouveaux styles de l'art. Les visiteurs, à l'entrée de l'exposition, devaient laisser 5 rials pour nous aider à payer les frais mensuels d'Apadana. Les artistes exposés lors de la deuxième exposition étaient : Mehdi Vishka'i, Ahmad Esfandiari et Hushang Pezeshknia. Les travaux de Ziapur dans le domaine du cubisme et rapportés de Paris ont fait beaucoup de bruit lors de leur présentation. Les peintures que Kazemi avait réalisées de la communauté et des paysages kurdes ont également été exposés et ont fait l'objet de débats.

Les journaux et la radio se sont mis ensuite progressivement à diffuser les horaires d'ouverture et le programme du club-galerie. Mais les deux peintres à l'origine du projet, Mahmud Djavaipur et Hosein Kazemi, ont dû faire face à des problèmes financiers. Ils ont déposé une demande de soutien financier auprès du Bureau Général des Beaux-arts (*Edareh-ye kol honarha-ye ziba*), qui est restée sans réponse. Pour pallier au manque d'argent, les deux peintres ont décidé d'organiser une fois par semaine une réception à Apadana. Ils distribuaient une semaine à l'avance les billets à leurs amis. Mahmud Djavadiपुर raconte que le nombre des invités ne pouvait dépasser trois cent couples. Un dîner froid et des boissons étaient servis, il y avait de la musique (parfois même des musiciens étaient invités). Puis des conférences et des discussions étaient organisées. Les artistes attiraient l'attention des visiteurs pour leur montrer et leur expliquer les tableaux qui étaient accrochés au mur.³⁰⁸ Mahmud Djavadiपुर et Hosein Kazemi ont également mis en place des cours de

³⁰⁸ Durant toute la durée où le club-galerie a fonctionné, des artistes ou personnalités comme Mohandes Baqer 'Aqiqi, Djavad Hamidi, Djalil Ziapur, Ahmad Esfandiari, Mehdi Vishka'i, Hushang Pezeshknia, Abdallah 'Ameri, Manutschehr Mostafa, Amir

peinture. Enfin, le club aurait aussi publié quelque temps une revue, la revue *Honar-e now* [Art nouveau].

Mais un évènement malencontreux a stoppé abruptement les activités du Club-galerie Apadana. Reza Djaradjani, qui enseignait la littérature et la langue persane à l'Université de Tabriz, était un visiteur régulier de la galerie. Le 13 avril 1950, il devait y tenir une conférence mais est tombé foudroyé d'une crise cardiaque. Mahmud Djavadi pur rapporte en détail cet incident, qui a été lourd de conséquences pour le groupe :

Le Docteur Djaradjani est venu l'après-midi avec deux pellicules de film en couleur, un projecteur, un trépied et un écran. Nous avons tout installé et fait des essais. Le docteur a dit qu'il allait se rafraîchir. Les invités attendaient assis sur des chaises ou debout tout autour du salon. La conférence a commencé. Le docteur Djaradjani a dit qu'il pensait qu'un vrai artiste n'est jamais content de ce qu'il crée et est toujours obsédé par la perfectibilité. Il a cité des vers de Khayyam pour illustrer son propos :

Djami ast ke 'aql afarin mizanadesh
Sad buseh z mehr bar djebin
mizanadesh
Ostad-e azal bin ke tchenin djâm-e latif
Misazad va baz bar zamin mizanadesh

La coupe qui admire son intellect
Dépose cent baisers amoureux sur son
visage
Le maître supérieur crée cette douce
coupe
Et la ramène à la terre

[En d'autres termes, l'artiste est inspiré
par Dieu, est comme Dieu celui qui crée
mais l'art reste une émanation humaine
et mortelle]

Ainsi se terminait le quatrain. Il a pris un verre d'eau mais ne put en boire et est tombé à terre. Les médecins qui faisaient partie de nos invités ont accouru vers lui. Ils ont annoncé sa mort et l'ont emmené chez un médecin certifié, avec le verre d'eau. Sa mort pour cause naturelle a été finalement décrétée par les autorités. Nous étions dans un tel état qu'aucun de nous n'a souhaité rester et continuer à gérer Apadana. Nous avons fermé la galerie dans l'idée de la ré-ouvrir dans un autre endroit mais malheureusement cela ne s'est jamais fait.

Après la fermeture d'Apadana, il semblerait que de petits cercles d'habitues aient continué à se réunir de manière informelle et à discuter des nouvelles tendances artistiques. Mais il a fallu attendre le milieu des années 1950 pour que de nouvelles galeries ouvrent à Téhéran.

Siamak Adjudani, Behram Behrami, Shapur Mostafa, Farkh Mostafa y auraient convergé. Voir Ruin Pakbaz, « Apadana - kashaneh-ye honarha-ye ziba » [Apadana – Club des Beaux-Arts], *Dayereh-ye el mo'aref-e honar* [Encyclopédie de l'art], Farhang-e mo'aser, Tehran, 2007.



Illustration 152 : Logo de la galerie Apadana, archives de Mahmud Djavadipur, en relief, diam. 68 cm.

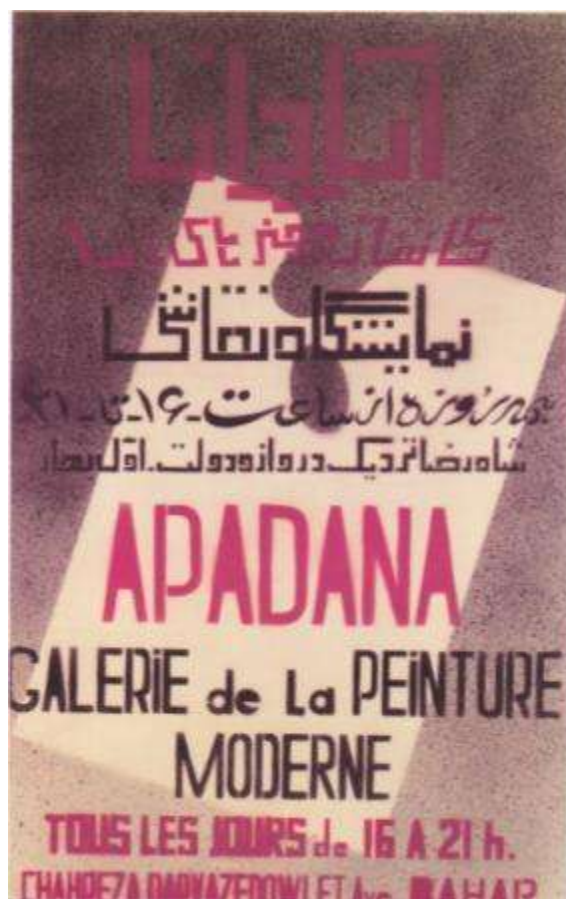


Illustration 153 : Affiche de la galerie Apadana, archives de Mahmud Djavadipur, 75*83 cm.

2. L'Association du Coq combattant et les revues *Coq combattant*, *Désert* et *Patte du coq* – 1949-1953

A la même époque, un autre groupe d'artistes s'est formé autour du peintre Djalil Ziapur qui, après avoir prolongé ses études à Paris, a fondé en 1949 l'Association du Coq Combattant (*Andjoman-e khorus-e djangi*). Cette association a été active à la fois dans le domaine de la littérature, du théâtre, de la musique et de la peinture.

D'après le fils de Djalil Ziapur, Gilsha Ziapur, avec lequel je me suis entretenue le 16 avril 2010 par téléphone à son domicile en Thaïlande³⁰⁹, l'association a connu deux phases successives :

- 1949 : L'association a été animée à la fois par Gholamhosein Gharib³¹⁰, chargé de la section littérature, Hasan Shirvani responsable de la section théâtre, Morteza Hananeh dirigeant la section la

³⁰⁹ Voir également le site internet dédié à Djalil Ziapur, djalilziapour.com, sur google persan (site non traduit en anglais).

³¹⁰ Gholamhosein Gharib (1922-2005) était musicien (clarinettiste) et poète. Il s'est intéressé à la musique folklorique en Iran. Il a publié son premier recueil de poèmes en 1945 sous le titre « Chamelier » (*Sareban*) en co-édition avec un recueil du célèbre poète

musique et Djalil Ziapur, à la tête de la section peinture. Djalil Ziapur assurait la direction de l'association. Celle-ci avait pour but d'aider à la compréhension des « arts nouveaux » (*honarha-ye djadid*). Par ce terme, Djalil Ziapur entendait, dans le domaine de la peinture, surtout les courants des avant-gardes européennes du début du XX^{ème} siècle, jusqu'à l'art abstrait. Dans ce but, une revue a été conçue et publiée avec pour titre le nom de l'association.

- 1951 : Hushang Irani³¹¹, poète, est entré dans l'association, ce qui a entraîné le départ de Djalil Ziapur qui n'appréciait pas les « exagérations » (*tondravi*) du poète, trop radical selon lui. L'association a été dès lors gérée par Gholamhosein Gharib, Hasan Shirvani et Hushang Irani.

Parallèlement aux conférences tenues par Djalil Ziapur, la publication de la *Revue du Coq combattant* (*Madjaleh-ye khorus-e djangi*) a constitué la principale activité de l'association. La revue a également connu deux phases principales :

- En 1949 : Sous la supervision de Djalil Ziapur, cinq numéros ont été publiés (deux fois par mois). Après la page de couverture, il était écrit : « Par l'association artistique du Coq combattant. Notre but est d'élever le niveau de culture générale (*hadaf-e ma bala bordan sath-e mo'arefat-e 'omumi ast*) ». Puis la revue a été publiée trois fois avec pour titres successivement : « Désert » puis « Patte du coq ».

- Entre 1951 et 1952 : Quatre numéros ont été à nouveau édités sous l'intitulé « Coq combattant » (le premier en date du 6 juin 1951/15 khordad 1330). L'arrivée de Hushang Irani et le départ de Djalil Ziapur ont entraîné une rupture dans la ligne éditoriale de la revue, qui est devenue un magazine artistique prônant l'innovation radicale dans le domaine artistique. Un manifeste a été rédigé en introduction du premier numéro de cette nouvelle série, signé par « L'association artistique du Coq combattant – Gharib, Shirvani et Irani ». Selon Gilsha Ziapur, le fils de Djalil Ziapur, ce manifeste aurait exprimé essentiellement les idées de Hushang Irani et aurait été écrit exclusivement par lui. Le texte a été publié sous le titre « Ecorcheur de rossignol (*salakh-e bolbol*) » et décrit, en treize paragraphes, les tenants et aboutissants d'une lutte contre les « méthodes anciennes et statiques » et en faveur de « principes nouveaux et dynamiques ».

L'emblème de l'association, qui a été reproduit sur la page de couverture de la revue du Coq combattant, a été imaginé et dessiné par Djalil Ziapur. Quant au nom de l'association, il serait issu d'une proposition de Gholamhosein Gharib. Selon le fils du peintre, Djalil Ziapur l'aurait commentée et entérinée ainsi : « *Le coq, du point de vue de la forme, est une créature assurée et entreprenante ; du point de vue de*

Nima Yushidj. En 1953, à l'époque de la dissolution de l'association du Coq Combattant, il publie « Défaite de l'épopée » (*Shekast-e hamaseh*). Il se rend ensuite en Italie pour approfondir l'étude des instruments à vent. A son retour, il est nommé à la tête du Conservatoire de Téhéran, qu'il dirige pendant près de vingt ans, jusqu'en 1971.

³¹¹ Hushang Irani (1925-1973) a étudié les mathématiques à l'Université de Téhéran dont il sort diplômé en 1946. Il étudie alors en France et en Espagne et revient en Iran en 1950 avec un diplôme de doctorat. Il a publié plusieurs recueils de poésie : « Violet vif sur gris » (*Banafsh-e tond bar khakestari*, 1951) ; « Gris » (*khakestari*, 1952) ; « La flamme voilée a été saisie et Eblis (le diable) est entré dans la maison » (*Sho'leh-ye pardeh bargereft va Eblis be darun-e khaneh amad*, 1952) ; « A présent je pense à toi... » (*Aknun be to miandisham, be toha miandisham*, 1955).

la couleur, il fait étalage de son beau plumage. Du point de vue de l'identité (dans notre littérature), il est le représentant de l'ange Bahman. Il a un rôle d'avant-garde puisque son devoir est de réveiller les gens. Son apparence étant belle et colorée, il est proche de la peinture. Le coq est l'incarnation de la guerre, il est donc un symbole tout à fait approprié aux buts de l'association ».

En 1949, l'association a travaillé avec des écrivains célèbres comme Nima Yushidj, Manutshehr Sheybani, Mostafa Kamal Portarab et a participé à l'éclosion d'une nouvelle vague littéraire. Nima Yushidj a par exemple composé le poème « La ville du matin » (*az shahr-e sobh*) pour le premier numéro de la *Revue du Coq combattant*. Ce poème commence en ces termes :

Az shahr-e sobh

Qoqoli qo. Khorus mikhanad.
Az darun-e nahoft-e khalvat-e deh,
Az nashib rahi ke tshun rag-e khoshk,
Dar tan-e mardegan davanad khun,
Mitanad bar djedar-e sard-e sahar;
Mitaravad be har sou-ye hamun.

...

La ville du matin

Cocorico. Le coq chante.
Depuis le secret calme du village,
Depuis la pente du chemin comme une veine sèche,
Dans le corps des hommes court le sang,
Il se heurte au mur froid de l'aube ;
Il se répand dans toutes les directions de la plaine.³¹²

...

Le siège de l'association était situé dans l'atelier de Djalil Ziapur, rue Takht-e Djamshid, adjacent à la partie Ouest du bâtiment de la Société du pétrole. Chaque après-midi une conférence y était organisée dans un des domaines artistiques investi par l'association, suivie d'un débat. Il n'y eut pas d'expositions. Djalil Ziapur y tenait une conférence de manière hebdomadaire sur la nouvelle peinture. Selon son fils, il avait en tête comme devise ces vers de Farokhi Sistani³¹³ : « Selon la légende passée et antique il y eut les discours d'Alexandre / Il a apporté une parole nouvelle dont la douceur est autre » (*Fasaneh-ye gasht va kohan shod hadis-e eskandar / sokhan-e now ar ke now ra halavati ast degar*).

Outre ses conférences, Djalil Ziapur a publié énormément d'articles. Ses œuvres, comme ses propos et ses écrits ont fait scandale en leur temps. Il se serait heurté à l'opposition virulente de nombreux artistes puis de l'appareil politique. La question de la publication de la *Revue du Coq combattant* et du statut de la nouvelle peinture (surtout le cubisme) est ainsi devenue une affaire d'Etat, qui a fait beaucoup de bruit à l'époque. Parmi la cabale de peintres qui critiquaient Djalil Ziapur, il était possible de distinguer des artistes d'obédience communiste (*tude'iha*) affirmant que la peinture devait être comprise par tout un chacun, même par un petit épicier ; des miniaturistes, s'opposant de manière globale à l'art nouveau ; enfin, des peintres du réel, soutenus par les classes supérieures, plaidant pour le respect de l'héritage de Kamal ol Molk. Les multiples critiques exprimées par ces milieux artistiques se sont amplifiées au point de parvenir au Parlement, qui aurait interpellé le Premier Ministre, arguant du fait que la revue était diffusée dans les écoles, facultés et centres artistiques et propageait des idées communistes. La revue a donc été saisie et Ziapur, en tant

³¹² Traduction sous réserve par Alice Bombardier.

³¹³ Abu Alhasan Ebn Farokhi Sistani serait né au Seistan au X^{ème} siècle. Il a décrit la Cour ghaznavide et composé de nombreux distiques.

qu'auteur des articles sur le cubisme, a été assigné devant un tribunal. Selon son fils, on lui aurait demandé de dénoncer « celui qui l'avait chargé de propager le cubisme ». La proximité phonique des termes 'communisme' et 'cubisme' qui ont été transposés à partir du français dans la langue persane (*comunism* et *kubism*) a-t-elle contribué – par assimilation de tout 'ism' à du contre-pouvoir politique – à désigner cette peinture comme haïssable ? Il reste que les explications théoriques et artistiques fournies par Djalil Ziapur n'ont pas réussi à convaincre les politiciens du caractère apolitique de son œuvre.

Après le procès, Ziapur, Qarib et Shirvani ont convenu de changer le nom de la revue (sans en modifier la ligne éditoriale ni les aspirations) et ont publié, à partir de la fin de l'année 1949, deux numéros à moindre tirage sous l'intitulé *Désert (Madjaleh-ye kavir)*. Ziapur y aurait inclus l'image de son premier tableau cubiste, *Bains publics (Hamam-e 'omumi)*, associée à un article, sous le titre de « Peinture » (*naqqashi*). Cet article figure parmi les premiers écrits théoriques ayant trait à l'art pictural du XX^{ème} siècle en Iran. Il a publié également dans *Kavir (Désert)* un texte important, auquel je reviendrai plus loin, sur la nouvelle peinture, cité également en référence dans l'interview menée par Djavad Modjabi et publiée dans *Pishgaman-e naqqashi-ye mo'aser-e iran [Les pionniers de la peinture contemporaine en Iran]*. Ce texte est intitulé *Laqv-e nazarieha-ye makateb-e gozashteh va mo'aser - az primitif ta surrealism [Remarques sur les écoles passées et contemporaines - du primitif au surréalisme]*, écrit le 6 octobre 1949 (14 mehr 1328).

La revue *Kavir* a été saisie par la censure à la fin de l'année 1950. La revue *Patte du Coq (pandjeh-ye khorus)* a pris sa succession. Cette revue n'a connu qu'une seule publication avant d'être interdite à son tour. Elle a reflété essentiellement les idées de Djalil Ziapur mais a été supervisée cette fois-ci par le peintre Bahman Mohases. Djalil Ziapur et Bahman Mohases ont fait appel pour cet ultime numéro à la participation d'autres peintres, comme Sohrab Sepehri.

Dates	Intitulé des revues	Nombre de numéros publiés
1949	Khorus-e djangi (1 ^{ère} série : Dj. Ziapur)	5
Fin 1949	Kavir	2
Fin 1950	Pandjeh-ye khorus	1
1951-1952 (1 ^{er} numéro le 6 juin 1951)	Khorus-e djangi (2 ^{ème} série : H. Irani)	4
1953	Dissolution de l'association et fin des publications	

Tableau 15 : Calendrier des publications de l'Association du Coq Combattant.



Illustration 154 :
Couverture de la
revue *Khorus-e
djangi*. Dessin
par Djalil
Ziapur.
Photo : Gilsha
Ziapur.



Illustration 155 :
Couverture de la
revue *Kavir*.
Photo : Gilsha
Ziapur.



Illustration 156 : Détail de
couverture de la revue
Pandjeh-ye khorus. Insigne
de la revue : *La patte du
coq*.
Photo : Gilsha Ziapur.

Tableau 16 : Présentation et commentaire du texte de l'article original de Djalil Ziapur, « Laqv-e nazariha-ye makateb-e gozashteh va mo'aser - az primitif ta surealism [Remarques sur les écoles passées et contemporaines - du primitif au surréalisme] », *Revue Kavir*, Téhéran, 6 octobre 1949 (14 mehr 1328). Extrait du site persan www.ziapour.com. Voir en annexe l'intégralité du texte persan.

Ce texte de Djalil Ziapur, à mes yeux fondateur d'une réflexion théorique sur la peinture contemporaine iranienne, dont je reproduis en annexe l'intégralité en persan, a l'allure d'un plaidoyer en faveur de la nouvelle peinture. En 1949, celle-ci est associée, dans l'esprit de cet artiste fer-de-lance, au fauvisme et surtout au cubisme. Djalil Ziapur conclut son article en des termes qu'il voudrait définitifs : « *Il faut savoir que chaque nouveau courant artistique émerge en fonction des besoins de l'environnement [social et artistique]. C'est pourquoi ces remarques sont justifiées par l'époque présente* ». Apporter des justifications techniques, artistiques et sociales à la nouvelle peinture, c'est-à-dire à l'idée d'une peinture « déformée », comme l'explique le peintre - qui ne représenterait pas la réalité d'après-nature - semble être le but principal de ce texte. Il n'est encore nullement question de peinture abstraite, l'artiste s'étend seulement sur les propriétés artistiques et formelles du cubisme. Il insufflé à sa réflexion une large vision de la société et de sa capacité d'évolution, illustrant ses propos par des focus sur la société primitive ou sur la vie dans les premiers temps de l'âge du livre. Il est évident que Djalil Ziapur souhaite gagner les esprits à sa cause. Cet article est émaillé de moult citations dont les sources ne sont pas précisées. Mais il est fait mention à la fin que ces citations sont autorisées. L'artiste recourt également à de nombreuses reprises à l'emploi du subjonctif (d'obligation ou hypothétique). Sans doute Djalil Ziapur a-t-il ainsi voulu renforcer le caractère scientifique de ses propos à l'appui de sa formulation rhétorique.

En substance, après avoir disserté sur les perceptions humaines et rappelé que chaque artiste a une technique et un mode d'expression particulier, Djalil Ziapur revient sur la « querelle du surréalisme » (*morafe'eh-ye surrealism*) qui a surgi en Iran. Selon lui, le surréalisme est porteur d'une liberté plus vaste que celle présente dans les autres écoles de peinture. Il annonce ensuite qu'il va commenter l'absence de progrès constatable en peinture en se reportant à l'histoire

des écoles artistiques passées. Son exposé plonge alors dans des époques reculées, à l'âge des cavernes, où dès cette époque, l'homme s'est familiarisé avec les images et a donné des exemples de ses préoccupations individuelles. Mais le développement des arts du livre a amoindri la place de la peinture, qui n'a plus vraiment exprimé les aspirations individuelles des peintres. Les influences réciproques entre l'environnement social et les sujets peints sont toutefois toujours demeurées prépondérantes. Djalil Ziapur relate ensuite comment l'exactitude dans la pratique artistique, comment l'habileté technique à peindre d'après nature est devenue un but en soi. Il prend en considération différents courants artistiques (classicisme, romantisme et réalisme). Dès que les opinions sociales changèrent, les sujets changèrent également. Un temps, l'époque a privilégié la peinture de scènes religieuses ; à d'autres, ce sont des tableaux représentant des bols, des cruches ou des portraits qui sont donnés en partage. S'en suit un long développement sur l'importance du dessin et de l'usage de la couleur, dont le fauvisme et le cubisme ont fait le meilleur emploi. Les couleurs chaudes ou froides sont à utiliser en fonction des saisons. Au-delà de la couleur et du trait, la forme donnée est aussi un facteur d'expression intéressant. Le changement apporté à la forme est qualifié par l'artiste de *déformation* (en français dans le texte). Mais alors une forme neuve émerge. Ce procédé est notamment employé par le cubisme et le fauvisme. Par ce biais technique, ces courants introduisent indirectement, selon lui, l'abstraction. Il n'y a pas eu assez d'attention portée à ce facteur d'expression formelle jusqu'à présent en Iran, même par les écoles les plus avancées, comme le surréalisme. Djalil Ziapur expose alors ce qu'apporte le cubisme, notamment rendre aux formes leur plus simple expression. En conséquence, les écoles ayant émergé après l'impressionnisme comportent un potentiel d'innovation qu'il faut prendre en compte.

3. Le Club Mehregan – Fin des années 1940- Milieu 1950

Les débats soulevés par Djalil Ziapur, Mahmud Djavadiपुर et les autres jeunes diplômés de la Faculté des Beaux-Arts sont allés croissants tout au long des années 1950. Une ligne de démarcation s'est dessinée de plus en plus clairement entre les 'anciens' (miniaturistes et peintres du réel) et les 'modernes' (partisans de la nouvelle peinture). Ceux-ci se sont affrontés, au milieu des années 1950, au Club Mehregan (*Bashgah-e Mehregan*), qui a fait office à cette époque, à la fois d'école de peinture, de galerie et de salle de réunion. Au début des années 1950, ce Club constituait le siège de l'Association Nationale des Enseignants. Jusqu'en 1958, date à laquelle la tenue de la Première Biennale de la Peinture à Téhéran a suscité un mouvement officiel de reconnaissance de la nouvelle peinture, chacune des trois mouvances principales y a présenté alternativement ou concomitamment ses œuvres et a tenté d'en défendre les principes lors de réunions-débats très animées.

Ahmad Esfandiari rapporte qu'une exposition mémorable s'y est tenue dès 1947 rassemblant, sur les mêmes cimaises, les œuvres d'Esma'il Ashtiani, de Hasan 'Ali Vaziri, de 'Abbas Katuzian et des jeunes diplômés de la Faculté des Beaux-Arts.³¹⁴ 'Ameri al Hoseini mentionne également une exposition en 1955, qui a eu la spécificité d'exposer tout à la fois des peintres du réel (dont Hasan 'Ali Vaziri), des miniaturistes

³¹⁴ Entretien d'Ahmad Esfandiari traduit en annexe.

et des adeptes de la nouvelle peinture (Tanavoli, Barirani, Sepehri, Vishka'i, Esfandiari, l'ingénieur 'Aqiqi et Sudabeh Gandje'i).³¹⁵

Aussi, à la fin des années 1940, les artistes-peintres jeunes diplômés de la Faculté des Beaux-Arts se sont-ils retrouvés en marge du système de reconnaissance habituel et ont-ils éprouvé la nécessité d'inventer de nouveaux modes de socialisation, distincts des formes traditionnelles de l'affiliation professionnelle. L'écrivain français Nicolas Bouvier a relevé dans ses carnets de voyage, lors de son passage à Téhéran au printemps de l'année 1954, cette période d'intense activité artistique, animée par ce cercle de jeunes artistes qu'il qualifie de « bohème quasi-clandestine » : « *Dans le Téhéran policier de l'après-guerre, cette bohème quasi clandestine avait duré cinq ans. Tentatives d'action progressiste, galerie de peinture, revue surréaliste qui meurt au second numéro... On s'éloigne à pas de loup du réel ; on croit l'avoir occis pour de bon, et il descend sur vous comme une tonne de briques. Les amis s'éparpillent, la galerie périclité ; il faut, pour attirer l'acheteur, y organiser des thés dansants...* »³¹⁶. La fondation du Club-galerie Apadana et de l'Association du Coq combattant illustrent l'évolution sociale qu'a connue la profession d'artiste à cette époque. Dans un contexte marqué par le changement des modes d'enseignement, la valorisation de la liberté et de l'indépendance à travers la notion d'originalité, l'émergence de nouveaux circuits commerciaux et de reconnaissance, la disparition des commanditaires traditionnels, la transformation des modes d'affiliations professionnelles, les artistes se sont alors constitués en classe homogène, prenant du recul par rapport au reste de la société.

Les nouvelles modalités d'association ont offert aux jeunes peintres une structure, à la fois sociale, économique et idéologique, qui leur a permis de s'organiser à contre-courant des cadres professionnels et artistiques préexistants, à leurs yeux en perte de vitesse, et de désamorcer l'isolement social qui en découlait. Elle a permis de faire contrepoids aux contraintes institutionnelles et académiques qui pesaient alors sur la formation des artistes-peintres et la diffusion des œuvres. Les modalités avec lesquelles les pionniers de la nouvelle peinture se sont précisément positionnés par rapport à leurs prédécesseurs, disciples de Kamal ol Molk, méritent ainsi qu'on s'y arrête.

³¹⁵ Entretien d'Ameri al Hoseini traduit en annexe.

³¹⁶ Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Payot&Rivages, Paris, 2001 : p.248.

D. Le passage d'un paradigme artistique à un autre

L'ouvrage *Pishgaman-e naqqashi-e mo'aser-e iran* [Les pionniers de la peinture contemporaine en Iran], publié en 1998 par le Musée d'Art Contemporain de Téhéran³¹⁷, représente une source d'information importante. Il retranscrit une série d'interviews qui ont été effectuées auprès des peintres pionniers de la nouvelle peinture à différentes époques et inclut des reproductions de leurs œuvres. Djavad Modjabi, écrivain et poète reconnu, a mené ces entretiens de manière non directive.³¹⁸ Concernant Shokuh Riazi, décédée d'une leucémie en 1962, aucun document historique ou extrait d'interview n'a pu toutefois être adjoint. Seules quelques photos de ses œuvres ont été intercalées. Manutshehr Yekta'i ayant émigré aux Etats-Unis au début des années 1950, un article descriptif paru dans un journal iranien est retranscrit. L'unique entretien connu avec Hosein Kazemi - décédé à Paris en 1996 et ne s'étant que très peu prêté à cet exercice tout au long de sa carrière -, effectué au début des années 1990 par son gendre, le Professeur Mohammad 'Ali Amir-Moezzi, est rapporté en partie. Cet entretien avait à l'origine été publié le 18 mars 1993 dans le journal iranien *Keyhan* de Londres. En 2002, il paraît traduit en français dans l'ouvrage collectif *Peinture et spiritualité*³¹⁹. Ziapur, Hamidi, Esfandiari, Djavadiapur, Vishka'i, Taqipur et 'Ameri ont par contre été interviewés en 1997 en vue de la publication du livre un an plus tard.

A la lecture des interviews de ces huit artistes - Ziapur, Hamidi, Esfandiari, Djavadiapur, Vishka'i, Taqipur, 'Ameri al Hoseini et Kazemi -, je propose d'interroger les termes de la rupture entre la peinture du réel et la nouvelle peinture. Y a-t-il d'ailleurs eu rupture, au sens de coupure ? Quels ont été les circonstances du passage d'un paradigme artistique à un autre ? Comment caractériser le discours des pionniers de la nouvelle peinture en Iran ? Au regard de ce questionnement, je rapporte ici des extraits concernant successivement leur parcours de formation, le rôle joué par le voyage et l'ouverture à l'étranger, la remise en cause des modalités académiques d'enseignement au bénéfice de la liberté de créer, l'apport de techniques nouvelles, la conscience d'une inscription dans l'art mondial et la nécessité d'une formation du public. Les propos de ces artistes nous éclairent sur cette période de transition.

Ziapur, Hamidi, Kazemi, Vishka'i, Esfandiari et 'Ameri al Hoseini ont débuté leurs études artistiques à l'Ecole de Kamal ol Molk, en cycle secondaire ou supérieur, et ont été transférés directement à la Faculté des Beaux-Arts, lorsque les deux établissements artistiques ont fusionné en 1940. Un autre personnage partie prenante de cette transition et qui, dans certains entretiens, est mentionné de manière récurrente est 'Ali Mohammad Heydarian. En sa qualité de directeur de la section Beaux-arts de la nouvelle Faculté et d'enseignant principal, il représente la charnière, qui a focalisé l'attention des jeunes artistes et qui a incarné, à leurs yeux, l'héritage académique. Il n'est pourtant pas le seul représentant de la génération précédente,

³¹⁷ *Pishgaman-e naqqashi-ye mo'aser-e Iran* [Les pionniers de la peinture contemporaine en Iran], Iranian Art Publishing/Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, Spring 1998.

³¹⁸ Voir ces entretiens traduits en annexe.

³¹⁹ Mohammad 'Ali Amir-Moezzi, « La peinture et le peintre se créent mutuellement », in Albert Bordas, Gérard Gay-Barbier (dir.), *Peinture et spiritualité*, Noesis, Paris, 2002 : pp. 81-87.

proche de Kamal ol Molk, à avoir côtoyé et formé ces jeunes peintres. Abu al Hasan Sadiqi a en effet enseigné la sculpture quelques années après la fondation de la Faculté et Hasan-‘Ali Vaziri, l’anatomie.

En juin 1945, les premiers diplômés de la Faculté des Beaux-Arts ont été Ziapur, Hamidi et Kazemi. Ces trois artistes ont ensuite complété leur formation à Paris. Ziapur et Hamidi y ont suivi tous deux les enseignements dispensés par André Lhote (Djalil Ziapur entre 1945 et 1948, et Djavad Hamidi, après avoir enseigné quelques années à la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, dans les années 1950). André Lhote, sculpteur et peintre autodidacte, a sans aucun doute contribué à cette volonté exprimée par ces jeunes peintres iraniens de se dégager des « *chaînes de l’académisme* ». En 1912, André Lhote avait rallié le groupe d’artistes cubistes de la Section d’Or et dès 1918, il avait professé dans différentes Académies, jusqu’à la fondation, en 1922, de sa propre Académie de peinture, rue d’Odessa à Paris. Parallèlement à l’enseignement, il organisait de nombreuses tournées de conférences en France et à l’étranger. Après la Seconde Guerre mondiale, André Lhote a repris à la fois son activité d’enseignant et de conférencier. Il a entre autres initié en 1950, un cycle de conférences en Egypte, puis il y est retourné en 1951 pour enseigner à la Faculté des Beaux-Arts du Caire.³²⁰ Son intérêt pour le Moyen-Orient a culminé dans la publication, en 1954, d’un livre intitulé *Les chefs-d’œuvre de la peinture égyptienne*.³²¹

Dans cet ouvrage, André Lhote s’est intéressé à l’art égyptien de la Vallée des Rois. Son regard est celui d’un plasticien frappé par la modernité artistique de certaines de ces productions antiques. En avant-propos, il affirme vouloir réhabiliter ces créations anciennes en tant que « peintures », s’opposant à des savants et des archéologues, tels Perrot et Chipiez qu’il cite. Ceux-ci avaient considéré dans leur *Histoire de l’Art dans l’Antiquité* (1882)³²² comme impropre de parler dès cette époque de « peinture égyptienne ». André Lhote est, quant à lui, admiratif face à la créativité du peuple égyptien. Le chapitre intitulé « Actualité de la peinture égyptienne » est d’ailleurs l’occasion pour l’artiste-théoricien français d’exprimer ses idées sur la peinture en général. Il plaide pour l’art non figuratif et critique sévèrement à plusieurs reprises la peinture académique, « *qui a connu sa forme la plus abjecte aux alentours de 1900* ». André Lhote écrit : « *On ne sait encore quel avenir est promis à tant de louables efforts pour s’arracher aux tentations du pittoresque et de la pesanteur charnelle, mais ce qu’on doit constater, c’est que les curiosités ainsi soulevées vont permettre enfin qu’un art grandiose, celui de la peinture égyptienne, méprisé au-delà de toute mesure, soit enfin découvert* »³²³. Cet état-d’esprit de l’artiste français, louant les qualités artistiques locales en Egypte et prônant un avenir émancipé de la peinture académique, a sans doute concouru aux prises de position audacieuses de Djalil Ziapur à son retour en Iran. Le jeune peintre iranien a adhéré à la peinture cubiste, qu’il a défendue sans relâche et dont il a introduit les principes dans son pays. De même qu’André Lhote avait été cofondateur de la *Nouvelle Revue française*, au sein de laquelle il avait publié ses réflexions critiques

³²⁰ E. Benezit, « André Lhote », *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Librairie Gründ, Paris, 1976.

³²¹ André Lhote, *Les chefs-d’œuvre de la peinture égyptienne*, Hachette, Paris, 1954. Préface de Jacques Vandier. Chap.1 : Le chemin des tombes. Chap.2 : Actualité de la peinture pharaonique. Chap.3 : Le dessin égyptien. Chap. 4 : La technique. Chap.5 : Les thèmes. Chap.6 : La révolution akhenatonienne.

³²² George Perrot, Charles Chipiez, *Histoire de l’Art dans l’Antiquité*, tome 1 Egypte, Hachette, Paris, 1882.

³²³ André Lhote, *Les chefs-d’œuvre de la peinture égyptienne* : p.16.

jusqu'en 1940, Djalil Ziapur a fondé en 1949 la *Revue du Coq Combattant* (*Madjaleh-ye khorus-e djangi*). Nous avons vu plus haut que Djalil Ziapur a également organisé à Téhéran des conférences publiques sur l'art, dont l'écho polémique a résonné jusque dans l'hémicycle du Parlement iranien.



Illustration 157 : André Lhote, *L'escale*, 1913, huile sur toile, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.



Illustration 158 : André Lhote, *Les footballeurs*, 1918, huile sur toile, 60*81 cm.



Illustration 159 : Djalil Ziapur, *Femme kurde de Tutshan*, huile sur toile, 200*83 cm, 1328/1949.



Illustration 160 : Djavad Hamidi, *Berger*, 40*60 cm, huile, (date inconnue).

Djavadipur, Esfandiari et ‘Ameri al Hoseini ont été diplômés en 1948 de la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran et sont également partis à l'étranger poursuivre leur formation. La plupart des membres de cette génération a donc effectué un double parcours artistique, en Iran et à l'étranger :

Tableau 17 : Relevé du parcours d'étude à l'étranger des pionniers de la nouvelle peinture.

Artistes	Pays de la formation complémentaire
Ziapur	Paris (André Lhote)
Hamidi	Paris (André Lhote)
Kazemi	Paris (Ecole des Beaux-Arts)
Riazi	Paris (Ecole des Beaux-Arts)
Djavadipur	Allemagne (Académie de Munich)
Yekta'i	USA
Pezeshknia	Paris / Turquie (Académie des Beaux-Arts d'Istanbul)

La génération précédente, celle des disciples de Kamal ol Molk, avait déjà circulé entre l'Iran et l'Europe. La différence entre les deux générations réside sans doute dans l'évolution des modalités d'enseignement artistique. Le programme de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris ayant été repris au sein de la nouvelle Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, des professeurs étrangers avaient été invités par André Godard à y travailler. Ils ont introduit un nouveau regard et de nouvelles méthodes. Une enseignante française, Mme Aminifar, appelée aussi Mme Ashub, a eu d'après les dires des peintres, de l'influence³²⁴ :

H.Kazemi	Là [Faculté des Beaux-Arts de Téhéran], des professeurs étrangers m'ont appris d'autres procédés.
M.Djavadipur	Mme Aminifar, qui venait des beaux-Arts de Paris, nous a montré, jusqu'à un certain point, les styles picturaux nouveaux et usuels en Occident, comme l'école impressionniste surtout. Ainsi nous n'étions plus seulement face à l'enseignement de Kamal ol Molk.
A.Esfandiari	Nous étions des étudiants qui, à cause des leçons et des propos des Français, n'ont pas été bien informés. Ils nous donnaient les cours du programme des Beaux-Arts [de Paris], qui n'étaient pas bien traduits (tardjomeh). Traduire l'art, c'est quelque chose de difficile. Nous attendions que le professeur vienne, nous dise de dessiner de telle manière pour que nous apprenions. Mais cela ne se passait pas comme ça. Madame Ashub nous donnait juste son avis. Cette femme française pourtant très occupée à parler, venait, regardait notre travail et disait : « La couleur et le dessin sont faibles pour cette raison... » et partait. C'est par le biais de nos propres expérimentations et le travail des autres que nous comprenions ce qu'ils voulaient dire. Il n'y avait personne, comme aujourd'hui, qui soit vraiment là pour apprendre des choses aux gens. L'enseignement artistique avec leurs avis et visions était simplement incompréhensible.

Madame B (entretien 2, 2008) parle également de Mme Aminifar, mais en des termes plus négatifs :

Mme Aminifar venait commenter tel point ou tel point de notre travail mais ne nous apprenait pas grand-chose. Elle venait critiquer.

³²⁴ Dans le court-métrage *Cyanosis* (Iran, 2007) réalisé par Rokhsareh Ghaemmaghami, on apprend que la première épouse du père du peintre de rue, Djamshid Aminifar, qui est au centre du film, a été justement Mme Aminifar, cette enseignante française de la Faculté des Beaux-Arts, qui a marqué la vie de ce peintre au profil non-conventionnel.

Dans les années 1940, la Deuxième Guerre Mondiale étendait ses tentacules jusqu'en Iran. Le pays était occupé au Sud par les armées anglaises et au Nord par les armées russes. Silvia Naef a souligné l'impact qu'a eu, pendant la guerre, la présence militaire étrangère sur le développement des arts plastiques dans les pays arabes voisins de l'Iran, notamment l'Irak. Il s'agissait surtout de l'armée polonaise en exil (environ 70 000 soldats) qui se préparait en Irak au combat pour l'Europe.³²⁵ En 1939, l'URSS et l'Allemagne avaient conclu un accord de partition de la Pologne, ce qui avait notamment abouti au massacre des officiers polonais insoumis dans la forêt de Katine. En 1941, l'Allemagne ayant attaqué l'URSS, Staline a renégoié un accord avec la Pologne et a autorisé la fondation d'une nouvelle armée, qui a été envoyée vers le Sud. De Tashkent, les soldats polonais ont gagné l'Iran en 1942-1943 puis l'Irak. Silvia Naef relate qu'en Irak, des soldats polonais artistes, qui étaient parfois même des artistes reconnus dans leur pays (Joseph Czapski, Felix Topolski et Josef Jarema), ont organisé notamment une exposition d'envergure aux côtés d'artistes irakiens, le 14 novembre 1941, par le biais d'une association locale, l'Association des Amis de l'Art. Il s'agissait d'artistes qui, contrairement à ceux que les étudiants irakiens avaient pu connaître en Europe pendant leur période de formation, pratiquaient un art influencé par des recherches novatrices, s'inspirant le plus souvent des groupes d'avant-garde russes et allemands. Les artistes irakiens reconnaissent aujourd'hui ces échanges, même s'ils minimisent, dans le cadre d'une vision nationaliste de l'art, l'importance de leurs apports.

Contrairement aux artistes irakiens, les artistes en Iran que j'ai rencontrés n'ont pas fait mention du passage des soldats polonais et du rôle qu'ils auraient pu jouer dans l'éclosion de nouvelles formes artistiques. Seul Monsieur E (entretien 5, 2008) fait allusion au rôle qu'ont joué « les Américains », qui semblent symboliser dans sa bouche la présence étrangère dans une acception globale :

La peinture nouvelle commence en Iran en 1938, après que Reza Shah ait écarté Kamal ol Molk et que les armées américaine, russe et anglaise entrent en Iran pendant la guerre. A Téhéran, pendant la guerre, les Américains introduisent, en même temps que des bombes, de nouvelles revues. Les peintres de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran ont fait la connaissance de cette nouvelle peinture, par l'intermédiaire de nouvelles images et du nom des plus grands artistes occidentaux. Cela a eu lieu à une époque très contemporaine, quelques années après la venue des armées étrangères.

Les artistes iraniens, sans doute influencés rétroactivement par l'ascendant américain des décennies suivantes, ont donc davantage retenu le rôle qu'ont pu jouer les soldats américains dans le pays, et non les soldats polonais, pourtant parmi les plus nombreux. L'impact qu'ont pu avoir ces armées n'est pas dénié.

Peter Chelkowski a étudié les activités des soldats polonais en Iran lors de la Seconde Guerre Mondiale.³²⁶ Il explique que ceux-ci, vivant dans des camps, n'ont entretenu que peu de contacts avec la population locale. Des places leur étaient réservées dans les hôpitaux. Ils avaient leurs propres églises et écoles. En 1943, ils auraient été seulement 860 à travailler en-dehors des camps qui leur étaient alloués. Ils ont pourtant créé des groupes de théâtre et entretenaient une vie culturelle intense. Une Société des Etudes

³²⁵ Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe*, Slatkine, Genève, 1996 : p.219.

³²⁶ Peter Chelkowski, « Polish Army in Iran during World War II », communication au World Congress for Middle East Studies (WOCMES), Barcelone, 20 juillet 2010.

Iraniennes a été d'ailleurs créée par un officier polonais. S'il y a eu contact, il s'est limité plutôt, selon Peter Chelkowski, à l'élite polonaise et aux intellectuels iraniens, au sein de cercles restreints.

Cet environnement étranger et les nouvelles conditions de travail à la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, où, pour la première fois par exemple, filles et garçons ont travaillé côte à côte³²⁷, ont eu une forte incidence sur la remise en cause, par la jeune génération, des modalités d'enseignement propres à l'école académique. Celles-ci étaient alors basées sur l'imitation. Lors des années 1940, le passage de 'l'enseignement-imitation' à 'l'enseignement-créativité' a été opéré. Le refus de la copie est en effet un point sur lequel les peintres pionniers de la nouvelle peinture ont insisté lors des entretiens :

H.Kazemi	J'avais une certaine répugnance à copier et à suivre les procédés de mes professeurs.
M.Vishka'i	Dans cette école [Ecole de Kamal ol Mol], l'apprentissage était strictement pratique. On ne nous apprenait pas à donner notre avis... La méthode classique est comme un puceron qui se nourrit de racines et qui les assèche. (M.Vishka'i citant M.Yekta'i)
M.Djavadiपुर	Maître Heydarian était lié à l'école classique et voulait sans cesse nous démontrer dans ses propos les valeurs fondamentales et véritables de l'art classique... Nous avons été les premiers à nous libérer des chaînes de l'enseignement artistique de mise depuis Kamal ol Molk... L'erreur de Kamal ol Molk a été d'imiter les œuvres des autres en utilisant le plus souvent des modèles imprimés, mauvais et loin de l'exemplaire original.
A.Esfandiari	Je ne voulais pas que quelqu'un vienne me dire ce que je devais faire.

Ces peintres, pour qualifier leur révolte, ont utilisé le plus souvent l'expression « *se libérer des chaînes (qeyd)* » de l'enseignement académique :

M. Vishk'ai	Tu peux te libérer des chaînes (qeyd) de l'académisme. (M. Vishka'i citant M. Yekta'i)
M. Djavadiपुर	Nous avons été les premiers à nous libérer des chaînes (qeyd) de l'enseignement artistique de mise depuis Kamal ol Molk... Durant les programmes hebdomadaires de la faculté, nous travaillions également loin des chaînes (qeyd) de la peinture classique.

Cette révolte des pionniers de la nouvelle peinture a atteint une fois seulement un point de rupture radicale dans l'affaire du « concombre rouge », qui a opposé Manutshehr Yekta'i au professeur 'Ali Mohammad Heydarian. Cette anecdote est rapportée par deux peintres, Djavad Hamidi et Mehdi Vishka'i.³²⁸ D'après eux, Manutshehr Yekta'i, spécialiste de la peinture de natures mortes, n'a progressivement plus respecté le code des couleurs tel qu'il était pratiqué par les peintres du réel. Un jour, dans un de ses tableaux,

³²⁷ Voir l'entretien de Mahmud Djavadiपुर traduit en annexe : « *Le fait que l'on peignait filles et garçons mélangés, même en accomplissant nos prescriptions religieuses, ne plaisait pas aux gens et aux religieux qui étaient dans l'autre partie de la mosquée Moravi. Ils manifestaient leur mécontentement* ».

³²⁸ Voir entretiens de Mehdi Vishka'i et Djavad Hamidi traduits en annexe.

il a tacheté de rouge un concombre, ce qui n'a pas été toléré par Heydarian. Celui-ci aurait dit à Yekta'i : « *Tu dois m'imiter et imiter la nature* ». Yekta'i n'a pas accepté, a quitté brutalement la Faculté et est parti plus tard vivre et travailler aux Etats-Unis, où il a fait carrière. Selon son ami Mehdi Vishka'i, il aurait qualifié par la suite en termes durs l'enseignement académique : « *La méthode classique est comme un puceron qui se nourrit de racines et qui les assèche* ». Il a refusé longtemps de rentrer en Iran, malgré les invitations de la famille impériale. Plusieurs décennies plus tard, à la fin des années 1960, dans le cadre d'une exposition rétrospective de ses œuvres à la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, le professeur et l'ancien élève ont fini par reconnaître réciproquement la valeur de leurs travaux. Ainsi que le relate Mehdi Vishka'i :

Quand Yekta'i a vu Maître Heydarian, il est allé vers lui et a dit : « Vous aviez raison, vous avez donné de l'éclat à mon travail, je suis votre débiteur car vous m'avez mis en main le qalam ». Heydarian l'a pris dans ses bras et l'a embrassé. Puis il a considéré les tableaux et a dit : « Mon cher garçon (pesardjan), vous avez bien travaillé !

A l'exception de ce conflit ouvert qui a contribué sans doute à l'exil de Manutshehr Yekta'i, la plupart des pionniers de la peinture moderne sont restés aux côtés des tenants de la peinture du réel et les ont secondés à la Faculté des Beaux-Arts. Ils ont même pu y négocier un certain nombre de réformes. Quelques mois après l'obtention de son diplôme, à l'automne 1945, Hamidi a ainsi été intégré comme professeur de peinture aux côtés de 'Ali Mohammad Heydarian au sein de la Faculté. Au printemps 1951, il est rejoint par Mahmud Djavadi, qui parvient, à son retour d'Allemagne, à introduire des cours de graphisme au sein de la faculté de peinture. Une certaine continuité entre les deux générations est également perceptible dans les sources d'inspiration. Les pionniers de la nouvelle peinture ont continué à recourir aux mêmes genres picturaux que leurs prédécesseurs. Le portrait de femme aux accents folkloriques a ainsi été prisé à la fois par Kamal ol Molk, ses disciples et les pionniers de la nouvelle peinture :



Illustration 161 : 'Ali Mohammad Heydarian, *Paysanne du Nord de l'Iran*, n.d.



Illustration 162 : 'Abbas Katuzian, *Beauté kurde*, 80*100cm, 1989.



Illustration 163 : Djalil Ziapur, *Femme kurde de Tutshan*, huile sur toile, 200*83 cm, 1949.



Illustration 164 : Mahmud Djavadiapur, *La jeune fille Lori et la biche*, lithographie, 1958.



Illustration 165 : Hushang Pezeshknia, *Femme kashgāi*, 81*32 cm, 1948.
Rétrospective, Galerie Joëlle Mortier Valat, Paris, juin 2006.



Illustration 166 : Hushang Pezeshknia, *Portrait de femme de l'Île de Qeshm*, 60*50 cm, 1963.
Rétrospective, Galerie Joëlle Mortier Valat, Paris, juin 2006.

Cependant, pour se distinguer de leurs prédécesseurs, dont ils n'ont pas renié complètement l'héritage, le groupe des premiers diplômés de la Faculté des Beaux-Arts a mis en avant la liberté de création :

M. Vishka'i	Ces dernières années, la possibilité m'a été donnée de faire des recherches. La liberté est très importante. La liberté d'expérimenter et de présenter ses œuvres.
M.Djavadiapur	Dans une atmosphère de liberté, nous peignons les beautés naturelles. J'ai renoncé et je renonce à toujours rester enfermé dans une cage. La peinture a suscité et suscite encore en moi un élan de recherche... ...Importance de la créativité dans l'art... Nous nous sommes libérés de l'imitation du travail des autres sous la forme de la reproduction.
L.Taqipur	Je voulais travailler librement.

Concrètement, ces peintres revendiquent de nouvelles méthodes de travail, comme la peinture en plein air et les exercices d'imagination. Ils ont également fait évoluer les techniques et les matières, recourant à d'autres manières de préparer la couleur, voire à la couleur pure.

A propos de la peinture en plein air :

- M.Djavadi pur Durant toute la durée de nos études et tout au long des saisons, nous saisissons la moindre occasion pour emporter nos boîtes de couleurs, notre trépied et notre toile et, qu'il neige ou qu'il vente, de partir seul ou en groupe par monts et par vaux. Dans une atmosphère de liberté, nous peignons les beautés naturelles données par Dieu (ziba'iha-ye tabi 'i-ye khodadad)...
Durant toutes ces années d'études, nous avons peint dans les ateliers de la faculté et à l'extérieur en s'exerçant à capter les différents aspects de la nature. Avec la substance de ces exercices qui consistaient, jour après jour, à faire descendre (piadeh kardan) nos esprits dans nos œuvres, nous sommes devenus plus forts (qavitar mishodim).
- A. 'Ameri al Hoseini Souvent nous allions dans la nature et travaillions sur la nature. Nous dessinions plus que nous peignons et ces études étaient nécessaires pour améliorer notre dextérité.

A propos des exercices d'imagination :

- M.Djavadi pur Dans le programme de la Faculté des Beaux-Arts, qui était environ semblable à celui de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, la question de la créativité est devenue importante dès la première année. Par exemple, une de nos matières était la peinture imaginative (naqqashi-ye takhayoli). Cette matière qui était préalablement préparée par nos professeurs, commençait à 8h le matin et à 12h (midi) le même jour, nous devions remettre nos travaux. Les élèves étaient obligés de peindre dans ce laps de temps réduit sur le sujet qui avait été donné et de remettre leur travail. [...] C'est pourquoi de l'esprit (zehn) est apparu dans le travail et le résultat était une osmose rapide et directe entre l'esprit et l'œuvre créée.

A propos de la question de la couleur :

- M. Vishka'i La connaissance des couleurs est importante. Au sein de l'école de Kamal ol Molk (madreseh), ils disaient que la couleur noire n'existait pas. Quand ils voulaient appliquer du noir sur la toile, ils mélangeaient plusieurs couleurs. Or il ne faut pas mélanger la couleur. Une fois que l'usine a composé ces couleurs, il est inutile de les mélanger à nouveau.
- A. Esfandiari Le peintre doit mélanger les couleurs à de l'huile d'olive de Bohême (sendjed) puis les appliquer sur le tableau. Moi, j'aime les couleurs pures, non mélangées. Parfois, j'ajoute du blanc à la couleur ou je ne mélange pas plus de deux ou trois couleurs.

Djalil Ziapur, théoricien éminent du courant de la nouvelle peinture, a mis aussi beaucoup l'accent sur l'environnement artistique, auquel il a octroyé une importance nouvelle. Il explique combien il a été important pour lui de « *déterminer une atmosphère artistique fructueuse* ». Cette atmosphère, il la définit

autour de la pratique régulière d'expositions, de réflexions théoriques sur l'art et par le souci constant d'informer le public sur les œuvres et les pratiques artistiques.

Outre ces nouvelles préoccupations pratiques et cet effort de communication, le discours des pionniers de la nouvelle peinture a ceci de particulier qu'il y est fait souvent mention de « *l'art mondial* » et de questions touchant la « *contemporanéité* » :

D. Ziapur	...Construire une contemporanéité entre les artistes et l'art mondial...
M.Djavadiपुर	Nous nous sommes orientés vers les styles de l'art mondial... Ce que notre génération a initié a été de donner de l'importance à la créativité dans l'art et d'entamer le rapprochement avec l'art mondial (honar-e djahani).
A.Esfandiari	Certes l'art mondial n'a pas été sans influence sur la direction que j'ai donnée à mon travail.

L'évolution de la littérature et des arts est communément envisagée comme une succession de ruptures, dont chacune définit une école ou un mouvement dit d'avant-garde. Mais, des continuités et des retours, de la tradition et des arrière-gardes s'inscrivent dans les marges, voire à contre-courant de la téléologie généralement acceptée. Si les peintres de cette génération d'artistes sont considérés comme pionniers de la nouvelle peinture, ils ont encore recouru, à certains moments de leur carrière, à des pratiques picturales académiques ou traditionnelles. Les fluctuations sont nombreuses. Mehdi Vishka'i et Manutshehr Yekta'i se sont par exemple résolus à peindre le portrait du Shah d'après photographie.³²⁹ Il apparaît également qu'à leur époque, il était difficile de vivre seulement de la vente de leurs œuvres. Il a été dès lors nécessaire pour certains de ces artistes d'accepter un emploi principal à l'activité traditionnelle. Ahmad Esfandiari et Leili Taqipur ont ainsi exécuté des dessins naturalistes de plantes au Musée des Sciences Naturelles et 'Ameri al Hoseini des dessins pour tapis à l'Atelier des Arts Décoratifs du Ministère de la Culture.

H.Kazemi	Au début et suite à mon séjour à Paris, j'ai fait de la peinture abstraite (naqqashi-ye enteza'i) mais après un temps, j'ai compris que ce style ne satisfaisait pas mes désirs intérieurs, que je n'arrivais pas à ce que je voulais du point de vue de la couleur et de la composition. C'est pour cela que je suis retourné à la peinture figurative (naqqashi-ye figurativ).
M.Vishka'i	Un jour, avec Yekta'i, nous nous sommes rendus à la Cour. Le Shah qui devait se tenir assis, était de mauvaise humeur. Apparemment, il n'avait pas l'habitude. Yekta'i avait aussi un regard aigu et pire que tout, il n'a pas utilisé de trépied, il a posé la toile par terre et dans cet environnement très protocolaire, il avait de la peine à travailler. La peinture n'allait pas. Le modèle aussi était mal à l'aise. Nous nous sommes rapidement retirés et nous nous sommes rendus à une librairie où nous avons acheté une photo du Shah. En travaillant à partir de la photo, le projet a pu aboutir.
A.Esfandiari	Dessins de fleurs au Musée des Sciences Naturelles. Nous avons vécu une mauvaise période (ma dar dowreh-ye bad boudim), il n'y avait aucune direction (rahnama'i) dans le travail. Pas à pas, nous avons dépassé l'effroi de l'égarement et avons découvert le plaisir de domaines nouveaux. Notre

³²⁹ Entretien de Mehdi Vishka'i traduit en annexe.

travail a fait alors un bond énorme. Mais ni les critiques n'étaient à nos côtés ni de valeur sociale n'était attachée à notre travail ni les gens ont manifesté de l'intérêt.

L.Taqipur

Dessins de racines et de feuilles au Musée des Sciences Naturelles

A. 'Ameri al Hoseini

Dessins pour tapis à l'Atelier des Arts Décoratifs

Dans l'atmosphère de transformation sociale prégnante en Iran après la seconde Guerre mondiale, les valeurs esthétiques qui avaient guidé la peinture iranienne depuis la fin du XIX^{ème} siècle ont donc connu un processus graduel d'érosion. Un autre facteur, parallèlement à l'évolution de la société, a contribué à cette conversion : les allers et retours des peintres iraniens se rendant à l'étranger pour étudier, et dont le regard sur le monde comme les méthodes de travail étaient nouveaux. Pour certains d'entre eux qui avaient fréquenté la Faculté des Beaux-Arts puis gagné l'Europe, étudier n'était plus qu'un but parmi d'autres. Leurs attentes avaient changé radicalement. Ces artistes n'aspiraient plus seulement, contrairement à la génération de leurs prédécesseurs, à acquérir des connaissances intemporelles et définitives qu'ils pourraient ensuite, à leur retour, diffuser dans les salles de classe en Iran. Ils considéraient plutôt désormais ces voyages d'étude comme une occasion de partager et de s'imprégner du climat d'avant-garde intellectuelle et artistique, tel qu'il existait en Occident à cette époque et qu'ils comprenaient comme un terreau riche de créativité. Ces peintres pionniers de la nouvelle peinture ont beaucoup œuvré pour favoriser l'éclosion de ce climat en Iran, une fois de retour dans leur pays. Investis corps et âme dans cette entreprise, certains se sont heurtés à d'importantes résistances par des voies aussi bien financières que politiques, judiciaires et sociales. Une grande part de leurs projets n'ont pu être réalisés ou pérennisés. Cependant, en Iran, ils ont permis, par un enseignement rénové et un effort de transmission privilégiant l'inspiration 'initiatique', l'émergence d'une 'nouvelle vague' artistique, indépendante et féconde, faisant la part belle à de nouveaux paradigmes créatifs.

Chapitre II. Institutionnalisation de la nouvelle peinture

Au tournant des années 1960, la nouvelle peinture n'est plus porteuse en Iran d'un statut marginalisé. Elle pénètre le champ de la culture officielle au travers d'un rapide processus d'institutionnalisation. J'en aborderai les divers aspects : l'instauration des Biennales de Téhéran³³⁰, l'émergence d'un réseau de galeries artistiques, publiques d'une part et privées d'autres part, et couronnant le tout en 1977, l'ouverture du Musée d'Art Contemporain de Téhéran.

A. Les cinq Biennales de Téhéran – 1958 - 1966

Ainsi que je l'ai montré au début de cette recherche³³¹, la première Biennale artistique, qui s'est tenue à Téhéran en 1958, a fait événement dans le paysage pictural iranien. Elle a scellé la reconnaissance officielle de la nouvelle peinture par les autorités culturelles iraniennes. Une décennie après les scandales provoqués par les écrits et conférences de Djalil Ziapur et par les expositions controversées des œuvres des pionniers de la nouvelle peinture, le Bureau Général des Beaux-Arts du Pays (*Edareh-ye kol-e honarha-ye ziba-ye keshvar*) a autorisé la tenue de cette biennale qui donnait la primauté à la nouvelle peinture et lui offrait pour la première fois de la visibilité. Organisée par le peintre irano-arménien Marko Gregorian, cette biennale avait pour but initial de sélectionner les artistes susceptibles d'être envoyés à la Biennale de Venise pour représenter leur pays. Puis, l'organisation de ces biennales, les seules à être mises en place dans le domaine de l'art à l'échelle du pays, a rapidement représenté un enjeu-phare dans la vie artistique iranienne. Durant ces cinq expositions-événement, l'avenir de nombreux artistes s'est joué et de nouvelles tendances picturales ont émergé (comme le courant *saqqakhaneh* lors de la troisième Biennale).

Les quatre biennales suivantes ont été organisées à l'initiative de la Fondation culturelle de la Reine Farah Pahlavi et ont été supervisées par le Bureau Général des Beaux-Arts du Pays. Le peintre et archéologue Akbar Tadjvidi en a réalisé l'organisation pratique. Etant donné l'absence, à cette époque, d'un lieu d'exposition d'envergure consacré à l'art, les quatre premières biennales ont eu lieu dans un palais impérial, le Palais Abiaz. Quant à la cinquième en 1966, elle s'est déroulée au Musée ethnographique, qui avait été inauguré la même année et à la tête duquel Djalil Ziapur venait d'être nommé. Dès 1952, ce peintre appartenant à la génération des pionniers de la nouvelle peinture avait été employé au sein du Bureau Général des Beaux-Arts du Pays. Il semble avoir joué un rôle prépondérant dans la tenue de cette dernière biennale, qui avait la particularité d'être régionale.

La cinquième biennale a réuni en effet à la fois des artistes du Pakistan, de Turquie et d'Iran. Les autorités culturelles ont voulu perpétuer, voire développer, cette dimension régionale. Mais les biennales

³³⁰ Concernant les Biennales de Téhéran, je remercie ici Shahriyar Adle, qui m'a donné accès à ses archives et notamment aux photographies des catalogues des cinq Biennales. La plupart des œuvres présentées ci-dessous sont extraites de ces catalogues d'époque, ce qui explique la relative mauvaise qualité de certaines de ces reproductions.

³³¹ Approche historique : 1^{ère} partie, chapitre II, C, 2).

n'ont pu se poursuivre. Une exposition d'envergure internationale a toutefois encore eu lieu la décennie suivante : en 1974, la Première Exposition Internationale d'Art à Téhéran a réuni des peintres iraniens aux côtés d'artistes français.³³² Il était prévu aussi que cette exposition internationale se tienne tous les deux ans³³³ mais le projet est resté sans suite.

Les membres du jury invités pour ces biennales ont été majoritairement des étrangers (jusqu'à quatre juges sur six lors de la quatrième biennale) : des artistes ou officiels italiens (suite au séjour de Marko Gregorian à Rome) et français. Les distinctions accordées par les jurys ont fait l'objet de nombreuses critiques. Le peintre Ahmad Esfandiari s'est par exemple écrié à ce sujet³³⁴ :

J'ai participé à toutes les biennales mais il y avait des groupes qui s'opposaient aux gens comme moi. Lors d'une des biennales, le quatrième jour, un membre du jury qui était italien s'est mis en colère et a déclaré que si le ministère s'infiltrait comme ça dans les décisions du jury et si le jury avait déjà pris sa décision, pourquoi alors l'avoir invité !

Cependant, la plupart des lauréats de ces Biennales, comme Behjat Sadr, Sohrab Sepehri, Parviz Tanavoli, Hosein Zenderudi et d'autres, jouissent à l'heure actuelle dans le pays du statut d'artistes majeurs du XXème siècle.

Durant ces cinq biennales, la peinture a été la plus représentée mais de la sculpture, du dessin et de la gravure étaient également montrés et inclus dans la compétition. Les biennales pré-révolutionnaires ont été associées dans l'histoire de la peinture de l'Iran contemporain au développement de la peinture abstraite. Monsieur E (entretien 5, 2008) relate comment la première Biennale de Téhéran a marqué la scène artistique dans le pays en donnant à voir pour la première fois de la peinture abstraite (et de la sculpture contemporaine). Selon lui, d'une biennale à l'autre, la peinture abstraite a été de plus en plus présente :

Je vais dire les événements qui ont fait que l'art abstrait est venu. Mohammad Reza Shah s'est enfui d'Iran en 1951. Vous avez entendu parlé de ce Coup d'Etat dans l'histoire de l'Iran ? Lorsque le Shah est parti, il est aidé par la CIA et l'Angleterre. Pendant ce temps, en Iran il y avait le Dc Mossadegh et le mouvement du pétrole. Après les deux ou trois années que le Coup d'Etat a duré, le Shah a voulu procéder à la modernisation du pays. Dans le domaine artistique, la première biennale de la peinture en Iran a été organisée. En 1958. Elle a été organisée par un peintre arménien venu d'Italie, Marko Gregorian. Le Ministère de la Culture et de l'Art de l'époque le soutenait. Quelques personnes d'Italie ont été invitées par M. Gregorian pour être dans le jury et sélectionner les meilleures œuvres. Lors de cette première biennale, on a pu admirer pour la première fois des œuvres abstraites. Après cette biennale et jusqu'à la Révolution, il y a eu quatre autres biennales, jusqu'à la 5ème Biennale. D'une biennale à l'autre, il y avait toujours plus d'art abstrait. Beaucoup plus.

Le succès remporté par la peinture abstraite, qui a été indéniablement plébiscitée par les différents jurys des Biennales, a poussé nombre de peintres iraniens à pratiquer ce style. Ce courant pictural a été dès

³³² La Première Exposition internationale d'Art à Téhéran, qui s'est tenue du 21 décembre 1974 au 31 janvier 1975, comptait différentes catégories : le Salon d'Automne, les galeries européennes, les galeries iraniennes et les artistes indépendants.

³³³ Echo of Iran, *Iran Almanac 1975* : p.469. Cité par Willem Floor, "The Arts in Western and Southern Central Asia. Iran and Afghanistan. Towards the contemporary period", *History of Civilizations of Central Asia*, vol.VI, UNESCO Publishing, Paris, 2005.

³³⁴ Entretien d'Ahmad Esfandiari traduit en annexe.

lors associé dans l'esprit du public local comme le courant le plus représentatif de la nouvelle peinture dans le pays. Cette dimension abstraite, considérée par certains comme hermétique, désiralisée et déconnectée de la réalité, a été un des principaux motifs avancé par les autorités révolutionnaires pour bannir à partir des années 1980 ces représentations de la sphère publique.

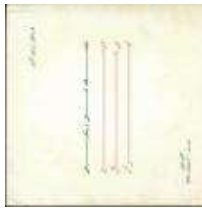
Un bond numérique du nombre de peintres participants est observable entre la deuxième et la troisième Biennale, c'est-à-dire entre 1960 et 1962. La fondation de la Faculté des Arts Décoratifs en 1960 a sans aucun doute accru l'amplitude de la manifestation. En effet, un grand nombre de diplômés du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays (*Honarestan-e honarha-ye ziba-ye keshvar*) avaient pu poursuivre une carrière artistique en ralliant cette nouvelle faculté et aspiraient à la reconnaissance devant leurs pairs de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Dès 1962, un mouvement de légitimation a touché ce nouveau groupe d'artistes, lors de la tenue de la troisième Biennale, à l'occasion de laquelle le courant *saqqakhaneh*, principalement animé par ce groupe de peintres, a éclos et commencé à être remarqué dans le pays (Hosein Zenderudi reçoit alors le Prix Impérial).

Biennale et année	Nombre d'œuvres envoyées	Nombre de peintres candidats	Nombre d'œuvres sélectionnées	Nombre de peintres sélectionnés
1. 1958	?	?	59	59
2. 1960	?	?	73	68
3. 1962	?	?	128	109
4. 1964	?	?	129	111
5. 1966	?	?	185	124
1974 : Première Exposition Internationale d'Art à Téhéran, Iran-France 160 peintures d'artistes iraniens et français				

Tableau 18 : Evolution du nombre de peintres et d'œuvres, sélectionnés lors des Biennales de Téhéran.

Le tableau n°19 en deux pages qui suit, regroupe les données d'organisation et de fonctionnement des cinq premières Biennales de Téhéran. Je ferai suivre ce tableau de quelques commentaires en direction de chaque Biennale, cherchant à mettre en évidence leur évolution.

Tableau 19 : Récapitulatif des cinq premières Biennales de Téhéran – 1958, 1960, 1962, 1964, 1966.

Couverture catalogue biennale	Intitulé biennale	Date Lieu	Organisation	Directeur	Nombre œuvres	Nombre artistes	Jury	Lauréats
	1. Biennale de Téhéran (Bienal-e Tehran)	Avril 1958 Palais Abiaz	Bureau Général des Beaux-Arts du Pays (edâreh-ye kol-e honarhâ-ye zibâ-ye keshvar)	Marko Gregorian	44 peintures 8 dessins 7 sculptures = 59	44 peintres 8 dessinateurs 7 sculpteurs = 59	Contesse Irène Brin, Professeur Gaspéro des Corso, Professeur Giovanni Caradente, Archéologue Forugh, Docteur Ehsan Yarshater.	<u>Prix Impérial (25000 rials)</u> : Sirak Melkonian, Ashub Minasian. <u>1^{er} Prix du Bureau des Beaux-Arts (20000 rials)</u> : Adik Aivazian <u>2^{ème} Prix du Bureau des Beaux-Arts (10000 rials)</u> : Manutshehr Sheybani, Hasan Qa'emi, Parviz Tanavoli. <u>Médailles d'or</u> : Monir Farmanfarmaian, Rostam Voskanian, Kurosh Farzami.
	2. Seconde Biennale de Téhéran (dovomin bienal-e tehran)	Avril-mai 1960 Palais Abiaz	Bureau Général des Beaux-Arts du Pays (edâreh-ye kol-e honarhâ-ye zibâ-ye keshvar)	Akbar Tadjvidi	59 peintures 5 sculptures 6 dessins 3 gravures = 73	68	Doct. Gino Bacchetti (Dir. Beaux-Arts Ministère de la Culture Italie) ; Frank Elgar (critique France, Dir. Association amateurs d'art), Prof. Kurt Martin (Dir. Gén. des musées de Bavière), Georges Pillement (critique France, vice-dir. syndicat artistique), Mohsen Foroghi (architecte, doyen Faculté Beaux-Arts Téhéran), Mohsen (Vaziri) Moqaddam (professeur Beaux-Arts Téhéran), Parviz Mo'ïd'ahd (Professeur Faculté Beaux-Arts Téhéran).	<u>Prix Impérial (25000 rials)</u> : Parviz Tanavoli, Mohsen Vaziri. <u>1^{er} Prix du Bureau des Beaux-Arts (20000 rials)</u> : Sohrab Sepehri. <u>2^{ème} Prix du Bureau des Beaux-Arts (10000 rials)</u> : Tschangiz Shahvagh, Abolqasem Sa'idi, Reza Fonuzi. <u>Médailles d'or</u> : Djilil Ziapur, Hosein Kazemi, Bijan Saffari. <u>Bourse 3 mois à Shiraz et Esfahan</u> : Behruz Golzari, Naser Oveisi. <u>Distinctions</u> : Mansureh Hoseini, Hehrangiz Rakhsha, Iran Darudi, Hushang Pir Davari, Morteza Momayez, Rostam Voskanian. <u>Hosein Zenderudi</u> .
	3. Troisième Biennale de Téhéran (sevomine bienal-e Tehran)	Avril-Mai 1962 Palais Abiaz	Bureau Général des Beaux-Arts du Pays (edâreh-ye kol-e honarhâ-ye zibâ-ye keshvar)	Akbar Tadjvidi	93 peintures 8 sculptures 18 dessins 9 gravures = 128	109	Prof. Giulio-Carlo Argan (Professeur à l'institut d'histoire de l'art de Rome) ; Frank Elgar (critique, Pdt de l'association des amateurs d'art à Paris) ; Jacques Lassaing (Dir. du Syndicat des critiques professionnels français, représentant de la France à la Biennale de Venise) ; Prof. Kurt Martin (Dir. Des musées de Bavière, Munich) ; Mohsen Foroghi (Doyen de la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran) ; Parviz Mo'ïd'ahd (Prof. A la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran).	<u>Prix Impérial (25000 rials)</u> : Hosein Zenderudi, Behjat Sadr. <u>1^{er} Prix du Bureau des Beaux-Arts (20000 rials)</u> : Naser Oveisi. <u>Médaille d'or (avec distinction)</u> : Mohsen Vaziri. <u>Médailles d'or</u> : Hosein Kazemi, Tshangiz Shahvagh. <u>Médailles d'argent</u> : Kamran Diba, Faramarz Pilaram, Jazeh Tabataba'i, Sharzad Melamad, Derakhshandeh Za'imi. <u>Distinctions</u> : Abolqasem Sa'idi, Mansureh Hoseini, Victoria Afshar. <u>Hosein Mahdiubi</u> .

Couverture Catalogue Biennale	Intitulé biennale	Date Lieu	Institution organisatrice	Directeur	Nombre œuvres	Nombre artistes	Jury	Lauréats
	4. Quatrième Biennale de Téhéran (tshaharom in-e Bienal-e Tehran)	Avril-mai 1964 Palais Abiaz	Bureau Général des Beaux-Arts du Pays (edâreh-ye kol-e honarhâ-ye zibâ-ye keshvar)	Parviz Mo'id'ahd	83 peintures 14 sculptures 21 dessins 6 gravures 2 collages 1 mosaïque 2 peaux =129	111	Doct. Palma Bucarelli (Dir. Du Musée de l'art nouveau à Rome) ; Doct. Kurt Martin (Dir. Gén. Des musées de Bavière, Munich) ; Prof. Giulio Carlo Argan (Prof. A l'Institut d'histoire de l'art à l'université de Rome) ; Jacques Lassaigne (Dir. Du syndicat des critiques professionnels en France, représentant français à la Biennale de Venise) ; Mohsen Foroughi (architecte, ancien doyen de la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran) ; Parviz Mo'id'ahd (professeur à l'Université de Téhéran).	<u>Prix Impérial (100000 rials) :</u> Kamran Katuzian, Jazeh Tabataba'i, 1 ^{er} Prix du Bureau des Beaux-Arts (60000 rials) : Mas'ud 'Arabshahi, 2 ^{ème} Prix du Bureau des Beaux-Arts (15000 rials) : Marie Shaianse, Bahman Borudjeni, Faramarz Pilaram, Médailles d'or : Reza Bangiz, Heshmat Djazani, Abdolhamid Fatemi, Bourse 3 mois en Italie : Fereyduun Rahimi Asa, Prix de la Société de Pétrole (5000 rials) : Naser Oveisli.
	5. Cinquième Biennale régionale de Téhéran (pandjom in-e bienal-e mantaqeh'i -e Tehran)	Juin-Juillet 1966 Musée Ethnographique	Ministère de la Culture et de l'Art et Comité Culturel du nouveau Musée Ethnographique	Akbar Tadjvidi (section Iran)	Pakistan : 55 peintures / 3 impressions et gravures = 58 Turquie : 41 peintures / 20 dessins et gravures / 5 sculptures = 66 Iran : 46 peintures / 7 dessins et gravures / 8 sculptures = 61 Soit 185 œuvres	124 Peintres sélectionnés pour Iran : 35	Prof. Zainal Abadin (Dir. Du collège public des arts et artisans « Dâkâ ») ; Prof. Sabri Berkel (Dir. Académie des Beaux-Arts d'Istanbul) ; Charles Etienne (Critique français, membre de l'Association internationale des critiques) ; Adrian Heath (critique et artiste anglais) ; Doct. Giorgio de Marchis (Dir. De la Galerie Art nouveau à Rome) ; Tony Spiteris (Dir. Général de l'association internationale des critiques AICA) ; Mohsen Foroughi, architecte, ancien doyen de la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran) ; Hushang Seyhun (architecte, doyen de la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran) ; Doct. Mohammad Amin Mir Fendereski (Professeur à la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran) ; Parviz Mo'id'ahd (membre du Conseil des Expositions et des relations publiques au Bureau Général des Beaux-Arts du Pays).	<u>Prix Impérial (100000 rials) :</u> Abolqasem Sa'idi, Mansur Qandriz, 1 ^{er} Prix du Bureau des Beaux-Arts (60000 rials) : Djavad Hamidi, 2 ^{ème} Prix du Bureau des Beaux-Arts (15000 rials) : Jazeh Tabataba'i, Bourse 3 mois en Italie : Gholamhosein Nami, Haute distinction : Leyli Matin-Daftari, Distinctions : Ahmad Sho'eibi, Hosein Zenderudi.

1. Première et seconde Biennale de Téhéran : du cubisme à l'abstrait

Lors de la première Biennale, la tendance picturale la plus représentée n'avait pourtant pas été l'abstrait. Même si la peinture du réel dans le style de Kamal ol Molk n'était pas incluse dans le cadre de la manifestation, la proportion d'œuvres figuratives demeurait à cette occasion importante, voire majoritaire. En 1958, il était encore possible d'admirer une nature-morte de Sohrab Sepehri (ill.167).

Le cubisme, dans la lignée de Djalil Ziapur qui en avait diffusé les principes en Iran à partir de la fin des années 1940, constituait la deuxième tendance picturale la plus en vogue lors de cette première Biennale (ill.168).



Illustration 167 : Sohrab Sepehri, *Nature morte*, extrait du catalogue de la 1^{ère} biennale, 1958.



Illustration 168 : Naser Oveisi, *Triste Saghi*, extrait du catalogue de la 1^{ère} Biennale, 1958.

Les quelques toiles qui avaient été présentées pour la première fois dans un style abstrait lors de la première Biennale de Téhéran, avaient particulièrement attiré l'attention du jury puisque plusieurs d'entre elles ont remporté des récompenses importantes. Cela a été le cas par exemple des deux tableaux intitulés chacun *Abstrait*, peints par Adik Aivasian (1^{er} Prix du Bureau Général des Beaux-Arts) et Monir Farmanfarmaian (Médaille d'Or).

Lors de la seconde Biennale, l'orientation plus abstraite des œuvres présentées était désormais manifeste. Ce courant pictural avait gagné une audience prépondérante parmi les peintres iraniens adeptes de la nouvelle peinture. Les titres les plus souvent adjoints aux œuvres présentées étaient désormais clairement détachés d'un contexte figuratif : un nombre important de tableaux ont en effet été intitulés *Composition* ou *Abstrait*. En 1960, Sohrab Sepehri n'a plus présenté de nature morte mais une aquarelle abstraite (ill.169). Cette oeuvre lui a valu une récompense importante, le 1^{er} Prix du Bureau Général des Beaux-Arts. Les peintres abstraits ont ainsi été une seconde fois les plus primés lors de cette seconde Biennale. Il faut remarquer que certains membres du jury tel Mohsen Vaziri (Moghaddam) - considéré comme un des leaders de la peinture abstraite en Iran - qui était à cette époque enseignant à la Faculté des Beaux-Arts, étaient connus pour être d'ardents partisans de la peinture abstraite (dans le même temps, Mohsen Vaziri Moghaddam faisait partie de la compétition et a été gratifié du Prix Impérial).



Illustration 169 : Sohrab Sepehri, *n.t.*, aquarelle, 70*50 cm, extrait du catalogue de la seconde biennale, 1960.

Première Biennale de Téhéran, 1958

Œuvres primées (extrait du catalogue de la première Biennale)

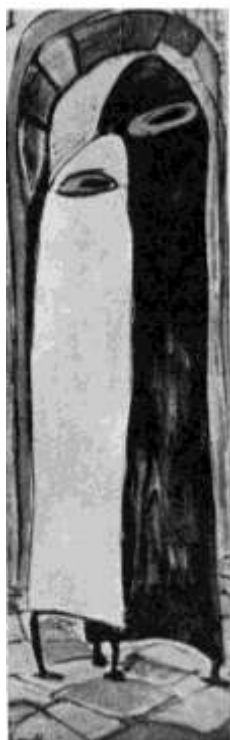


Illustration 170 :
Sirak Melkonian,
Femmes voilées,
1958.

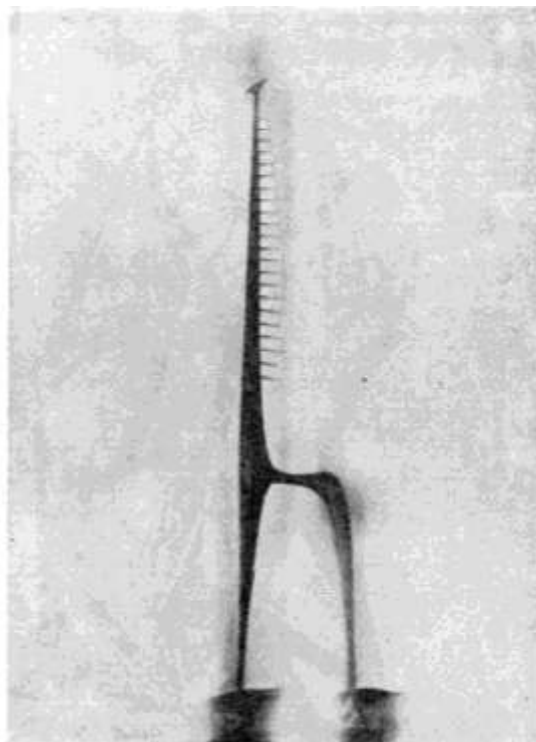


Illustration 171 : Ashub Minasian, *Girafe*,
1958.



Illustration 172 : Adik Aivazian,
Abstrait, 1958.



Illustration 173 : Manutshehr
Sheybani, *Amoureux*, 1958.



Illustration 174 : Hasan Qa'emi, *Femme maniant l'aiguille*, 1958.



Illustration 175 : Parviz Tanavoli, *Procession*, 1958. (Et sculptures).

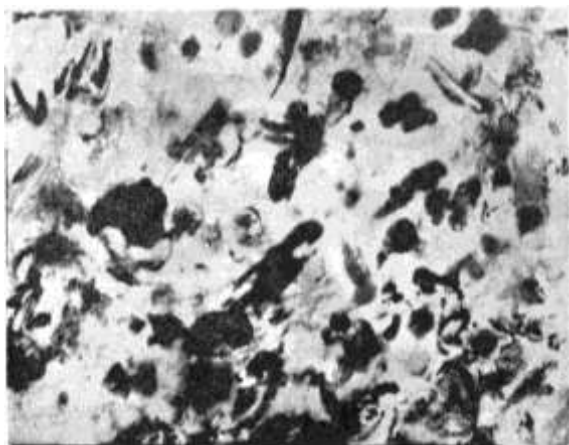


Illustration 176 : Monir Farmanfarmaian, *Abstrait*, 1958.



Illustration 177 : Rostam Voskanian, *Buste*, 1958.



Illustration 178 : Kurosh
Farzami, *Berger*, 1958.

Seconde Biennale de Téhéran, 1960

Œuvres primées (extrait du catalogue de la seconde Biennale)



Illustration 179 Parviz Tanavoli,
Pigeon bleu, gouache, 29*30 cm,
1960.



Illustration 180 Mohsen
Vaziri, *Mouvement de
rythme*, huile, 105*151 cm,
1960



Illustration 181 : Sohrab
Sepehri, *n.t.*, aquarelle, 70*50
cm, 1960.



Illustration 182 : Tschangiz Shahvagh,
Composition, huile, 40*61 cm, 1960.



Illustration 183 : Abolqasem Sa'idi, *Hiver*, huile, 87*145 cm, 1960.



Illustration 184 : Djalil Ziapur, *Femme kurde de Qutshan*, huile, 200*83 cm, 1960



Illustration 185 : Hosein Kazemi, *n.t.*, gouache, 1960.



Illustration 186 : Bijan Saffari, *Femme et narguilé*, aquarelle, 68*48 cm, 1960.



Illustration 187 : Behruz Golzari, *Au bord de la Seine*, aquarelle, 22*32 cm, 1960.

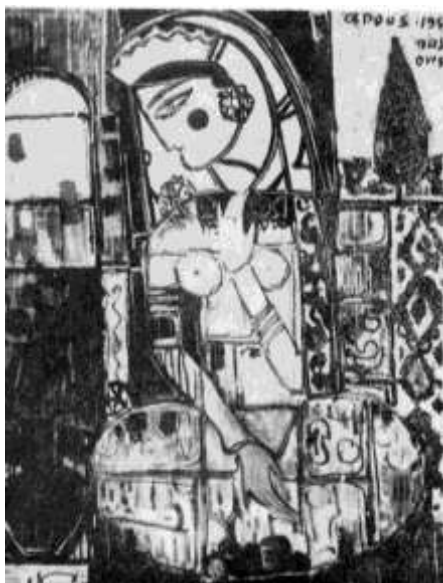


Illustration 188 : Naser Oveisi, *La mariée*, huile, 120*90 cm, 1960.



Illustration 189 : Mansureh Hoseini, *Abstrait*, huile, 30*40 cm, 1960.



Illustration 190 : Mehrangiz Rakhsha, *Composition*, huile, 69*99cm, 1960.



Illustration 191 : Iran Darudi, *New York*, huile, 1960.



Illustration 192 : Hushang Pir Davari, *"Je crains Dieu"*, 1960.



Illustration 193 : Morteza Momayez, *Composition*, 56*79 cm, 1960.



Illustration 194 : Rostam Voskanian, *Fille de Shiraz*, huile, 74*62 cm, 1960.



Illustration 195 : Hosein Zenderudi, *Portrait*, huile, 45*29 cm, 1960.

2. Troisième et quatrième Biennales : l'abstrait *saqqakhaneh*

Deux ans après la fondation de la Faculté des Arts Décoratifs, les peintres formés en son sein ont présenté lors de la troisième Biennale des œuvres abstraites ayant puisé leur inspiration parmi des motifs ou des matériaux qu'ils concevaient propres à l'Iran. En 1962, la troisième Biennale a ainsi introduit un nouveau courant pictural, 'l'abstrait iranisé'. A cette époque, le journaliste et critique d'art Karim Emami a baptisé ce courant pictural du terme persan *saqqakhaneh* (« fontaines publiques ») car certaines œuvres lui rappelaient l'atmosphère des fontaines publiques à vocation religieuse qui sont installées traditionnellement aux carrefours des villes en Iran. Par la suite, ce terme a été repris et son utilisation a été étendue à tous les artistes, peintres ou sculpteurs iraniens, qui s'inspirent dans leurs œuvres des formes populaires ou anciennes de l'art iranien, de l'écriture ou recourent à des matières propres à l'Iran.

Lors de la troisième Biennale, les peintres *saqqakhaneh* étaient tout à fait minoritaires – la peinture cubiste et abstraite demeurant alors les tendances les plus marquées. Voici quelques œuvres parmi les plus importantes qui, présentées dans le cadre de cette Biennale, ont été associées à l'émergence du courant *saqqakhaneh* :

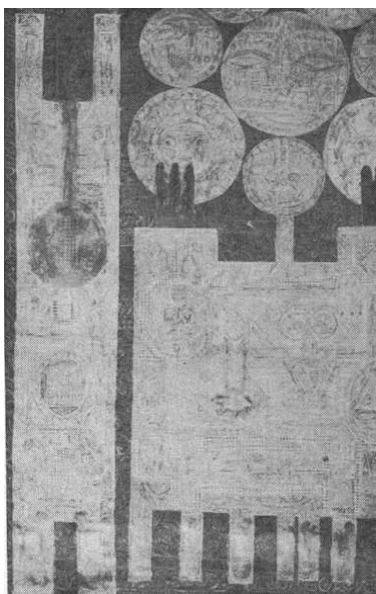


Illustration 196 : Hosein Zenderudi, *K+L+32+H+4*, essence, 150*225 cm, 1962.

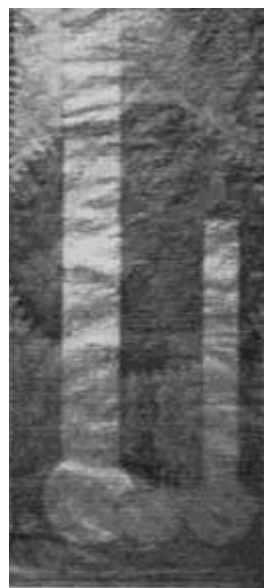


Illustration 197 : Faramarz Pilaram, *Les lames*, gouache, 198*83 cm, 1962.

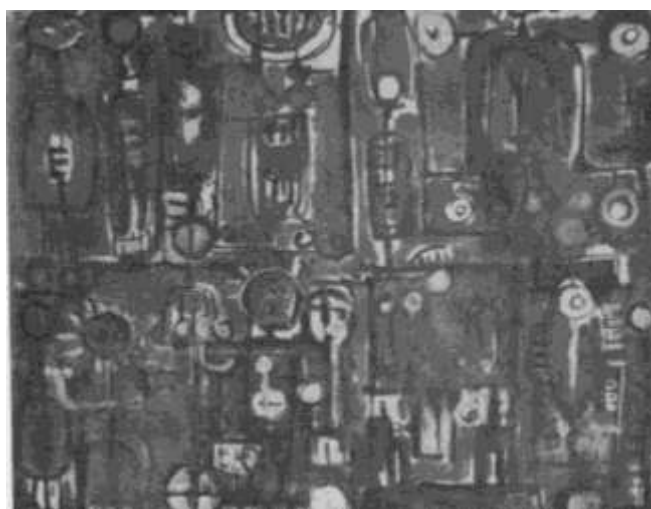


Illustration 198 : Masud 'Arabshahi, *Composition*, huile, 150*120 cm, 1962.



Illustration 199 : Hadi Makaretshian, *Abstrait*, huile, 25*38 cm, 1962.



Illustration 200 : Morteza Momayez, *La poussée du soleil*, huile et sable, 70*100 cm, 1962.



Illustration 201 : Hadi Hazaveyi, *La biche*, gouache, 50*38 cm, 1962.

La quatrième Biennale de Téhéran (1964) a confirmé la montée en puissance du courant *saqqakhaneh*. Lors de la quatrième et cinquième Biennale, celui-ci n'a cessé de se développer. Il faut rappeler que les artistes de ce courant étaient parvenus à cette esthétique sans avoir, au préalable, formé de groupe. Mais ils avaient suivi pour la plupart la même formation au sein de la Faculté des Arts Décoratifs.

Le courant *saqqakhaneh* fait l'objet d'une étude approfondie dans le chapitre suivant.

Troisième Biennale de Téhéran, 1962

Œuvres primées (extrait du catalogue de la troisième Biennale)

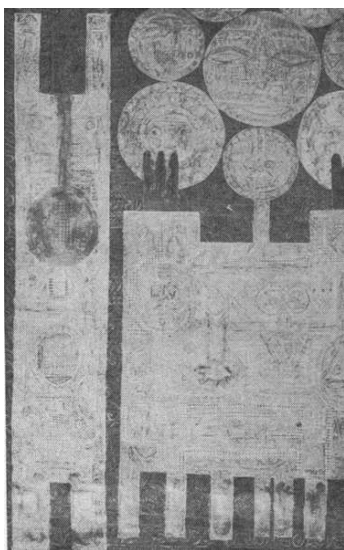


Illustration 202 : Hosein Zenderudi, *K+L+32+H+4*, essence, 150*225 cm, 1962.



Illustration 203 : Behjat Sadr, *Abstrait*, huile, 148*100 cm, 1962.



Illustration 205 : Naser Oveisi, *Joueuses de tambourin*, gouache, 89*78 cm, 1962.

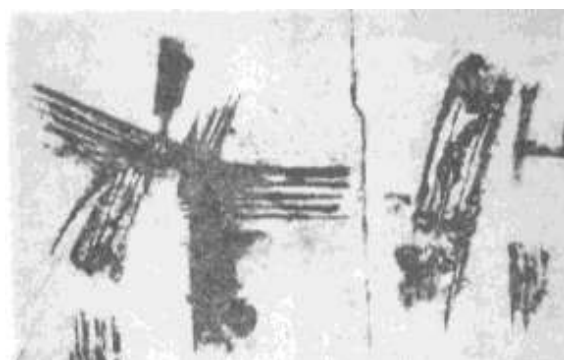


Illustration 207 : Mohsen Vaziri, *Composition n°3*, peinture au sable, 150*100 cm, 1962.



Illustration 204 : Hosein Kazemi, *Composition*, huile, 85*138 cm, 1962.



Illustration 206 : Tschangiz Shahvagh, *Abstrait*, huile, 66*100 cm, 1962. (Et sculptures).

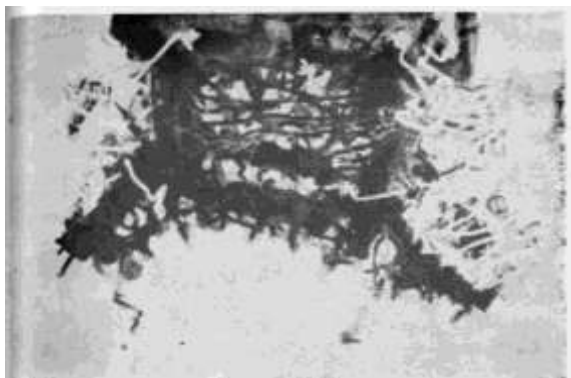


Illustration 208 : Kamran Diba, *Digestion*, huile, 124*85 cm, 1962.



Illustration 210 : Derakhshandeh Za'imi, *Nature morte*, huile, 45*65 cm, 1962.

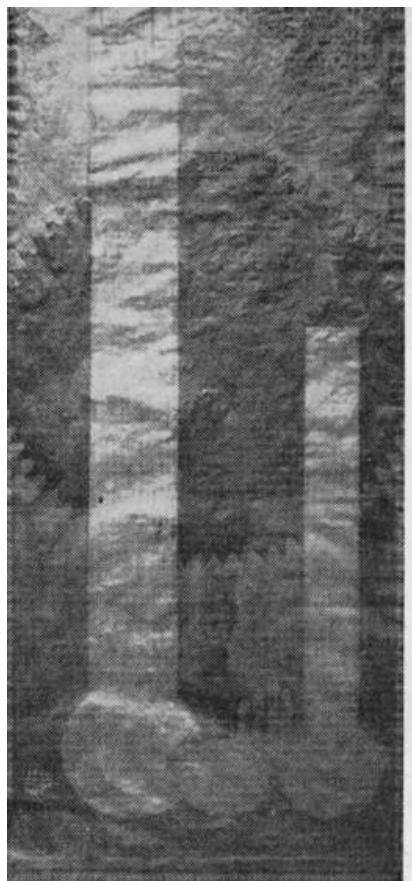


Illustration 209 : Faramarz Pilaram, *Les lames*, gouache, 198*83 cm, 1962.

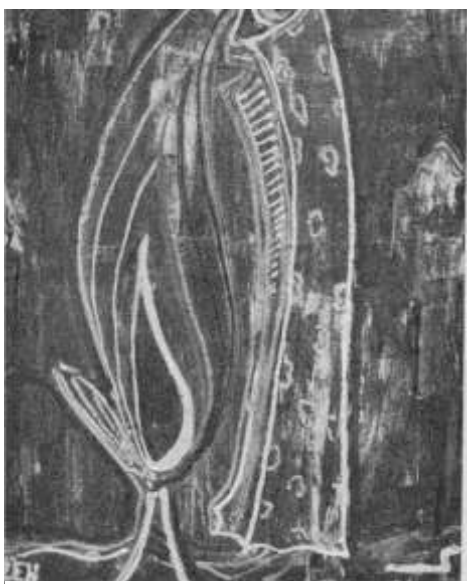


Illustration 211 : Jazeh Tabataba'i, *Néon n°1*, huile, 50*65 cm, 1962. (Et sculptures).



Illustration 212 : Abolqasem Sa'idi, n.t., huile, 210*170 cm, 1962.



Illustration 213 : Mansureh Hoseini, *Abstrait*, huile, 85*150 cm, 1962.



Illustration 214 : Victoria Afshar, *Composition*, pastel gras, 50*70cm, 1962.



Illustration 215 : Hosein Mahdjubi, *Portrait*, huile, 77*35 cm, 1962.



Illustration 216 : Fahimeh Nava'i, n.t., xylographie, 102*180 cm, 1962.

Quatrième Biennale de Téhéran, 1964
Œuvres primées (extrait du catalogue de la quatrième Biennale)



Illustration 217 : Kamran Katuzian, « *Mon grand-père quand il était jeune* », huile, 121*122 cm, 1964.
 (Et sculpture).



Illustration 218 : Jazeh Tabataba'i, *L'oiseau*, fer, 100*138*195 cm, 1964.

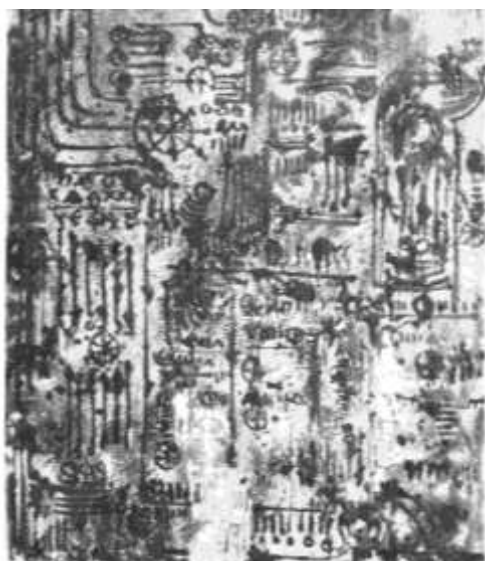


Illustration 220 : Mas'ud Arabshahi, *Composition*, huile, 119*146cm, 1964.



Illustration 222 : Marie Shaianse, *La mère*, huile, 125*90 cm, 1964.
 (Et mosaïque. Et gravure).

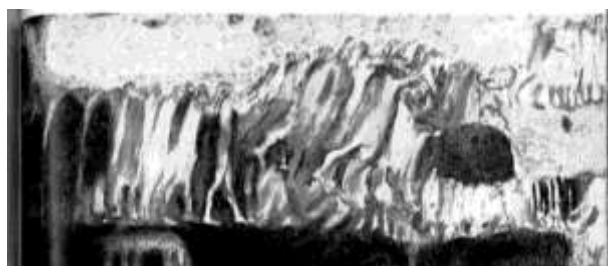


Illustration 219 : Bahman Borudjeni, *Résurrection*, huile, 90*210 cm, 1964.



Illustration 221 : Faramarz Pilaram, *Composition n°33*, gouache, 200*135 cm, 1964.

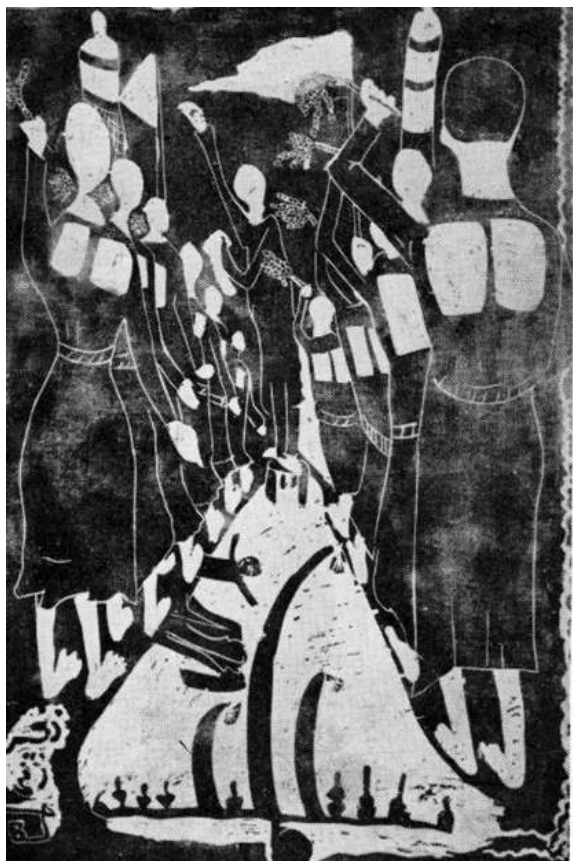


Illustration 224 : Reza Bangiz, *Procession*, gravure, 74*102 cm, 1964.

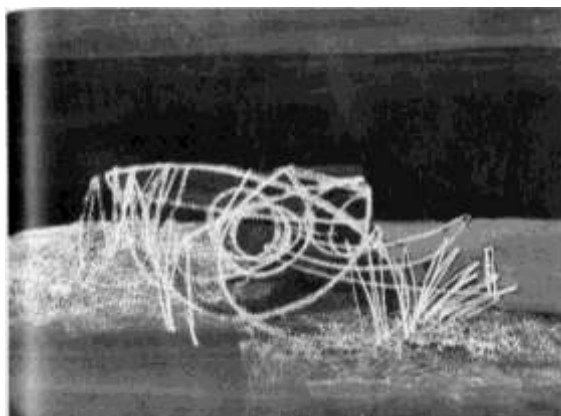


Illustration 225 : Heshmat Djazani, *Peinture*, gouache, 73*55 cm, 1964.



Illustration 223 : Abdolhamid Fatemi, *Abstrait*, huile, 94*67 cm, 1964.



Illustration 226 : Fereydun Rahimi-Asa, *Souvenir de Shiraz*, gouache, 55*39 cm, 1964.

3. Cinquième Biennale : régionale

Lors de la cinquième Biennale, la dernière à avoir été organisée avant la Révolution, la Turquie était à l'honneur avec 66 œuvres présentées, devant l'Iran et le Pakistan. Un plus grand nombre de peintures ont été toutefois envoyées par le Pakistan :

Tableau 20 : Nombre total d'œuvres par rapport au nombre de peintures présentées par les pays participants à la Cinquième Biennale régionale de Téhéran – 1966.

Pays	Turquie	Iran	Pakistan
Nombre total des œuvres	66	61	58
Nombre de peintures	41	46	55

Cette Biennale est intéressante par la dimension comparatiste qu'elle introduit. Le traitement, la vision de la peinture et l'organisation de ce type de manifestation étaient différents à la même époque dans ces trois pays voisins. Parmi les œuvres proposées par la Turquie et le Pakistan, davantage de peintures à motifs figuratifs ou quelques peintures effectuées dans un style impressionniste sont repérables (ill.227, 228 et 229), contrairement à l'Iran, où les artistes figuratifs ont été généralement tenus à l'écart des Biennales. La programmation iranienne, plus homogène et avant-garde, a donc surtout sélectionné, parallèlement aux sculpteurs et dessinateurs, les artistes pratiquant la peinture abstraite, d'inspiration occidentale ou issue du courant *saqqakhaneh*.



Illustration 227 : Oral Osman, *Paysage*, huile, 1*0,82cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} biennale, section Turquie, 1966.



Illustration 228 : Uren Esref, *Pont Marie*, huile, 1,07*1,26cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} biennale, section Turquie, 1966.



Illustration 229 : Chughtai, *Ambassador*, aquarelle, 50*62 cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} Biennale, section Pakistan, 1966.

Cinquième Biennale régionale de Téhéran, 1966

Œuvres primées, section Iran (extrait du catalogue de la cinquième Biennale)

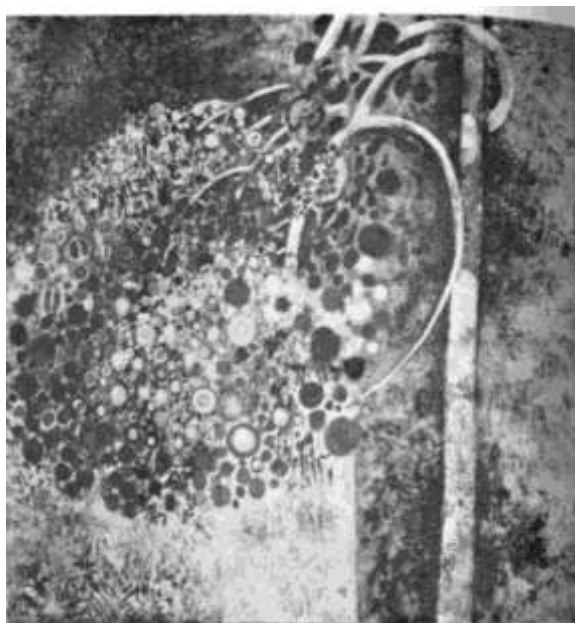


Illustration 230 : Abolqasem Sa'idi, *Composition verte*, huile, 198*196 cm, 1966.



Illustration 231 : Mansur Qandriz, *Composition*, huile, 100*70 cm, 1966.



Illustration 232 : Djavad Hamidi, *Composition*, huile, 100*80 cm, 1966.



Illustration 233 : Jazeh Tabataba'i, *Union*, huile sur toile, 85*183 cm, 1966.

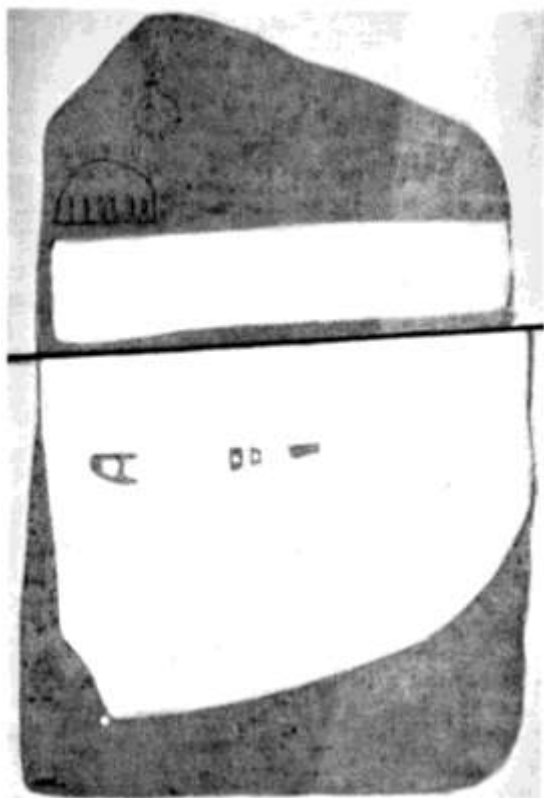


Illustration 234 : Gholamhosein Nami, *Pierre tombale*, huile, 100*140 cm, 1966.



Illustration 235 : Leyli Matin-Daftari, *Mère et enfant*, huile, 122*69 cm, 1966.

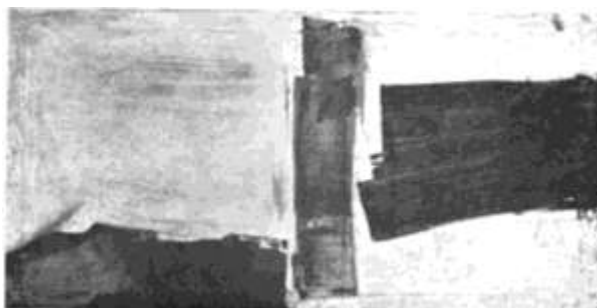


Illustration 236 : Ahmad Sho'eibi, *Vie*, huile, 100*50 cm, 1966.

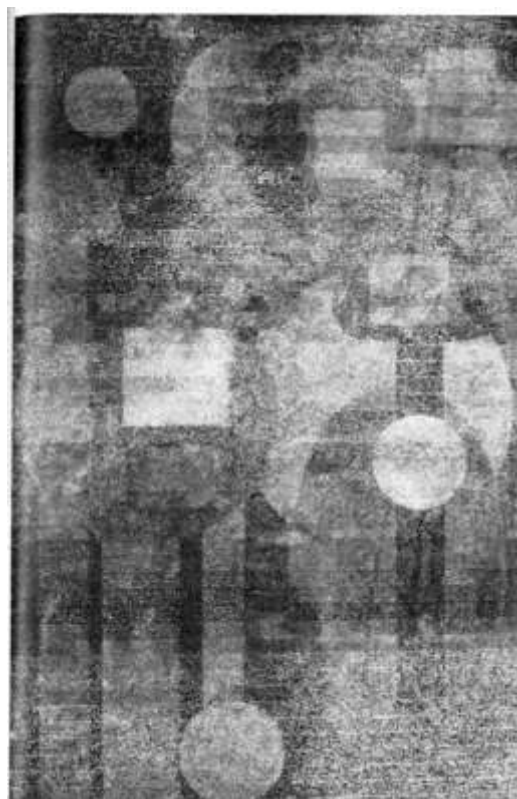


Illustration 237 : Hosein Zenderudi, *Minarets*, aquarelle, 149*97 cm, 1966.

B. Un réseau de galeries artistiques – Années 1950-1960

L'aventure de la Galerie Apadana ayant tourné court en 1950, comme je l'ai montré plus haut³³⁵, Marko Gregorian a réitéré l'initiative en 1954. Grâce à sa galerie Estetik, les peintres modernes ont pu attirer l'attention du public et des autorités culturelles. Par son entremise, ils sont parvenus à obtenir le soutien de l'Etat, qui a accepté d'organiser des biennales artistiques dédiées exclusivement à la nouvelle peinture. Sudabeh Gandje'i, Sohrab Sepehri, Sirak Melkonian, Adik Aivasian, Parviz Kalantari et d'autres ont exposé dans cette galerie, au sein de laquelle Marko Gregorian a également enseigné.

Le sculpteur et peintre Jazeh Tabataba'i a très tôt relayé l'entreprise de Marko Gregorian en ouvrant la galerie de l'Art Moderne en 1955. Il y a exposé sculpteurs et peintres environ jusqu'aux années 2000, avant son décès en 2008.

Le bureau Général des Beaux-Arts du Pays (*Edareh-ye kol honarha-ye ziba-ye keshvar*) a ouvert la galerie Talar-e Reza 'Abbasi en 1959, peu de temps avant que l'artiste irano-arménien ne ferme la Galerie Estetik. Mansur Qandriz, Mansureh Hoseini et Hanibal Alkhas ont présenté pour la première fois leurs travaux dans cette galerie étatique, qui n'a été active que deux ans mais qui a joué un rôle fondamental dans l'émergence et la reconnaissance de la seconde génération des adeptes de la nouvelle peinture.³³⁶

L'Atelier Kabud a été fondé en 1960 par Parviz Tanavoli, avec le soutien financier du Bureau Général des Beaux-Arts, et est devenu en 1961 le lieu de regroupement des artistes du courant *saqqakhaneh*. Hosein Zenderudi y aurait tenu trois expositions.³³⁷

En 1965, une Française mariée à un Iranien, Paulette, connue aussi sous le nom d'Afsaneh Bakha'i, a ouvert la galerie Borghèse, très en vue à cette époque, dans l'ancienne avenue Villa. Des artistes de tous bords y ont convergé. Cependant, à la fin des années 1960, à la demande de l'impératrice Farah Diba, Afsaneh Bakha'i a quitté la galerie pour rejoindre la Cour et y gérer la collection de la Reine. La galerie aurait continué à fonctionner sous le nom de Negar.³³⁸

La galerie Saba, fondée par M. Mofakham, est surtout connue pour les grandes expositions de Sohrab Sepehri qui y ont été organisées.

A l'issue d'un vernissage à la galerie Borghèse, Ma'sumeh Seyhun (1923-2010), peintre et épouse de Hushang Seyhun, Directeur de la Faculté des Beaux-Arts entre 1962 et 1968, aurait décidé d'ouvrir sa propre galerie, la galerie Seyhun, qui compte encore à l'heure actuelle parmi les galeries les plus réputées à Téhéran. Sa fille, Maryam Seyhun, que j'ai interviewée dans sa galerie de Los Angeles (*Los Angeles Seyhun*

³³⁵ 3^{ème} partie, chapitre 1, C, 1.

³³⁶ Ruin Pakbaz, « Talar-e Reza 'Abbasi », *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser, Tehran, 2007.

³³⁷ Hamid Keshmirshakan, « Neo-traditionalism and Modern Iranian Painting : The Saqqakhaneh School in the 1960s », *Iranian Studies*, vol.38, IV, 2005.

³³⁸ Entretien avec le peintre 'Abbas Mo'ayeri, Paris, novembre 2010.

Gallery)³³⁹ quelques jours après le décès de sa mère, m'a relaté le contexte à l'origine de l'ouverture de la galerie Seyhun. A la Galerie Borghèse, le vernissage d'une exposition importante, auquel la Reine Farah Diba était attendue, avait été prévu en 1966 le jour de la Fête des Mères. Ma'sumeh Seyhun, présente à ce vernissage, aurait été scandalisée par l'aménagement de l'exposition, à l'occasion de laquelle une sculpture de Parviz Tanavoli, trop volumineuse, avait été reléguée dans la cour. En réaction, au mois de février 1967, elle aurait ouvert sa propre galerie au premier étage de sa maison, avant de l'établir en 1972 dans les locaux actuels. En février 1967, l'exposition inaugurale de la galerie Seyhun a notamment rassemblé les artistes Sohrab Sepehri, Abolqasem Sa'idi, Ardeshtir Mohases et Parviz Tanavoli. Mais il avait tant neigé ce jour-là que la poétesse Forugh Farukhzad serait allée chercher en personne certains invités jusqu'à leur domicile pour qu'ils répondent présents à l'inauguration de la galerie. Ma'sumeh Seyhun est connue en Iran pour les nombreux artistes talentueux qu'elle a découverts et pour son regard avisé qui a anticipé le succès de multiples tendances artistiques. Elle aurait été parmi les premiers galeristes en Iran à exposer de la peinture abstraite, tout en permettant la redécouverte de deux peintres du réel proches de Kamal ol Molk, 'Ali Akbar Yasemi et Rasam Arjangi. Elle a lancé le peintre Reza Mafi, artiste fer-de-lance du courant de la peinture-calligraphie (*naqqashikhat*). Elle est devenue spécialiste dans la présentation des œuvres d'artistes autodidactes, comme le sculpteur Mash Esmā'il, balayeur de la Faculté des Beaux-Arts. En 1995, elle a fait également découvrir l'œuvre picturale de cette paysanne du Nord de l'Iran, Mokkaramah, qui peignait sur tous les murs de sa ferme, devenue célèbre par la suite.³⁴⁰ En 1976, Andy Warhol a exposé dans sa galerie. Cependant, lors de la Révolution, sa collection d'œuvres d'art a été confisquée et sa galerie fermée. Arrêtée en 1981, Ma'sumeh Seyhun a passé un an en prison. A sa sortie, elle a rouvert sa galerie dès 1983 mais a dû attendre de nombreux mois, isolée, avant que le public ait la confiance d'y retourner. Son fils aîné, Nader Seyhun, a pris la succession de la galerie Seyhun depuis la fin des années 1990.

Quelques années avant que Ma'sumeh Seyhun ne concurrence la galerie Borghèse, un collectif d'artistes avait fondé une galerie baptisée Talar-e Iran (« Grande salle d'Iran »), qui a pris le nom de Mansur Qandriz (*Talar-e Qandriz*) en 1965, après la mort précoce du jeune artiste. En 1964, l'exposition inaugurale de cette galerie a présenté les œuvres de ce collectif d'artistes, comprenant Mansur Qandriz, Morteza Momayez, Sirus Malek, Mohammad Reza Djudat, Faramarz Pilaram, Masud 'Arabshahi, Sadegh Tabrizi, Ruin Pakbaz, Ghobad Shiva, Forshid Mesghali, Mohammad Mahlati et Hadi Hezave'i. Quelques années plus tard, grâce aux efforts de Mohammad Reza Djudat et Ruin Pakbaz, la galerie s'est constituée en centre culturel (*kanun-e farhangi*) et a exposé pendant treize ans des œuvres issues du domaine de la peinture, du graphisme, de la photographie et de la sculpture. Ce collectif d'artistes a manifesté d'emblée le souci de sensibiliser en profondeur et d'informer en permanence le public. Des livres d'art et d'architecture ont été régulièrement traduits puis publiés et des anthologies artistiques éditées. Les peintres membres étaient partisans d'une évolution profonde de la peinture iranienne. Indépendants, ils ont manifesté de la distance par

³³⁹ Entretien avec Maryam Seyhun à la galerie Seyhun de Los Angeles, le 25 mai 2010.

³⁴⁰ Voir le très intéressant court-métrage documentaire : Ebrahim Mokhtari, *Mokkaramah, mémoires et rêves*, Iran, 1998.

rapport aux activités des autorités culturelles impériales. D'autres artistes se sont par la suite associés à ce collectif, comme Ahmad 'Ali, Parvaneh 'Ettemadi, Sa'id Shahlapur, Mir Hosein Musavi, Forshid Maleki et Garnik Derhakupian.³⁴¹

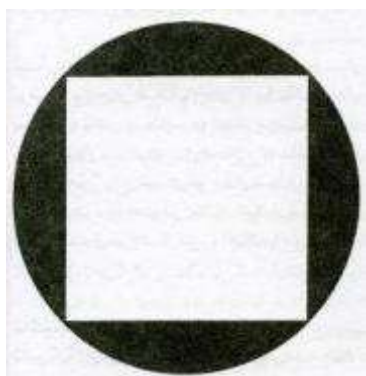


Illustration 238 : Logo de Talar-e Qandriz.
Graphiste: Morteza Momayez.

Tableau 21 : Récapitulatif des principales galeries artistiques ayant fonctionné à Téhéran avant la Révolution.

Nom galerie	Année création	Initiateur et gérant	Durée activité
Galerie Apadana	1949	Mahmud Djavadiपुर et Hosein Kazemi	1 an
Galerie Estetik	1954	Marko Gregorian	6 ans (1960)
Galerie de l'Art Moderne (ou Iran Modern Art Gallery)	1955	Jazeh Tabataba'i	Jusqu'à sa mort en 2008 Avenue Bahar puis dans sa maison Rue Pa'iz à Téhéran
Talar Reza 'Abbasi	1959	Etatique	2 ans
Atelier Kabud	1960	Parviz Tanavoli	2 ans (1962)
Talar-e Iran puis Talar-e Qandriz	1964	Collectif d'artistes	13 ans (jusqu'en 1977)
Galerie Borghèse	1965	Paulette (française), appelée Afsaneh Bakha'i	Deviens galerie Negar, jusqu'à la Révolution
Galerie Saba	Environ 1965	Mr Mofakham	Jusqu'à la Révolution
Galerie Seyhun	1967	Ma'sumeh Seyhun puis son fils depuis la fin des années 1990	A nos jours Antenne aux USA depuis 2004

A l'appui de l'Almanac d'Iran, Willem Floor a dénombré environ l'existence de treize galeries artistiques à Téhéran en 1973.³⁴² Aucune galerie n'avait été ouverte en province.

L'augmentation du nombre de galeries est à relier à la fois à l'intérêt grandissant du public pour l'art pictural, à l'effort particulier de quelques artistes pour dialoguer avec la population, la sensibiliser et continuellement l'informer, et à la nécessité perçue par certains d'initier dans le pays les conditions permettant aux artistes de vivre de leur art.

³⁴¹ Ruin Pakbaz, « Talar-e Qandriz », *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 2007.

³⁴² Willem Floor, "The Arts in Western and Southern Central Asia. Iran and Afghanistan. Towards the contemporary period", *History of Civilizations of Central Asia*, vol.VI, UNESCO Publishing, Paris, 2005.

C. La fondation du Musée d'Art Contemporain de Téhéran – 1977

L'ouverture du Musée d'Art Contemporain de Téhéran en septembre 1977 a représenté l'apogée du développement institutionnel de la nouvelle peinture. Les artistes pratiquant les nouvelles formes de l'art disposaient désormais, parallèlement aux galeries d'art privées ayant récemment émergé, d'un espace d'exposition permanent qui leur était réservé dans la sphère publique. Le musée, conçu, construit puis dirigé par Kamran Diba, cousin de l'impératrice Farah Diba, a été érigé au centre de Téhéran, dans l'enceinte du Parc Laleh (anciennement Parc Farah). Son architecture extérieure, inspirée des 'tours du vent' (*badgir*) propres à l'architecture traditionnelle du Sud du pays (ill.241 et 242), a été structurée à l'intérieur sous la forme d'une spirale. Les différentes allées et salles d'exposition ont ainsi été agencées en spirale descendante autour d'un hall central. Sous le régime impérial, après une phase de construction de sept années, le musée a été actif trois mois, avant d'être fermé quatre ans environ lors de la Révolution culturelle qui a suivi les événements révolutionnaires de 1979.



Illustration 239 : Affiche annonçant l'ouverture du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Graphiste : Morteza Momayez, 1976.

Tiré de : Forshid Mesghali, *Morteza Momayez. Graphic Design, Photography, Painting, 1957-2005*, Nazar Research and Cultural Institute & Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Tehran, 2005.



Illustration 240 : Affiche annonçant une des premières expositions tenues au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, « L'art du poster en Iran », 22 nov 1977. Graphiste : Morteza Momayez.

Tiré de : Forshid Mesghali, *Morteza Momayez. Graphic Design, Photography, Painting, 1957-2005*, Nazar Research and Cultural Institute & Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Tehran, 2005.

La fondation de ce musée a été concrétisée grâce au mécénat actif de l'impératrice Farah Pahlavi, qui a joué un rôle prépondérant dans le développement de la nouvelle peinture en Iran. Depuis son accession au trône en 1959, l'impératrice Farah n'avait cessé, par le biais de sa Fondation culturelle ou par engagement personnel, d'apporter son soutien aux artistes, d'inaugurer expositions, festivals ou biennales, et d'acheter des œuvres. Le *Journal de Téhéran* a rendu compte quotidiennement du mécénat éclairé de la Reine (ill.243 et 244). Asadollah Alam, Ministre de la Cour, a loué dans ses mémoires ce qu'il dénommait les « idées libérales » ou « l'influence modératrice » de la Reine.³⁴³ A partir des années 1970, grâce aux revenus de la rente pétrolière, la Reine Farah a également chargé le Premier-Ministre M. Hoveyda d'acheter à l'étranger des objets d'art iraniens susceptibles de témoigner du riche passé culturel du pays ainsi que des œuvres modernes ou contemporaines d'artistes occidentaux célèbres.³⁴⁴ Cela a permis à la Reine, durant la décennie 1970, de créer plusieurs musées, tel à Téhéran celui du tapis ou encore le musée du Palais Negarestan qui a rassemblé des œuvres de la période Qadjar³⁴⁵, le musée Reza 'Abbasi pour les œuvres préislamiques et islamiques, le musée Abgineh qui héberge céramiques et verreries ou en province le musée de Khoram Abad réunissant des bronzes du Loristan. Simultanément, elle a orchestré la fondation du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, dont la réserve a été constituée par la collection d'œuvres, achetées les années précédentes, issues de l'art occidental moderne ou contemporain (des impressionnistes à l'expressionnisme abstrait et le Pop art) ou de l'art contemporain iranien. Malgré la polémique qui a failli aboutir dans les premières années de la République islamique, à la revente de la collection d'œuvres occidentales, voire à sa destruction, ces œuvres étant taxées d'être 'impies', le Musée d'Art Contemporain de Téhéran jouit encore à l'heure actuelle du prestige sans égal : posséder la plus grande collection d'œuvres occidentales en dehors du monde occidental.

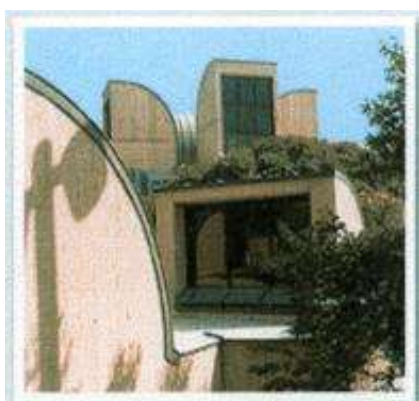


Illustration 241 : Photo extérieure du TMOCA. Site internet du Musée : <http://www.tmoqa.com/>



Illustration 242 : Photo extérieure du TMOCA. <http://www.tmoqa.com/>

³⁴³ Asadollah Alam, *The Shah and I: The Confidential Diary of Iran's Royal Court, 1969-1977*, préfacé et édité par Alinaghi Alikhani, I.B. Tauris & Co. Ltd., London, 1991.

³⁴⁴ Farah Pahlavi, *Mémoires*, XO Editions, Paris, 2003.

³⁴⁵ Le musée Negarestan, fondé en 1975, dans un palais situé non loin du Sénat, a rassemblé une importante collection d'œuvres qadjar. Ce musée a été fermé tout de suite après la Révolution. Les œuvres ont été transférées au Musée des Beaux-Arts de Sa'ad Abad.



Illustration 243 : Le 16 avril 1960, l'impératrice Farah Pahlavi a visité une exposition d'Iran Darrudi à la Salle Farhang à Téhéran. Au second plan, on remarque M. Shafa, Conseiller culturel à la Cour Impériale et Mme Vaziri Moghaddam. On reconnaît également Iran Darrudi qui fournit des explications à la Reine. 26 tableaux de l'artiste étaient exposés, dont 4 primés en 1956 et 1957 au concours international de Deauville et de Cannes. Le tableau primé à Deauville en 1956 a été ensuite exposé à la Biennale de Venise.

Journal de Téhéran, n°7404, 16 avril 1960, p.1.



Illustration 244 : Deux jours plus tard, le 18 avril 1960, l'impératrice Farah Pahlavi a inauguré la 2nde Biennale de Téhéran. Au second plan se tient le Dr Hacopian, Directeur de l'Information et des Relations Internationales au Bureau Général des Beaux-Arts du Pays. *Journal de Téhéran*, n°7406, 18 avril 1960, p.1.

Les peintres et sculpteurs du courant *saqqakhaneh* ont eu la primeur de l'exposition inaugurale du Musée. Monsieur C (entretien 3, 2008) a encadré l'affiche de cette exposition et l'a placée à l'entrée de son école privée. Il était écrit en noir sur un fond vert sombre « Mouvement *saqqakhaneh* », la calligraphie de chaque mots étant travaillée de manière différente. A partir du 22 novembre 1977, les graphistes ont été à l'honneur lors de la deuxième exposition du musée consacrée à l'art de l'affiche. La dernière exposition organisée sous le régime impérial, polyvalente, a réuni différents peintres et artistes, dont Behjat Sadr.

Tableau 22 : Récapitulatif des expositions organisées lors des premiers mois de fonctionnement du Musée d'Art Contemporain de Téhéran.

Années	Expositions au Musée d'Art Contemporain de Téhéran	Directeur
Ouverture: mehr 1356 = septembre 1977	Mouvement Saqqakhaneh (Catalogue écrit par Karim Emami) Art du Poster en Iran Exposition de groupe, œuvre de Behjat Sadr	Kamran Diba
1977 Octobre		
1977 22 novembre		
1977 Décembre		
1978	/ Fermé de Bahman 1357 à 1361= de janvier 1978 à 1981	/ Fermé
1979		
1980		

L'importance de l'effort fourni autant par les instances étatiques que par les artistes et les galeries pour promouvoir la nouvelle peinture est incontestable. Malgré le caractère récent de son émergence et de son développement institutionnel, cette dernière a eu tôt fait d'être remarquée à l'étranger : Hosein Zenderudi a par exemple été primé à la Biennale de Paris dès 1961 et Masud 'Arabshahi a gagné le premier prix de l'Exposition internationale de Monaco en 1973. Il demeure que si le mécénat volontariste des institutions étatiques a indubitablement favorisé l'émergence de nombreux talents, dont le mérite a retenti très vite à l'étranger, il a également dicté des lois arbitraires et imposé ses contraintes (censure, autorisation obligatoire pour exposer à l'étranger, clientélisme, ingérence). En outre, ce parti-pris en faveur de la nouvelle peinture et l'absence d'arbitrage équilibré entre les différentes mouvances picturales en lice dans le pays, a sans doute contribué à l'aggravation de la crise identitaire qui se profilait.

Chapitre III. Diversification des expérimentations - années 1960-1970

La peinture est fortement investie dans l'imaginaire culturel des Iraniens, qui font remonter ses origines mythiques à Mani (v.216-277), chantre du manichéisme dans la civilisation persane pré-islamique, ou à l'Imam 'Ali (v.600-661), maître « des deux plumes » (l'écriture et la peinture selon les mystiques shiites sous les Safavides), considéré comme le calligraphe et le peintre le plus habile depuis l'Hégire. Si le prophète Mani représente la maîtrise de l'art pictural, à qui la peinture iranienne doit son modèle idéal et archétypique, l'Imam 'Ali incarne en quelque sorte la spiritualité de cet art et de cette maîtrise. Se penser en terme de générations depuis Mani ou l'Imam 'Ali est plus courant parmi les peintres iraniens que de découper, pour se définir ou se repérer, l'histoire picturale selon les écoles artistiques qui en ont émaillé le déroulement. A la génération des pionniers de la nouvelle peinture ont donc succédé, avant la Révolution islamique de 1979, essentiellement deux autres générations artistiques de peintres³⁴⁶. La première a déployé le spectre de la nouvelle peinture jusqu'aux manifestations les plus abstraites. La seconde, diplômée dans les années 1960, s'est tournée vers une autre conception de la nouvelle peinture, favorisant des motifs abstraits ou semi-abstraites d'inspiration nationale ou religieuse.

Dans ce chapitre, je présenterai la seconde génération artistique des peintres adeptes de la nouvelle peinture, celle qui succède aux pionniers. Ceux-ci ont gravité sur le devant de la scène picturale iranienne des années 1950 au début des années 1960. Parmi eux, j'ai mis en évidence trois groupes qui m'ont paru avoir eu un impact prépondérant : le groupe des peintres irano-arméniens derrière leur leader, Marko Gregorian, le groupe des peintres adeptes de l'abstrait, dont Mohsen Vaziri (Moghaddam) a été une figure de proue, enfin, le groupe des peintres-poètes avec Sohrab Sepehri et quelques autres figures inclassables.

A. Marko Gregorian et les peintres irano-arméniens

Les peintres d'origine arménienne ont joué un rôle actif dans le développement de la peinture en Iran : ils ont pris des initiatives pionnières, qui ont marqué l'histoire picturale du pays. Ils semblent avoir été des artistes en position d'interface, avec lesquels la communauté internationale, française surtout, a eu des contacts étroits en Iran, notamment au début du XXème siècle. Le peintre d'origine arménienne le plus connu dans le pays, Marko Gregorian, né en Arménie en 1925 et ayant vécu en Iran de 1930 à 1979 (après la Révolution, il est parti s'installer aux Etats-Unis puis en Arménie jusqu'à sa mort en 2007), a initié le développement d'un réseau artistique dans le domaine de la nouvelle peinture grâce à sa galerie Estetik. A l'appui de ce réseau, il a organisé la première Biennale de Téhéran en 1958. Une proportion non-négligeable d'artistes irano-arméniens est d'ailleurs décelable parmi les rangs des participants aux cinq biennales qui se sont tenues sous l'Iran impérial.

³⁴⁶ J'emploie le terme spécifique de « génération artistique » en le distinguant de la génération proprement dite car je précise que l'intervalle de temps qui a séparé la naissance de certains artistes se limite, dans certains cas, à seulement une dizaine d'années.

Depuis l'époque safavide, la communauté arménienne avait influé sur la scène artistique du pays. Dans une contribution à un ouvrage consacré à l'*Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*, Yves Porter s'interroge sur les échanges Occident-Orient opérés dans le domaine de la peinture. Il identifie et décrit notamment la tendance « européanisante » perceptible dans la miniature persane à la fin de la dynastie safavide. Selon lui, cette tendance est non seulement issue des contacts directs avec les ambassadeurs, voyageurs ou missionnaires européens mais aussi des inclinations et du rapport à l'image véhiculé par les Arméniens vivant alors en Iran. Il écrit : « *Déplacés par Shah Abbas pour la construction et la décoration des palais d'Ispahan, les Arméniens établis dans les faubourgs de la capitale (quartier de Djolfa) semblent particulièrement ouverts aux nouvelles techniques de peinture, mais aussi au goût occidental. Il y a pour cela des facteurs religieux évidents, dont l'habitude des représentations de scènes religieuses, et aussi de l'objet-icône même. Bien qu'essentiellement traditionnelle, la production d'icônes russe ou caucasienne véhicule, d'une part une image qui évolue avec le goût européen, mais également l'habitude quotidienne de l'image. Dès lors, il n'[était] pas étonnant de découvrir, outre des scènes religieuses, des représentations de figures européennes peintes sur les murs des maisons de riches bourgeois de Djolfa* ».

Les Arméniens, souvent marchands d'œuvres d'art, sont également cités comme des maillons clés du marché de l'art qui a fonctionné en Perse au XIX^e siècle et jusqu'à la moitié du XX^e siècle. Nader Nasiri-Moghaddam le met clairement en lumière à la fin de son ouvrage *L'archéologie française en Perse et les antiquités nationales (1884-1914)*.³⁴⁷ Il explique que, si en Occident, le travail du marchand d'objets d'art jouissait d'une bonne réputation, il était en revanche considéré en Perse comme un métier méprisable. C'est la raison pour laquelle les minorités religieuses, chrétiens et juifs, ont beaucoup pratiqué cette activité. Les récits de voyage des étrangers qui ont parcouru la Perse tout au long du XIX^e siècle sont riches en description des activités des marchands arméniens. Ceux-ci jouaient le plus souvent le rôle de courtier (*dallal*) entre les fouilleurs persans et les collectionneurs ou antiquaires étrangers.

Dans les années 1930, un peintre d'origine arménienne s'est illustré en Iran dans le domaine de la peinture murale. Sarkis Katshadurian a restauré des fresques au sein de différents monuments historiques d'Isfahan, dont le palais Ali-Kapu et les ruines d'Ashraf, la résidence préférée de Shah Abbas à la fin de sa vie. Selon Esther Van Loo, auteur de deux articles sur Sarkis Katshadurian dans le *Journal de Téhéran*, il s'agissait essentiellement de chasses ou de scènes galantes, « *groupes caressants et intimes* », toute « *une suite de peintures libertines* » qui font « *songer à certains roba'i (quatrains) d'Omar Khayyam* ». Sarkis Katshadurian a exposé ces reconstitutions en Iran et en Europe, à Paris notamment, par le biais de la Société des Etudes Iraniennes. Ainsi ces peintures murales recomposées ont été montrées au Musée Guimet en 1932

³⁴⁷ Nader Nasiri-Moghaddam, *L'archéologie française en Perse et les antiquités nationales (1884-1914)*, Connaissances et savoirs, Paris, 2004.

et à la galerie parisienne Georges Petit en mars 1934.³⁴⁸ L'artiste a exposé également ses œuvres personnelles entre Téhéran et Paris, comme en mai 1935, où il a présenté, après les avoir montrés à Téhéran, des tableaux sur le thème « Esfahan et ses roses » dans une galerie du Faubourg Saint-Honoré.³⁴⁹ « *Il se révèle un très beau peintre de paysages persans de type arménien plein de caractère [...] et de natures mortes où des fleurs variées de tons et délicatement réunies sont serrées en quelque vase d'une belle manière* »³⁵⁰.

Dans les années 1960 et 1970, plusieurs articles du *Journal de Téhéran* sont à nouveau consacrés à un autre peintre d'origine arménienne, Christophor Tadevosian (1905-1992), appelé aussi Christik.³⁵¹ Michel Fromont, originaire de Suisse et rédacteur au *Journal de Téhéran* dans les années 1970, a non seulement écrit un article sur l'artiste irano-arménien qui était devenu son ami, mais a aussi rédigé sa biographie, intitulée *Les paradis perdus de Christik*.³⁵² Il est intéressant d'y lire le parcours de cet Arménien, architecte de métier, peintre par passion - parcours d'exils successifs -, et la place qu'il a occupée sur la scène artistique iranienne dans les années 1960.

Christophor Tadevosian avait quitté Erevan en 1921, après que les bolcheviks aient pris la ville et instauré la République soviétique d'Arménie. Environ 15 000 Arméniens, dont la famille Tadevosian, ont fui alors vers la Perse. Christophor Tadevosian y a suivi ensuite sa scolarité à Tabriz. On apprend alors l'existence précoce, dès 1921 à Tabriz, d'une Ecole de peinture créée par un architecte arménien, Alexandre Tamanian, avec l'aide des peintres Léon Bachinjiagan et Chouren Kodjoyan. Cette école n'a fonctionné qu'un an (1921-22) mais Alexandre Tamanian aurait continué à dispenser de nombreux cours particuliers, d'aquarelle surtout, après la fermeture de l'établissement. A l'âge de 18 ans, Christophor Tadevosian a été employé dans une fabrique de tapis dirigée par un Arménien de Turquie, comme coloriste et aide-dessinateur des motifs qui étaient ensuite reproduits par les artisans tisseurs. Puis il a gagné l'Europe et est entré en 1925 à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève, section architecture. Muni de son diplôme, il est retourné s'installer à Téhéran, où il a travaillé en tant qu'architecte jusque dans les années 1960. C'est en 1964 que Christophor Tadevosian, âgé de 59 ans, a choisi la peinture comme activité principale. Il raconte avoir pris cette décision après avoir vu une exposition de peinture contemporaine abstraite au musée de Bâle, qui avait suscité son indignation : « *J'étais très étonné du spectacle. Qu'est-ce que c'est que ça ? C'est de la peinture ? Mais non, c'est de la blague ! Tous les fonds avaient été étalés en vert clair au pistolet à peinture, et le soi-disant artiste avait ajouté au pinceau des taches noires et blanches, de dimensions et de formes variées. Pour moi, c'était une offense au noble art de la peinture* ». ³⁵³ Une première exposition des compositions stylisées de Christophor Tadevosian, organisée à son domicile durant l'été 1964, puis une seconde au Club des officiers de Téhéran (d'autres expositions ont suivi à Abadan, Madjid-e Soleiman, Téhéran...) lui ont valu de

³⁴⁸ Esther Van Loo, « Fresques iraniennes reconstituées par Sarkis Katchadourian », *Journal de Téhéran*, n°14 et 15, lundi 15 avril 1935 (25 farvardin 1314) et mercredi 17 avril 1935 (27 farvardin 1314), p.1.

³⁴⁹ « Une exposition d'art iranien à Paris », *Journal de Téhéran*, n°45, mercredi 26 juin 1935 (4 tir 1314), p.2.

³⁵⁰ Esther Van Loo, *ibid*, 1935.

³⁵¹ Article du 9 juin 1964, *Journal de Téhéran* (références inconnues) et également : Michel Fromont, « A Téhéran, au milieu de ses livres et de ses tableaux, j'ai trouvé un homme libre (Christophor Tadevosian) », *Journal de Téhéran*, 14 juillet 1971.

³⁵² Michel Fromont, *Les paradis perdus de Christik. Des confins du Caucase aux cimes genevoises*, Slatkine, Genève, 2006.

³⁵³ Michel Fromont, *ibid*, 2006 : p. 14.

participer en 1967, à la prestigieuse exposition « 25 années d'art iranien », qui s'est tenue au Musée national Iran Bastan à l'occasion des cérémonies du Couronnement de l'empereur et de sa nouvelle épouse, Farah Pahlavi. L'impératrice a sollicité l'artiste quelques temps plus tard et acquis deux de ses compositions à thèmes floraux (ill.245 et 248).

L'exposition commémorative des « 25 années d'art iranien » au Musée Iran Bastan clôturait une décennie d'activité effrénée dans le domaine de la nouvelle peinture. En 1958, Marko Gregorian avait initié la tenue des Biennales de Téhéran, organisées jusqu'en 1966. Christophor Tadevosian n'y a pas participé mais de nombreux artistes d'origine arménienne s'y sont investis à la suite de Marko Gregorian. Celui-ci avait gagné l'Iran en 1930, quelques années après Christophor Tadevosian et avait également grandi à Tabriz, avant d'entrer à l'Ecole américaine de Téhéran. Athlète, champion d'altérophilie, Marko Gregorian avait débuté la peinture en 1948 (à l'âge de 23 ans), au sein du lycée artistique spécialisé fondé par Esma'il Ashtiani (*Honarestan-e Kamal ol Molk*). En 1950, il s'est rendu à Rome où il a étudié à l'Académie des Beaux-Arts, notamment auprès de Roberto Melli. Ayant fondé la Galerie Estetik à son retour en Iran, il a collaboré avec le Bureau Général des Beaux-Arts du Pays pour mettre en place la première Biennale de Téhéran. En 1975, il a participé également à la fondation du Groupe Azad. L'œuvre picturale de Marko Gregorian a intéressé de nombreux historiens de l'art iraniens. Ainsi, à son retour de Rome, Marko Gregorian aurait peint selon Ruin Pakbaz, dans le style des expressionnistes italiens, style qui se serait répandu à sa suite en Iran.³⁵⁴ En 1967, le principal commissaire des Biennales de Téhéran, Akbar Tadjvidi, a écrit également sur l'artiste : « *Gregorian, excellent dessinateur, s'intéresse vivement à la peinture populaire et reproduit des figures de Saints en les cernant de traits, ce qui rappelle certaines toiles de Rouault* ». ³⁵⁵ (ill.246) Une des dernières œuvres figuratives de Marko Gregorian, intitulée *Aushwitz*, aurait consisté en treize fragments accolés les uns aux autres et représentant une masse d'hommes entremêlés au seuil des fours de la mort. La surface du dernier fragment, complètement gris-noir, symbolisait l'anéantissement.³⁵⁶ Après cette période, Gregorian a utilisé des mediums comme la terre, la paille et le polyester pour composer des œuvres abstraites dans le sillage du courant *saqqakhaneh*. Son travail s'est alors nettement orienté vers des matières comme le torchis et s'est nourri de formes simples et géométriques (ill.247).

Marko Gregorian et la communauté des peintres modernes d'origine arménienne ont joué un rôle considérable dans la mise en place et la tenue des deux premières Biennales de Téhéran. Lors de la première Biennale, les peintres d'origine arménienne ont représenté jusqu'à plus d'un quart des participants (16

³⁵⁴ Ruin Pakbaz, « Marko Gregorian », *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser, Tehran, 2007.

³⁵⁵ Akbar Tadjvidi, *L'art moderne en Iran*, Ministère iranien de la Culture et des Arts, Téhéran, 1967 : p.14.

³⁵⁶ Ruin Pakbaz, « honar-e mo'aser-e Iran », *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser, Tehran, 2007.

artistes sur 59) et ont remporté les principales récompenses³⁵⁷. Leur nombre s'est maintenu lors de la seconde biennale (13 sur 68) puis a décliné sensiblement.

Tableau 23 : Les peintres d'origine arménienne ayant participé aux cinq Biennales de Téhéran.

1 ^{ère} biennale (1958)	2 ^{ème} biennale (1960)	3 ^{ème} biennale (1962)	4 ^{ème} biennale (1964)	5 ^{ème} biennale (1966)
J. Abrahamian N. Ellayan Ash. Minasian M. Gregorian S. Melkonian A. Haroutonian R. Voskanian S. Aslanian E. Simonian E. Abrahamian A. Minasian Avakian G. Bahramian Aivazian M. Farmanfarmaian E. Adamian	S. Avakian N. Ellayan E. Aivazian G. Bahramian K. Khosrovian M. Mgrditchian S. Nazarian H. Minasian R. Voskanian V. Nazarian E. Simonian L. Farmanfarmaian M. Farmanfarmaian	A. Avakian S. Avakian E. Aivazian M. Franghian J. Farmanfarmaian H. Maraketchian H. Minasian L. Farmanfarmaian	E. Abrahamian A. Petrosian N. Rezvanian S. Zakarians M. Franguian M. Farmanfarmaian K. Katuzian H. Mohammadian S. Nazarian M. Ebrahimian S. Kevreghian	M. Farmanfarmaian K. Katuzian
16 Sur 59 artistes Un peu plus d'1/4	13 Sur 68 artistes Un peu moins d'1/4	8 Sur 109 artistes	11 Sur 111 artistes	2 Sur 35 artistes

La notoriété de Marko Gregorian, puis de certains de ses élèves, comme Sirak Melkonian, ne doit cependant pas éclipser les peintres irano-arméniens qui ont choisi de s'exprimer par d'autres biais ou styles picturaux, comme la miniature. André Sevrugian (ou Sevrugin) (1896-1996), qui signait ses œuvres « dervish », a été un peintre reconnu dans ce domaine au XX^{ème} siècle. Il avait commencé à faire carrière dans le domaine de la nouvelle miniature sous Reza Shah. En 1934, il a peint une version remarquée du *Shahnameh*. Il a également illustré les *roba'yat* d'Omar Khayyam dans ce style et peint des œuvres avec des sujets arméniens, dont une miniature intitulée *Chants* et inspirée d'une célèbre poésie arménienne.³⁵⁸

Cette place importante que la communauté irano-arménienne a occupée et continue à occuper au sein de la sphère artistique locale, a conduit le Musée d'Art Contemporain de Téhéran à mettre en place, au début des années 2000, un partenariat avec le Musée National d'Art d'Erevan. En 2001, des artistes arméniens ont été invités à exposer au sein du Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Lors d'une exposition-retour, en juin 2004, une soixantaine d'œuvres de peintres et sculpteurs iraniens ou irano-arméniens ont été présentées au Musée National d'Art d'Erevan. Cette exposition donnait à voir les peintures de Marko Gregorian, Mohammad Ebrahim Ja'fari, Edmund Aivasian, Kamran Katuzian, Sirak Melkonian, Gholam-Hosein Nami, Mehdi Hoseini, Gizella Varga Sina'i, Sharareh Salehi, les sculptures de Parviz Tanavoli, Fatemeh Emdadian, Shideh Tami, ainsi qu'une installation de Bitā Fayyazi.

³⁵⁷ Le palmarès de la première Biennale de Téhéran : Prix Impérial à Sirak Melkonian et Ashub Minasian. 1^{er} Prix du Bureau des Beaux-Arts : Adik Aivazian. 2^{ème} Prix du Bureau des Beaux-Arts : Manutshehr Sheybani, Hasan Qa'emi, Parviz Tanavoli. Médailles d'or : Monir Farmanfarmaian, Rostam Voskanian, Kurosh Farzami.

³⁵⁸ Ruin Pakbaz, « André Sevrugian », *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser, Tehran, 2007.



Illustration 245 : Christophor Tadevosian, *Bouquet de fleurs*, 1967, collection privé de Farah Pahlavi.



Illustration 248 : Christophor Tadevosian, *Fleurs du désert*, 1967, collection privée de Farah Pahlavi.



Illustration 246 : Marko Gregorian, *Soleil et image*, extrait du catalogue de la 1^{ère} Biennale, 1958.



Illustration 247 : Marko Gregorian, titre et date inconnus (après 1965), torchis.

B. Mohsen Vaziri Moghaddam et les peintres adeptes de l'abstrait

Les peintres de la génération qui a suivi celle des pionniers de la nouvelle peinture se sont, dans l'ensemble, tournés vers la peinture abstraite. C'est le cas de Mohsen Vaziri Moghaddam, Tshangiz Shahvagh, Behjat Sadr, Mansureh Hoseini, Iran Darrudi et du peintre-poète Manutshehr Sheybani que je présenterai dans la partie suivante. Jusqu'à la troisième Biennale de Téhéran en 1962, qui a récompensé principalement les œuvres de Behjat Sadr et Mohsen Vaziri Moghaddam, la peinture abstraite a fait l'objet d'un engouement croissant parmi cette génération.

En raison de l'opprobre qui a touché la peinture abstraite après la Révolution, ces artistes peignent aujourd'hui à faire reconnaître leurs travaux dans les milieux de l'art officiel. Leurs œuvres ont été longtemps censurées et leurs noms écartés. Ils ont pourtant fait partie des artistes parmi les plus influents à l'époque du développement institutionnel de la nouvelle peinture. C'est le cas de Mohsen Vaziri ou Mohsen Vaziri Moghaddam (1924).³⁵⁹ Outre sa position de professeur à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, qu'il a occupé pendant plus d'une vingtaine d'années, il est l'auteur d'un livre de dessin intitulé *Méthode de dessin* (1981, vol.1 ; 2000, vol.2), dont Monsieur L (entretien 12, 2008) atteste de l'importance aujourd'hui encore pour les étudiants iraniens en beaux-arts. Après avoir été diplômé de la Faculté des Beaux-Arts dans les années 1940, Mohsen Vaziri avait poursuivi ses études à Rome, dont il n'est revenu qu'en 1958 (avant de retourner y vivre dans les années 1980). Il est entré dans une phase radicalement abstraite en 1960 avec ses célèbres 'peintures de sable' (peinture mélangée à du sable). Ayant présenté une peinture de cette série lors des seconde et troisième Biennale de Téhéran, il a obtenu le Prix Impérial lors de la seconde Biennale en 1960 et une médaille d'or avec distinction spéciale lors de la troisième Biennale. L'œuvre présentée par l'artiste lors de la troisième Biennale a été remarquée par Pierre Restany, qui écrit en 1977 : « *En plein déclin de l'informel européen, ces peintures de sable apportaient la force et le mystère de l'élan vital à un style tombé un peu partout dans l'esthétisme décoratif* »³⁶⁰. Dans ce même texte, Pierre Restany s'est attardé sur « *l'acuité et la stridence des formes et des couleurs* » imprégnant les tableaux du peintre iranien. Ce sont en effet ces deux éléments, mouvement et couleur, qui sont le plus souvent avancés pour caractériser l'œuvre de Mohsen Vaziri. Mirfendereski, alors doyen de la Faculté des Beaux-Arts, a qualifié cette alchimie d'« *espace mental* », c'est-à-dire une représentation abstraite dans laquelle aurait été introduite une nouvelle dimension, celle de l'espace intérieur.³⁶¹ Quant à Ruin Pakbaz, après avoir relevé une phase figurative puis cubiste, il place le travail du peintre effectué à partir des années 1960 à un carrefour, entre le courant de l'Abstraction Géométrique et celui de l'Expressionnisme Abstrait.³⁶²

³⁵⁹ Voir le site officiel de l'artiste Mohsen Vaziri (Moghaddam) : <http://www.vaziri.it/>

³⁶⁰ Pierre Restany, « Quelques instants de la solitude de Vaziri », Téhéran, 1977, in Ruin Pakbaz, Yaghub Emdadian, Tuka Maleki (ed), *Pioneers of Contemporary Iranian Art : Mohsen Vaziri*, exhibition catalog, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, May 2004.

³⁶¹ M.A. Mirfendereski, « Vaziri's Message », Tehran, 1971, in *ibid*, 2004.

³⁶² Ruin Pakbaz, « Improvisation to Calculation », in *ibid*, 2004.



Illustration 249 : Mohsen Vaziri, titre inconnu, 1945.

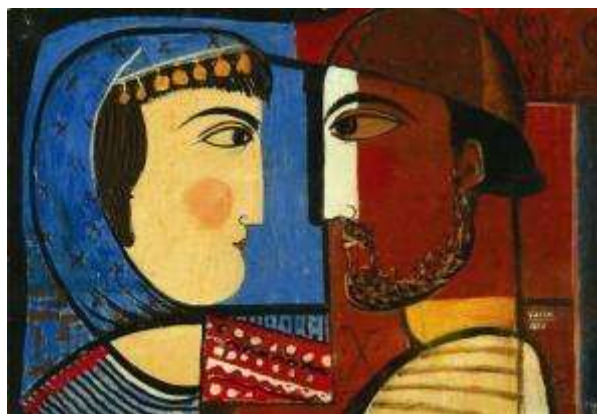


Illustration 250 : Mohsen Vaziri, titre inconnu, 1956.



Illustration 251 : Mohsen Vaziri, titre inconnu, 1958.



Illustration 252 : Mohsen Vaziri, *Mouvement de rythme*, huile, 105*151 cm, extrait du catalogue de la 2^{nde} Biennale, 1960.



Illustration 253 : Mohsen Vaziri, Peinture de sable, 1960.

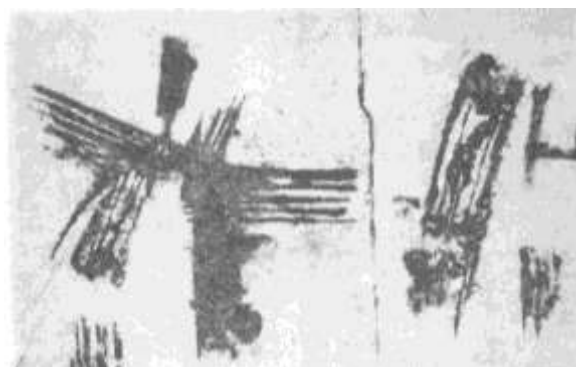


Illustration 254 : Mohsen Vaziri, *Composition n°3*, peinture au sable, 150*100 cm, extrait du catalogue de la 2nde Biennale, 1962.



Illustration 255 : Mohsen Vaziri, titre inconnu, v.1980.



Illustration 256 : Mohsen Vaziri, titre inconnu, v.1990.

De même, Tshangiz Shahvagh (1935-1996) a souvent mélangé dans ses peintures abstraites, la couleur à d'autres matières. Ayant été formé au sein du lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays (*Honarestan honarha-ye ziba-ye keshvar*) entre 1952 et 1957, il s'est illustré à la fois dans le domaine de la peinture et de la sculpture. Il a exposé tout d'abord à la Galerie Estetik mais sa première exposition individuelle a eu lieu en 1959 à la galerie Talar-e Reza 'Abbasi. Il a joué un rôle influent dans la création des galeries Saba et Takht-e djamshid et a participé aux cinq Biennales de Téhéran. Il est primé lors de la deuxième Biennale (2^{ème} Prix des Beaux-Arts) et de la troisième Biennale (Médaille d'Or). Ruin Pakbaz considère que ses œuvres sont emplies d'émotions fortes, dont une colère à peine bridée.³⁶³

³⁶³ Ruin Pakbaz, « Tshangiz Shahvagh », *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser, Tehran, 2007.



Illustration 257 : Tshangiz Shahvagh, *Une fille*, extrait du catalogue de la 1^{ère} Biennale, 1958.



Illustration 258 : Tshangiz Shahvagh, *Composition*, huile, 40*61cm, extrait du catalogue de la 2nde Biennale, 1960.



Illustration 259 : Tshangiz Shahvagh, *Abstrait*, Huile, 66*100cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} Biennale, 1962.



Illustration 260 : Tshangiz Shahvagh, *Peinture*, huile et autres matières, extrait du catalogue de la 4^{ème} Biennale, 1964



Illustration 261 : Tshangiz Shahvagh, *Composition*, huile et autres matières, 110*56cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} Biennale, 1966.

Behjat Sadr (1924-2009) a été la seule femme à recevoir un des prix les plus éminents des Biennales de Téhéran : en 1962, lors de la troisième Biennale, elle a obtenu aux côtés d'Hosein Zenderudi, le Prix impérial. Elle avait d'abord étudié auprès d'un disciple de Kamal ol Molk, 'Ali Asghar Petgar, puis était entrée en 1948 à la Faculté des Beaux-Arts. Après avoir obtenu son diplôme en 1954, elle s'était vue octroyer une bourse pour l'Italie, dont elle est revenue en 1960. Leyli Mehran, critique artistique au *Journal de Téhéran*, a écrit en 1977 que Behjat Sadr avait été une des premières femmes en Iran à peindre de manière abstraite. Son œuvre était à ses yeux caractérisée par un mouvement intense que l'artiste introduisait dans le traitement de la couleur.³⁶⁴ Behjat Sadr est également connue pour ses peintures-collages. Dans un entretien mené en 2001 à Paris par Narmin Sadegh, l'artiste-peintre a dit que « *jouer avec les lignes était plus important [pour elle] que de re-présenter la réalité* »³⁶⁵. Le mariage des couleurs noire et blanche est caractéristique de son œuvre, ainsi que son souci à partir des années 1960, de respecter le vide autour des volumes peints. Après avoir, jusque dans les années 1960, souvent appliqué la couleur sur du bois, dont elle utilisait les aspérités (notamment pour représenter les troncs d'arbre), elle a peint ensuite sur des plaques d'aluminium absolument lisses, notamment une série de tableaux cinétiques à partir de 1967.



Illustration 262 : Behjat Sadr, s.t., huile sur toile, 50*70cm, 1956.



Illustration 263 : Behjat Sadr, s.t., huile sur bois, 121*121cm, 1960-61.

³⁶⁴ Javad Mojabi, Yaghub Emdadian, Tuka Maleki (éd.), *Pioneers of Iranian Modern Art : Behjat Sadr*, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2004.

³⁶⁵ Narmin Sadegh, « Interview of Behjat Sadr. The Life is a Collage », Paris, 2001, in Ruin Pakbaz, Yaghub Emdadian, Tuka Maleki (ed), *Pioneers of Contemporary Iranian Art : Behjat Sadr*, exhibition catalog, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2004.



Illustration 264 : Behjat Sadr, *Abstrait*, huile, 148*100 cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} Biennale, 1962

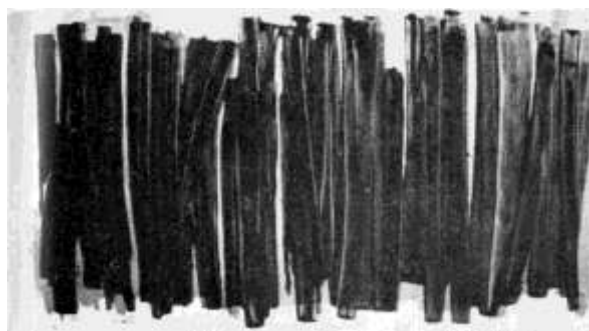


Illustration 265 : Behjat Sadr, *Abstrait*, huile, extrait du catalogue de la 4^{ème} biennale, 1964.



Illustration 266 : Behjat Sadr, s.t., photo collage et huile sur toile, 65*177cm, 1964.



Illustration 267 : Behjat Sadr, s.t., huile sur aluminium, 70*100cm, 1974.

D'autres femmes ont acquis une renommée importante. C'est le cas de Mansureh Hoseini (1926) et d'Iran Darrudi (1936). Toutes deux ont d'ailleurs rédigé leur autobiographie.³⁶⁶ Mansureh Hoseini, diplômée de la Faculté des Beaux-Arts en 1949, a étudié à Rome de 1954 à 1959. A son retour en Iran en 1960, elle s'est tournée vers la peinture abstraite (l'œuvre qu'elle avait envoyé en 1958 depuis Rome pour la première Biennale de Téhéran était plutôt encore d'inspiration cubiste). Elle a participé aux cinq Biennales de Téhéran. Lors de la deuxième et troisième Biennale, ses tableaux ont été remarqués par l'usage qu'elle avait fait de la calligraphie, précisément de l'écriture kufique. Elle a obtenu une distinction lors de la troisième Biennale. Mansureh Hoseini a dit avoir voulu développer dans l'œuvre présentée lors de la troisième Biennale, autant le potentiel expressif des lettres esquissées que leur forme abstraite.³⁶⁷

³⁶⁶ Mansureh Hoseini, [Bottes sales], Téhéran, 1971 ; Iran Darrudi, *Dar faseleh-ye do noqteh* [La distance entre deux points], Nashreny, Tehran, 2002.

³⁶⁷ Ruin Pakbaz, « A Road that Began in Rome », in Ruin Pakbaz, Yaghub Emdadian, Salomeh Gholami (ed.), *Pioneers of Iranian Modern Art: Mansureh Hoseini*, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2004.



Illustration 268 : Mansureh Hoseini, *Cour romaine*, extrait du catalogue de la 1^{ère} Biennale, 1958.



Illustration 269 : Mansureh Hoseini, *Abstrait*, huile, 30*40 cm, extrait du catalogue de la 2^{nde} biennale, 1960



Illustration 270 : Mansureh Hoseini, *Abstrait*, huile, 85*150 cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} Biennale, 1962.



Illustration 271 : Mansureh Hoseini, *Abstrait*, huile, 190*80cm, extrait du catalogue de la 4^{ème} biennale, 1964.



Illustration 272 : Mansureh Hoseini, *Genesis*, huile, 83*140cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} Biennale, 1966.

Après avoir étudié la peinture à Téhéran, Iran Darrudi a poursuivi ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris puis à l'Ecole du Louvre.³⁶⁸ Elle a reçu une distinction lors de la seconde Biennale de Téhéran. Au printemps 2007, l'organisation d'une rétrospective de ses œuvres au Musée d'Art Contemporain de Téhéran a divisé les autorités culturelles iraniennes. La négociation qui a été nécessaire pour que cette exposition puisse avoir lieu est révélatrice des blocages qui sous-tendent la programmation culturelle de la République islamique. Le fait que cette peintre réputée ait été une artiste majeure de la peinture abstraite en Iran a posé problème au Musée d'Art Contemporain de Téhéran et à son Directeur Habibollah Sadeghi, qui voulaient organiser une rétrospective de ses œuvres. A cette époque, certains écheveaux institutionnels du régime islamique avaient entamé une reconquête idéologique de la scène artistique après les années d'ouverture engagées sous Khatami.



Illustration 273 : Iran Darrudi, *New York*, huile, Extrait du catalogue de la 2nde Biennale, 1960.



Illustration 274 : Iran Darrudi, *Peinture*, huile, 79*48 cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} Biennale, 1962.

³⁶⁸ Iran Darrudi, catalogue d'exposition, Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Téhéran, printemps 2007. Voir aussi le site officiel de l'artiste : <http://www.irandarrudi.com/>

C. Sohrab Sepehri, les peintres-poètes et les figures indépendantes

Aux côtés des peintres de l'abstrait, certains artistes à l'œuvre difficilement classable ont acquis une importante notoriété. Ces artistes indépendants, aux orientations artistiques contrastées, ont laissé une empreinte profonde sur la scène picturale iranienne. De manière remarquable, une partie d'entre eux s'est engagée dans des recherches personnelles dans le champ de la poésie et/ou de l'observation de la nature. C'est notamment le cas de Sohrab Sepehri et Abolqasem Sa'idi.

Sohrab Sepehri (1928-1980) est une figure éminente de la seconde génération des peintres adeptes de la nouvelle peinture. Dans un contexte culturel où le peintre-poète incarne l'archétype de l'artiste accompli, Daryush Shayegan a écrit que Sohrab Sepehri a été « *tout aussi imprégné de poésie dans sa peinture qu'il a été peintre des états poétiques* »³⁶⁹. Cette virtuosité d'expression, aussi bien écrite que peinte, a érigé Sohrab Sepehri au panthéon des artistes les plus connus en Iran au XX^e siècle. Cette notoriété, le peintre-poète l'a acquise bien que demeurant en dehors des courants, des idées à la mode et des tendances politiques. Son attirance pour l'Extrême-Orient à une époque où beaucoup d'artistes regardaient vers l'Occident, ainsi que le dépouillement et la sobriété expressive de son art, ont marqué les esprits. Les pionniers de la nouvelle peinture, tel Manutshehr Yekta'i qui avait composé un poème adapté au théâtre lors du Festival de Shiraz de 1970, avaient déjà mêlé l'art du mot à celui du geste pictural, mais Sohrab Sepehri s'est distingué par son activité prolifique et les efforts novateurs qu'il a fournis aussi bien en poésie - il est un des artistes majeurs du courant de la 'nouvelle poésie' - qu'en peinture.

Originaire de Kashan, Sohrab Sepehri avait commencé très tôt à écrire de la poésie (dès 1947, il a publié son premier recueil sous le titre *A côté de la pelouse (Dar kenar-e tchaman)*). Il avait entrepris de peindre d'après nature, lorsqu'il a fait la connaissance d'un autre peintre-poète, Manutshehr Sheybani. Ce dernier est devenu le mentor de l'artiste : « *J'étais à Kashan, je travaillais au Ministère local de la Culture et de l'Education. Sheybani à cette époque était entré à la Faculté de peinture à Téhéran et passait l'été à Kashan et Qamsar. Il m'a ouvert les yeux sur les idées nouvelles. C'est lui qui m'a initié à la poésie et à la nouvelle peinture. Il m'a montré les œuvres des peintres européens et m'a expliqué les nouvelles méthodes de la poésie. J'étais fasciné. J'ai appris qu'il n'était plus nécessaire pour peindre un arbre d'aller le copier dans la nature* »³⁷⁰. Manutshehr Sheybani était entré peu de temps auparavant à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran et Sohrab Sepehri l'y a suivi en 1948. Tout en continuant à assurer des charges bureaucratiques dans différents Ministères (le Ministère du pétrole, celui de l'Agriculture et celui de la Culture), Sohrab Sepehri a alors entamé en parallèle une carrière artistique. Il a participé aux réunions et publications de l'Association du Coq Combattant (*Khorus-djangi*) et a publié en 1951 un nouveau recueil de poèmes *La mort de la couleur (Marg-e rang)*, qui lui a ouvert la voie du succès littéraire. A partir de 1957, il

³⁶⁹ Sohrab Sepehri, *Les pas de l'eau*, traduit et présenté par Daryush Shayegan, La Différence, Paris, 1991.

³⁷⁰ R. Pakbaz et Y. Emdadian, *Se pishgaman-e naqqashi-e modern-e iran [Trois pionniers de la peinture moderne iranienne : Hushang Pezeshknia, Sohrab Sepehri, Hosein Kazemi]*, Musée d'Art Contemporain de Téhéran et Institut Culturel et de Recherche Nazar, Téhéran, 2001.

a voyagé à travers l'Europe, puis l'Asie et les Etats-Unis, d'abord en France, où il s'est inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris pour apprendre la lithographie. En 1958, il a participé à la première Biennale de Téhéran et a connu en 1960, à l'issue de la seconde Biennale, le succès dans le domaine pictural en recevant le Premier prix du Bureau Général des Beaux-Arts. Lors de l'exposition de ses œuvres à la galerie Talar-e Reza 'Abbasi en 1961, il est désormais reconnu comme un artiste d'importance, maître de son art. Ce succès pictural faisait suite à un voyage au Japon, où il s'était rendu en 1960 pour étudier les techniques de travail du bois et d'où il était revenu par l'Inde. Après 1961, il a enseigné à la nouvelle Faculté des Arts Décoratifs de Téhéran, auprès de Shokuh Riazi (celle-ci décède en 1962). Il n'y a enseigné que quelques années, avant de se retirer dans son atelier, atteint, comme Shokuh Riazi, d'une leucémie. Sa carrière a culminé en 1965 lors de la publication du célèbre recueil de poèmes *L'espace vert* (*Hadjam-e sabz*). Pendant une vingtaine d'années, il a toutefois continué à voyager dans différents pays pour étudier, exposer et recevoir des traitements médicaux.

L'œuvre picturale de Sohrab Sepehri a connu différentes phases, mais l'optique générale de l'artiste est demeurée inchangée : il s'agissait de capter l'essence de la nature. Après une période plus académique et nettement figurative, Sohrab Sepehri s'est efforcé, dans ses peintures effectuées à partir de 1960 (à partir de son voyage au Japon), de combiner les traditions orientales et occidentales et de développer un style personnel. De manière succincte, entre abstraction et figuration, il a tenté de trouver le moyen le plus approprié pour évoquer la nature et le sens de l'existence. Quelques traits et touches de couleurs y ont parfois suffi. Karim Emami a décortiqué le vocabulaire des poèmes de Sohrab Sepehri et les motifs de sa peinture.³⁷¹ Selon ce journaliste et critique iranien, l'élément aqueux est associé chez Sepehri à la couleur verte. Ce ne serait pas une coïncidence si le recueil de ses plus beaux poèmes a pour titre : *L'espace vert*. Eau et verdure sont les deux sources où aurait puisé cet enfant du désert. Durant cette période de son travail, la manière de composer autour de l'espace vide, de recourir à une palette limitée de couleurs fluides, d'ajuster le rythme des traits et des taches, ont rapproché l'œuvre du peintre des lavis d'Extrême-Orient et de l'esthétique zen. Sohrab Sepehri s'est éloigné toutefois de ce style à partir des années 1970. Les toiles intitulées *Troncs d'arbres* ont illustré, à cette époque, un tournant important dans la carrière du peintre. La fluidité de ses coups de pinceau a laissé place à un assemblage de lignes rectilignes, davantage issues du courant de l'abstraction géométrique. En 2007 au Centre Pompidou à Paris, 'Abbas Kiarostami a présenté une installation grandeur nature de troncs d'arbres obliques à la manière de ceux peints alors par Sohrab Sepehri.³⁷² Le film *Où est la maison de mon ami ?* (1987) du cinéaste était d'ailleurs déjà inspiré de l'un des poèmes de l'artiste. Sohrab Sepehri est devenu une référence incontournable dans l'histoire de l'art iranien, un modèle de création, et occupe une place à part parmi les peintres de sa génération.

³⁷¹ Karim Emami, « Az avaz-e shaqayeq ta faratarha : negahi be she'r va naqqashi-ye sohrab sepehri » [Regard sur la poésie et la peinture de Sohrab Sepehri], *Payami dar rah. Nazari be she'r va naqqashi-ye sohrab sepehri* [Message sur la voie. Regards sur la poésie et la peinture de Sohrab Sepehri] (Daryush Ashuri, Karim Emami, Hosein Ma'sumi Hamadani), Tahuri, Tehran, 1992.

³⁷² Exposition Abbas Kiarostami/Victor Erice. *Le goût du coing et le goût de la cerise*, Centre Pompidou, Paris, Sept 2007-janv 2008.



Illustration 275 : Sohrab Sepehri, *Coquelicots, ruisseau et troncs d'arbre*, 1960.



Illustration 276 : Sohrab Sepehri, *Rouge frappant*, gouache, 39*49cm, v.1963.



Illustration 277 : Sohrab Sepehri, *Paysage*, huile, 90*130cm, v.1967.



Illustration 278 : Sohrab Sepehri, *Tensions obliques*, acrylique, 97*130, v.1970.



Illustration 279 : Sohrab Sepehri, *Troncs obliques*, huile, 80*120cm, 1971.



Illustration 280 : Sohrab Sepehri, *Arbres et Maisons*, huile, 150*200cm, v.1971.



Illustration 281 : Sohrab Sepehri, *Troncs d'arbres*, huile, milieu années 1970.



Illustration 282 : Sohrab Sepehri, *Paysage*, aquarelle, 49*65cm, 1978.

Le destin de Sohrab Sepehri est indissociablement lié à celui de ce mentor et ami qu'a été pour lui Manutshehr Sheybani (1924-1991).³⁷³ Egaleme nt peintre-poète, de moindre renommée, celui-ci a pratiqué diverses activités dans de multiples domaines artistiques. Après avoir publié un des premiers recueils du courant de la 'nouvelle poésie' (*she'r-e now*) en 1944, intitulé *Etincelle (djereqeh)*, Manutshehr Sheybani s'est intéressé au théâtre et à la musique et a effectué quelques temps des décors de scène. Il a également composé un opéra *Le brave Sahand (delavar-e Sahand)* et réalisé un film *Soif et Plaisir ('atesh va 'eysh)* en 1976. Cet artiste absolument polyvalent était entré à la Faculté des Beaux-Arts à Téhéran au milieu des années 1940 puis avait poursuivi ses études artistiques en Italie. A son retour en Iran en 1956, il a passé un an d'étude sur les rives du Golfe persique (le peintre Djalil Ziapur a participé à ce voyage). De ce séjour, il a ramené des dessins sur les habitants, les vêtements, les coutumes, les techniques de construction locale qui lui ont inspiré une série de toiles exposées à la galerie Talar-e Qandriz en 1966 (ill.283). Après ce voyage, il a surtout effectué des toiles abstraites en utilisant des matières variées mélangées à de la peinture à l'huile. Il a reçu le 2^{ème} Prix du Bureau Général des Beaux-Arts lors de la première Biennale de Téhéran.



Illustration 283 : Manutshehr Sheybani, *Femmes du Sud*, extrait du catalogue de la 1^{ère} Biennale, 1958.

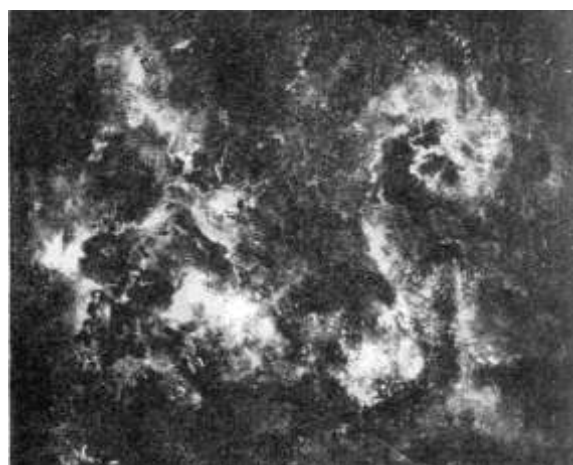


Illustration 284 : Manutshehr Sheybani, *Composition*, huile, 70*84cm, extrait du catalogue de la 2^{nde} Biennale, 1960.

³⁷³ Ruin Pakbaz, « Manutshehr Sheybani », *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser Tehran, 2007.

Proche des sources d'inspiration de Sohrab Sepehri, Abolqasem Sa'idi (1926) a peint essentiellement des arbres, des feuilles et des fleurs, avec des lignes courbes et des taches circulaires et colorées, dans un style qui lui est propre. Ses coups de pinceaux à l'allure calligraphique et la vibration de couleurs brillantes, pour peindre le plus souvent de grands arbres de manière plus ou moins symétrique, l'ont rendu célèbre. Après avoir été formé en France à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris (1955), il a reçu le 2^{ème} Prix du Bureau Général des Beaux-Arts lors de la seconde Biennale de Téhéran, a été distingué lors de la troisième et s'est vu décerner le Prix Impérial aux côtés de Mansur Qandriz lors de la cinquième Biennale.



Illustration 285 :
Abolqasem Sa'idi,
Hiver, huile, 87*145
cm, extrait du
catalogue de la 2^{nde}
Biennale, 1960.



Illustration 287 : Abolqasem
Sa'idi, *n.t.*, huile, 210*170
cm, extrait du catalogue de la
3^{ème} Biennale, 1962.

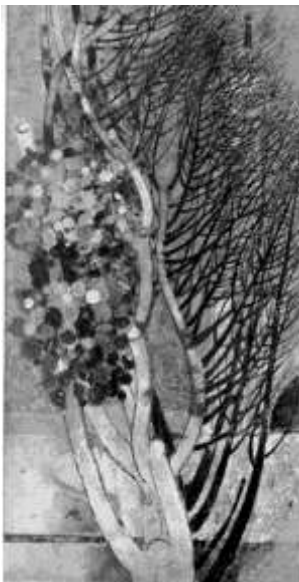


Illustration 286 :
Abolqasem Sa'idi,
L'arbre persan, huile,
150*80 cm, extrait du
catalogue de la 4^{ème}
Biennale, 1964.

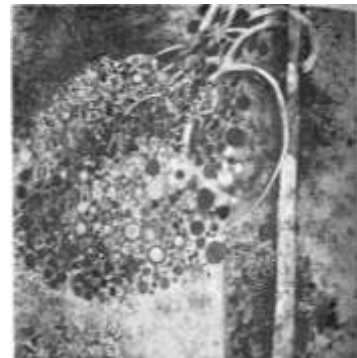


Illustration 288 : Abolqasem
Sa'idi, *Composition verte*,
huile, 198*196 cm, extrait du
catalogue de la 5^{ème} Biennale,
1966.



Illustration 289 : Abolqasem Sa'idi, *Arbres*, huile sur toile, 162*200 cm, 1973.

Parmi les artistes indépendants de cette génération qui ont marqué leur temps, j'attribuerais encore une place particulière à Bahman Mohases (1931, Rome 2010). Celui-ci ne s'est jamais départi d'un style expressionniste aux accents amers, douloureux et percutants. Après avoir été diplômé de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, il a poursuivi ses études à Rome. Il a été un des rares artistes de cette génération à s'être complètement libéré de la préoccupation d'un retour à l'héritage iranien ou plus globalement oriental. Son œuvre traduit la situation tragique de l'homme contemporain, qu'il représente notamment en peignant des spectres humains sous l'emprise, semble-t-il, d'une douleur ou d'une brûlure sans nom.



Illustration 290 : Bahman Mohases, titre et date inconnus.



Illustration 291 : Bahman Mohases, n.t., 1964.



Illustration 292 : Bahman Mohases, *Minotauro*, huile sur toile, 1966.



Illustration 293 : Bahman Mohases, *L'aigle aveugle*, huile sur toile, 100*65 cm, 1968.

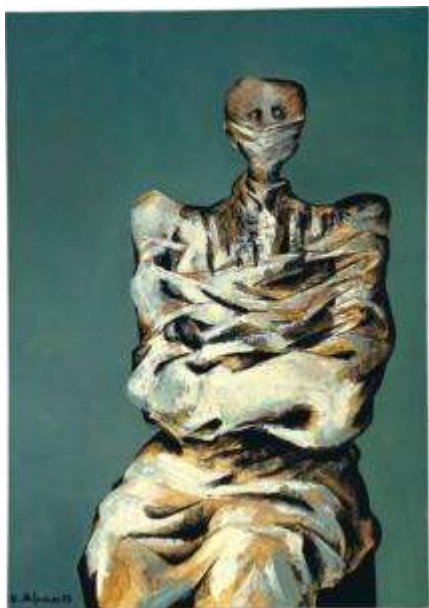


Illustration 294 : Bahman Mohases, titre inconnu, 1975.



Illustration 295 : Bahman Mohases, titre inconnu, 1976.

Les peintres présentés dans ce chapitre semblent avoir tiré parti de la reconnaissance institutionnelle et sociale initiée par leurs aînés. Tandis que les pionniers de la nouvelle peinture s'étaient principalement rendus en France pour compléter leur formation, la deuxième génération de peintres, dans la lignée de Marko Gregorian, a surtout voyagé en Italie. La galerie Talar-e Reza 'Abbasi a été le principal lieu fédérateur et promoteur de cette seconde génération.

Chapitre IV. Deux courants artistiques aux antipodes l'un de l'autre

Ce chapitre est consacré à ce que j'ai convenu de nommer la troisième génération artistique des peintres iraniens adeptes de la nouvelle peinture. Ceux-ci, des années 1960 à la Révolution, ont expérimenté parfois même concomitamment, des modes ou pratiques picturales antithétiques. Soit en quête d'harmonie avec la tradition soit en rupture radicale avec celle-ci, ils ont remis en question la vision de la nouvelle peinture qui avait été avancée par les deux générations précédentes, celle des pionniers et de leurs successeurs directs. Pour une partie d'entre eux, adeptes du courant *saqqakhaneh*, la nouvelle peinture ne devait plus seulement mettre en avant des techniques et une forme proche de la modernité artistique occidentale ni revendiquer son adéquation avec les courants artistiques pratiqués sur la scène mondiale, mais au contraire marquer sa différence en incarnant avant tout la culture iranienne et son héritage visuel. Pour d'autres, dont le Groupe Azad, la nouvelle peinture devait continuer à aller de l'avant et amorcer davantage son rapprochement avec les avant-gardes artistiques occidentales. Ces prises de position diamétralement opposées, en filigrane d'un contexte intellectuel et politique troublé, ont contribué à l'émergence d'une situation de crise dans le monde de l'art pictural, qui a déstabilisé les rapports entre les créateurs, leur public et les autorités en charge de la culture.

Je décrirai successivement les caractéristiques du courant *saqqakhaneh* et du courant postmoderne représenté par le Groupe Azad. Je conclurai par un bref tour d'horizon du climat culturel à la fin des années 1970 en Iran.

A. Héritage visuel, culture populaire et nouvelle peinture

Les conditions d'apparition du courant *saqqakhaneh* nécessitent un détour par le système officiel d'enseignement de la peinture, dont j'ai décrit plus haut la mise en place. Il est intéressant de constater qu'elles lui sont directement liées.

1. La fondation de la Faculté des Arts Décoratifs – 1960

En 1960, la Faculté des Arts Décoratifs (*Honarkadeh puis Daneshkadeh-ye honarha-ye taz'ini*) a été créée en vue de constituer un débouché aux nouveaux élèves du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays (*Honarestan-e honarha-ye ziba-ye keshvar*). Ce Lycée artistique spécialisé avait été fondé en 1955 afin de faciliter à un certain nombre d'élèves sensibilisés à l'art le concours de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Il avait été même convenu un temps que les diplômés de ce lycée seraient dispensés du concours d'entrée à la Faculté des Beaux-Arts.³⁷⁴ Mais une rivalité institutionnelle s'est fait jour entre ce lycée et la Faculté des Beaux-Arts. Selon le peintre 'Abbas Mo'ayeri, qui a été formé au sein de ce lycée puis

³⁷⁴ Voir entretien traduit en annexe de Mehdi Vishka'i.

entre les murs de la Faculté des Arts Décoratifs, les dirigeants de la Faculté des Beaux-Arts ont non seulement refusé d'accepter sans concours les élèves du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays mais leur ont même bloqué le plus souvent l'accès à la Faculté³⁷⁵ :

- *Pourquoi y avait-il une mésentente entre la Faculté des Beaux-Arts, le bureau Général des Beaux-Arts et le honarestan ?*

- A la Faculté des Beaux-Arts, ils ne donnaient pas de place aux diplômés des honarestan. Ils disaient qu'ils n'étaient pas assez qualifiés pour passer à l'université.

- *C'était systématique ?*

- Il y en a eu peut-être 2 ou 3 comme Sirus Malek qui ont pu rentrer. Je ne sais pas s'il avait un diplôme à part ou s'il est rentré à l'université avec le diplôme de l'honarestan.

- *Parce que sinon qui rentrait à la Faculté des Beaux-arts ?*

- On passait des concours. Tous ceux qui avaient des diplômes passaient le concours. Les diplômes de n'importe quoi, de maths... Mais c'était un peu méchant, ils ne laissaient pas passer les diplômés de notre honarestan.

Selon Ruin Pakbaz, le conseil professoral de la Faculté des Beaux-Arts aurait favorisé les diplômés d'autres établissements, qui avaient aux yeux de ce conseil, un meilleur bagage théorique et une meilleure culture générale que les diplômés des lycées artistiques spécialisés.³⁷⁶ Pourtant, le cadre engageant et le professionnalisme à l'œuvre au sein du Lycée artistique des Beaux-Arts du Pays ont été appréciés et soulignés par Madame J (entretien 10, 2008) :

Avant que je rentre au collège, il y a eu différentes compétitions de peinture. Ils publiaient les dessins des gagnants dans des revues ou les accrochaient derrière des vitrines. Même si j'étais encore très petite, cela me réjouissait. J'en ai gagné quelques-unes. J'ai reçu différentes récompenses. Une qui a beaucoup compté était quand, à 13 ans, on m'avait envoyé dans une très bonne classe de peinture. Pour la première fois, je pouvais dessiner sur d'énormes feuilles de papier avec du charbon. L'année d'après, j'ai reçu une autre récompense : pouvoir passer 3 mois pendant l'été dans un lycée spécialisé (honarestan) de peinture. Quand j'y suis allée, le paradis a commencé. Je ne connaissais pas un meilleur endroit. Chaque jour, j'y allais pour peindre et le professeur qui y enseignait l'été était Mohammad-Ebrahim Ja'fari, très connu et réputé pour être très drôle. Un jour, il m'a demandé : qu'est-ce que tu voudrais étudier plus tard ? J'ai dit : la littérature. Il me demande : pourquoi ? Je réponds : parce que je voudrais devenir écrivain. Il m'a dit : non, deviens plutôt peintre. Ce même lycée technique a un concours d'entrée pour la filière peinture. J'ai passé ce concours, j'ai été acceptée, donc je suis rentrée dans ce lycée. C'est à ce moment-là que tout a commencé. J'avais 15 ans.

Madame J (entretien 10, 2008) rapporte également comment était structuré, dans les années 1970, l'enseignement au sein du Lycée artistique des Beaux-Arts du Pays :

Vous savez, au lycée spécialisé, on a appris les techniques de l'Ouest : la peinture à l'huile, le crayon, tout ce qui se fait à l'Ouest. J'aimais beaucoup l'histoire de ces styles artistiques, j'ai tout appris de cette peinture. Ensuite, il y avait aussi un cours, un jour par semaine, où on nous enseignait la miniature. C'était un jour consacré aux arts anciens de l'Iran et il y avait un autre jour pour le graphisme. Aussi trois jours toutes les deux semaines étaient consacrés à la sculpture. [...] Mon professeur de miniature qui était Farshtshian, un des miniaturistes les plus célèbres en Iran aujourd'hui, m'a appris la technique de la miniature.

³⁷⁵ Entretien avec 'Abbas Mo'ayeri, Paris, 23 avril 2010.

³⁷⁶ Ruin Pakbaz, « Daneshkadeh-ye honar-e taz'ini [Faculté des Arts Décoratifs] », *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 2007 : p.893.

La Faculté des Arts Décoratifs a donc été mise en place en 1960 pour accueillir les premiers diplômés du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays. Les enseignants, notamment Shokuh Riazi (1921-1962) qui a joué un rôle très important, ont été en grande partie les mêmes au sein de ces deux cursus. Ils ont encadré cette génération de peintres à la fois au sein du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays et de la Faculté des Arts Décoratifs :

Tableau 24 : Liste non-exhaustive des directeurs et enseignants en activité durant les premières années de fonctionnement du Lycée artistique des Beaux-Arts du Pays et de la Faculté des Arts Décoratifs.

Lycée artistique des Beaux-Arts du Pays	Faculté des Arts Décoratifs
Directeurs 1955-1957: Mehdi Vishka'i 1957-1962 : M. Purmand 1962- ? : Hosein Kazemi Professeurs de miniature: 1955-1968 (décès) : Hosein Behzad 1968-1971 : 'Abbas Mo'ayeri 1971- env. à nos jours : Mahmud Farshtshian Professeurs de peinture : (section garçons) Shokuh Riazi Sudabeh Gandje'i Djavad Hamidi (section filles) Mme Behbani Professeur de gravure : Marko Gregorian Professeur d'histoire de l'art : Simin Daneshvar Professeur d'anglais : Parviz Marzeban	Doyen section peinture : Hosein Kazemi Professeurs de peinture : 1960-1962 (décès) : Shokuh Riazi 1961 : assistant Sohrab Sepehri 1962-1964 : professeur Sohrab Sepehri 1962- ? : professeur Hosein Kazemi 1964- ? : professeurs Djavad Hamidi et Mehdi Vishka'i Professeur de sculpture : Parviz Tanavoli

Shokuh Riazi, qui a fait partie de la génération des pionniers de la nouvelle peinture, a laissé une empreinte profonde sur les premiers élèves du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays puis sur les étudiants de la Faculté des Arts Décoratifs. Elle est considérée comme une enseignante-phare de ce nouveau cursus artistique, initié en parallèle à celui de la Faculté des Beaux-Arts. Grâce à son enseignement mettant l'accent sur la créativité, ce nouveau cursus a connu une impulsion décisive, gagnant même de vitesse la Faculté des Beaux-Arts. Cette dernière connaît en effet une phase de stagnation à la fin des années 1960. 'Abbas Mo'ayeri souligne en des termes élogieux le rôle prépondérant qu'a joué Shokuh Riazi, artiste et enseignante :

Au sein du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays, Mme Riazi a révolutionné tout depuis le début. C'est elle qui a vraiment révolutionné la peinture dans le honarestan pour garçons. Elle faisait des trucs bizarres, pas de rendu, sans dessin... J'assistais à ce cours. C'était très intéressant. Après, à la

Faculté des Arts Décoratifs, en première année, Shokuh Riazi était à nouveau mon professeur. Mais elle a eu un cancer et elle est décédée.³⁷⁷

Hosein Zenderudi se remémore également l'influence qu'a eue sur lui Shokuh Riazi en favorisant l'introduction de nouveaux modèles au sein du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays :

Notre professeur au lycée artistique spécialisé, Mme Shokuh Riazi, admirait l'œuvre de Modigliani et les élèves qui dessinaient des figures avec des cous étirés recevaient de bonnes notes.³⁷⁸

Shokuh Riazi avait abandonné ses études de médecine pour entrer à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, dont elle était sortie diplômée en 1946. En 1955, elle avait également obtenu le diplôme de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Entre 1956 et 1962, elle a dispensé des cours de peinture au sein du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays puis de la Faculté des Arts Décoratifs. Etant donné sa passion pour l'enseignement et sa mort prématurée, elle a laissé peu d'œuvres. Des esquisses, quelques peintures et sculptures témoignent toutefois de sa perception artistique disciplinée et acuite (ill.297). Ce qui l'a surtout distinguée comme une artiste influente sur la scène de la peinture contemporaine iranienne a été sa méthode d'enseignement, qui aspirait à montrer aux étudiants comment regarder le monde avec un œil critique et un esprit de découverte. Parmi ses élèves, de nombreux artistes sont aujourd'hui célèbres et considèrent leur succès en partie redevable de ses indications.

L'enseignement de Sohrab Sepehri, qui est devenu en 1961 l'assistant de Shokuh Riazi à la Faculté des Arts Décoratifs puis a été promu professeur jusqu'en 1964, est plus controversé :

Nommé au départ comme assistant de Shokuh Riazi, Sohrab Sepehri n'a enseigné que quelque temps car il ne s'entendait pas toujours bien avec les étudiants... Il était très poète. Je me rappelle une fois, il y avait un monsieur qui était un peu borné, il avait dessiné une nature morte avec des fleurs, pétales par pétales, très bien présentée. Sohrab Sepehri lui a dit : ceci n'est pas une fleur.... Comment ça ? a demandé l'étudiant. Il lui a répondu : une fleur a une âme, ta fleur n'a aucune âme. Finalement il a renoncé à enseigner. Il s'est retiré dans son atelier et allait quelque fois à Kashan.³⁷⁹

Les peintres initiateurs d'un des plus célèbres mouvements picturaux iraniens, le courant *saqqakhaneh*, qui a écloé lors des deux années qui ont suivi la fondation de la Faculté des Arts Décoratifs, ont fait école pour la plupart au sein du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays puis de la Faculté des Arts Décoratifs. Lorsqu'il en était le Directeur entre 1955 et 1957, Mehdi Vishka'i s'est enorgueilli d'avoir notamment compté parmi les rangs des élèves de ce Lycée artistique spécialisé Faramarz Pilaram, Hosein Zenderudi, Masud 'Arabshahi et Parviz Tanavoli, artistes-phares du courant *saqqakhaneh* et de la peinture en Iran dans les années 1960-1970.³⁸⁰

³⁷⁷ Entretien avec 'Abas Mo'ayeri, Paris, 23 avril 2010.

³⁷⁸ Entretien de Hosein Zenderudi avec Ruin Pakbaz, le 19 juin 2001, reproduit en partie dans PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, MALEKI, Tooka (ed.), *Charles-Hossein ZENDERUDI. Pioneers of Iranian Modern Art*, Exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2001: p.33.

³⁷⁹ Entretien avec 'Abas Mo'ayeri, Paris, 23 avril 2010.

³⁸⁰ Voir entretien traduit de Mehdi Vishka'i en annexe.

Cette filière avait la spécificité de réhabiliter les arts nationaux aux côtés des arts de faction plus moderne (la nouvelle peinture, la sculpture contemporaine). Ces arts de faction plus moderne étaient alors uniquement enseignés en Iran au sein de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, tandis que l'enseignement des arts nationaux était effectué en dehors du cadre universitaire. Pour la première fois depuis les années 1940, la miniature et d'autres pratiques artistiques ont donc été intégrées au cursus universitaire. La miniature a été enseignée aux côtés de la nouvelle peinture dès l'établissement secondaire, au sein du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays puis a gagné l'enseignement supérieur, dans les murs de la Faculté des Arts Décoratifs. Certains professeurs de miniature ayant travaillé au Lycée artistique spécialisé, comme Hosein Behzad, 'Abbas Mo'ayeri puis Mahmud Farshtshian, ont d'ailleurs fait partie des maîtres les plus réputés de cet art au XXème siècle. Par ailleurs, le cursus de la Faculté des Arts Décoratifs était en partie calqué sur celui de l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris. 'Abbas Mo'ayeri, qui a été formé puis a enseigné dans cet établissement, fait état d'un apprentissage polyvalent, à la fois théorique et proche des arts appliqués :

Pendant trois ans, les élèves apprenaient tout avant de se spécialiser : la peinture, le dessin, la sculpture décorative, qu'on appelait 'décorative' juste peut-être pour la différencier verbalement si ce n'est dans la forme, de la sculpture enseignée à la Faculté des Beaux-arts, et les arts décoratifs ou appliqués, c'est-à-dire apprendre à faire une affiche, le plan d'une maison, etc.



Illustration 296 : Etudiants à la Faculté des Arts Décoratifs : M. Khajeh, M. Arabshahi et H. Zenderudi.



Illustration 297 : Shokuh Riazi, *Paysage*, huile sur toile, 23*14cm, date inconnue.

La Faculté des Arts Décoratifs (*Daneshkadeh-ye honarha-ye taz'ini*) a pris une envergure plus grande encore après la Révolution et a alors été rebaptisée Université de l'Art (*Daneshgah-e honar*).

Tableau 25 : Récapitulatif des différents établissements secondaires ou supérieurs créés dans le domaine pictural en Iran avant la Révolution de 1979.

Enseignement artistique secondaire, dans les domaines publics et privés	Enseignement artistique supérieur
1911 Lycée artistique spécialisé (<i>honarestan</i>) de l'Ecole des Beaux-Arts (<i>Madreseh-ye Sanaye'-e Mostazrafeh</i>) fondée par Kamal ol Molk.	1911 Ecole des Beaux-Arts (<i>Madreseh-ye Sanaye'-e Mostazrafeh</i>) fondée par Kamal ol Molk.
1921 (Privé) Ecole de peinture et d'art graphique à Tabriz, créée par trois Arméniens : l'architecte Alexandre Tamanian et les peintres Léon Bachinjiagan et Chouren Kodjoyan. Fermeture au bout d'un an. 1925 (Privé) Lycée artistique spécialisé pour filles (<i>Honarestan-e sanati-e dokhtaran</i>), fondé à Téhéran par une élève de Kamal ol Molk, Effat el Moluk. 1936 Lycée artistique spécialisé d'Esfahan (<i>Honarestan-e Esfahan</i>), dirigé par Isa Bahadori. Années 1940 (Privé) Lycée artistique spécialisé Kamal ol Molk (<i>Honarestan-e Kamal ol Molk</i>) fondé dans les années 1940 à Téhéran par Esma'il Ashtiani et dirigé longtemps par Hosein Sheikh.	1930 Ecole des Arts Anciens (<i>Madreseh-ye honarha-ye qadimeh</i>) 1940 Faculté des Beaux-Arts (<i>Daneshkadeh-ye honarha-ye ziba</i>) de l'Université de Téhéran.
1955 Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays pour garçons (<i>Honarestan-e honarha-ye ziba-ye keshvar-e pesaran</i>) fondé par Djalil Ziapur et dirigé au départ par Mehdi Vishka'i à Téhéran. // Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays pour filles (<i>Honarestan-e honarha-ye ziba-ye keshvar-e dokhtaran</i>) à Téhéran. 1960 Centre pour le développement intellectuel des enfants et adolescents (<i>Kanun-e parvaresh-e fecri-ye kudakan va nowdjavunan</i>). 1970 D'après Willem Floor, à cette date, quatre honarestan publics existent en Iran : deux à Téhéran (un pour garçons, un pour filles), un à Tabriz et un à Esfahan.	1960 Faculté des Arts Décoratifs (<i>Daneshkadeh-ye honarha-ye taz'ini</i>)

2. Le courant *saqqakhaneh*

En octobre 1977, l'exposition inaugurale du Musée d'Art Contemporain de Téhéran a été consacrée aux pionniers du courant artistique appelé en Iran '*saqqakhaneh*'. Les œuvres de Hosein Zenderudi (né en 1937), Faramarz Pilaram (1938-1983), Mansur Qandriz (1935-1965), Masud 'Arabshahi (1935), Sadegh Tabrizi (1939), Parviz Tanavoli (1937), Jazeh Tabataba'i (1931-2008) et Naser Oveisi (1934) ont été les premières à être présentées dans ce nouvel élysée de l'art à Téhéran. Cette exposition inaugurale confirmait l'importance de ce courant, dont le mérite indiscuté était d'avoir consciemment jeté un pont entre l'héritage pictural local et le nouveau langage emprunté de l'art occidental. S'inscrivant dans la quête d'une école de peinture d'inspiration nationale ou proprement iranienne - quête qui a particulièrement animé la scène artistique iranienne à partir des années 1960 –, ce courant avait la particularité de faire coïncider ces aspirations identitaires avec des pratiques, formelles et techniques, s'inscrivant dans la modernité artistique. Le courant *saqqakhaneh* a été associé par les historiens de l'art iraniens à la naissance de la peinture dite « néo-traditionnelle » (*sonatgera'i-e now*) dans le pays³⁸¹, même si ce courant artistique use de procédés totalement modernes. Kamran Diba a en effet noté que « *ce qui a rendu ce mouvement révolutionnaire a été la modernité de l'approche à l'égard de la tradition, générant un sentiment de liberté qui a permis de se dégager des clichés qui étaient entretenus sur le passé culturel* »³⁸².



Illustration 298 : Affiche de l'exposition *Saqqakhaneh*, Graphiste : Ghobad Shiva, Musée d'Art Contemporain de Téhéran, 1977.

Monsieur D (entretien 4, 2008) a encadré l'affiche de cette exposition et, le précisant durant notre entretien, l'a exposée en évidence à l'entrée de son école privée. Le catalogue de l'exposition écrit par Karim Emami, a également fait date.³⁸³ Karim Emami a été le premier à employer le terme de '*saqqakhaneh*' pour qualifier le travail de cette génération d'artistes. Journaliste et critique d'art, il était également enseignant d'anglais à la Faculté des Arts Décoratifs. Il aurait employé ce terme lors d'une de ses interventions à la Faculté pour commenter les œuvres présentées peu de temps auparavant par ces peintres lors de la troisième Biennale de Téhéran en 1962. Selon lui, la naissance officielle du courant *saqqakhaneh* correspond à la présentation, lors de cette biennale, de la toile de Hosein Zenderudi : *K+L+32+H+4*.³⁸⁴

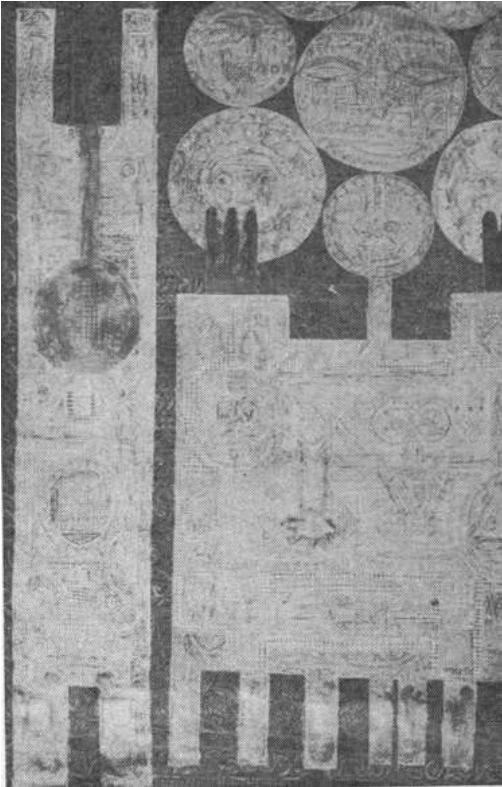
³⁸¹ Ruin Pakbaz, "honar-e mo'aser-e Iran [L'art contemporain iranien]", *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 2007.

³⁸² Kamran Diba, « Iran », *Contemporary Art from the Islamic World*, London/Amman, 1989 : p.152.

³⁸³ Karim Emami, *Negahi dobareh be maktab-e saqqakhaneh [L'Ecole saqqakhaneh revisitée]*, Catalogue d'exposition, Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Téhéran, 1977.

³⁸⁴ Hamid Keshmirshakan, « Neo-traditionalism and Modern Iranian Painting : The Saqqakhaneh School in the 1960s », *Iranian Studies*, vol.38, IV, 2005.

Illustration 299 : Hosein Zenderudi, *K+L+32+H+4*, stylo, feutre et encres de couleur sur papier marouflé sur bois, 148,9*226 cm, extrait du catalogue de la 3ème biennale, 1962. Collection du Musée d'art moderne de New York, MOMA.



K+L+32+H+4 met en scène des corps schématiques, assemblés de manière géométrique et parsemés de caractères alphabétiques ou de chiffres persans calligraphiés avec soin. Les rectangles ou les cercles ont été teintés de rouge, vert, ocre et parfois de bleu clair, qui sont les couleurs, avec le noir, associées au deuil shiite. Karim Emami a écrit dans la préface de ce catalogue d'exposition que le terme '*saqqakhaneh*' lui serait venu à l'esprit après avoir contemplé cette œuvre. S'inspirant des lieux de pèlerinage shiite, l'atmosphère de la peinture était à ses yeux religieuse, mais non de la manière distinguée, solennelle et savante des mosquées iraniennes, plutôt de la manière intime et familière des *saqqakhaneh* traditionnels.

Le terme *saqqakhaneh*, difficilement traduisible en français, qualifie littéralement de petites constructions installées à des fins charitables, pour permettre aux passants de boire de l'eau, près des mosquées, des lieux saints, au sein des bazars ou aux carrefours très fréquentés des villes iraniennes. Ces fontaines publiques, à l'heure actuelle encore présentes dans certaines villes d'Iran, consistent essentiellement en une niche, équipée d'un réservoir d'eau et d'une cruche ou d'un verre. Cette niche est agrémentée d'éléments votifs : des cadenas traditionnels ou des chiffons sont parfois accrochés à la grille qui la protège. L'intérieur de la niche est souvent décoré par le portrait d'un Imam. Il est possible d'y allumer des bougies. D'autres objets à vocation religieuse peuvent être également adjoints, comme des images narrant la bataille de Kerbala et la mort de l'imam Hosein ou des draperies sur lesquelles ont été inscrits des prières ou des versets du Coran. Ces fontaines votives font historiquement et symboliquement référence à la Passion de l'Imam Hosein et de ses compagnons en 680 à Kerbala, selon la doctrine shiite, et célébrée lors des cérémonies de 'Ashura (mois de *moharram*). Assiégés en plein désert par les troupes du calife omeyyade Yazid, ceux-ci auraient souffert longuement de la soif avant de tomber en martyrs sur le champ de bataille. Selon Willem Floor, cette dimension religieuse et votive du lieu n'est apparue qu'à la fin du XIXème siècle, lorsque la popularité du *ta'zieh* (théâtre rituel de deuil qui est partie prenante des célébrations de 'Ashura) a

mis sur le devant de la scène le martyr ‘Abbas b. ‘Ali, porteur d’eau de l’Imam Hosein à Kerbala et à qui un grand nombre de *saqqakhaneh* ont été dédiées. Ce lien avec les cérémonies de deuil shiite peut expliquer aussi pourquoi les *saqqakhaneh* parmi les plus populaires en Iran sont situés près de lieux importants de célébration de ‘Ashura.³⁸⁵

Dans le sillage de cette appellation, les artistes du courant *saqqakhaneh* sont à l’origine connus pour s’être inspirés, dans leurs œuvres, d’objets de culte du rituel shiite et d’éléments de la religiosité populaire. Dans le catalogue de l’exposition de 1977, Karim Emami a mentionné les propos de Parviz Tanavoli s’exprimant sur la genèse de ces œuvres. Parviz Tanavoli aurait relaté s’être rendu à la fin des années 1950 avec Hosein Zenderudi, au tombeau de Shah ‘Abd al-Azim dans la ville de Rey, au Sud de Téhéran, et avoir été fasciné dans les échoppes environnant ce lieu de pèlerinage, par les affiches religieuses, les sceaux anciens et les images talismaniques. Il aurait déclaré que Hosein Zenderudi et lui-même étaient alors à la recherche de matériaux bruts et proprement iraniens qui pourraient être utilisés dans leurs œuvres. Dans cette perspective, ils avaient été attirés par la simplicité des formes, la pureté des couleurs et l’assemblage des motifs qui caractérisent ces objets traditionnels. Parviz Tanavoli en a d’ailleurs constitué une collection, au fil des années, dont il a exposé ou publié les spécimens à plusieurs reprises. Certains tableaux de Hosein Zenderudi s’avèrent être proches d’images pieuses faisant partie de la collection rassemblée par Parviz

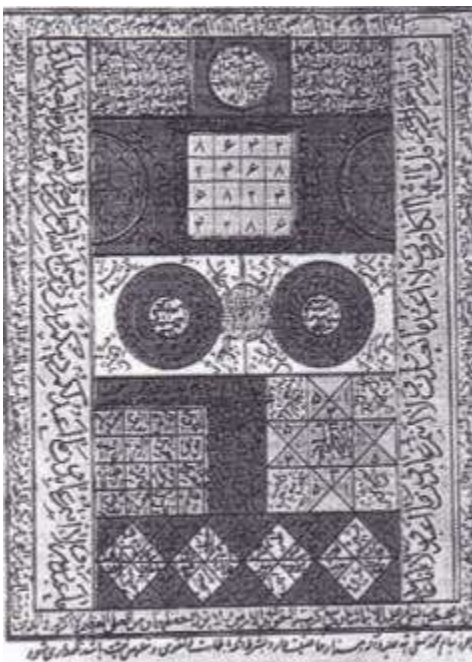


Illustration 301 : Imprimé avec des prières religieuses et talismaniques, Iran, moitié du XXème siècle, collection de Parviz Tanavoli.

Tanavoli. Ainsi, Hosein Zenderudi a, de la même manière que sur l’imprimé comportant des prières talismaniques³⁸⁶, utilisé chiffres et lettres dans l’arrière-fond de plusieurs de ses compositions. En outre, la structure géométrique de l’imprimé est ici nettement apparentée à celle de l’œuvre (ill.300).



Illustration 300 : Hosein Zenderudi, *Sans titre*, huile sur papier fixé sur bois, 100*154cm, Musée d’Art Contemporain de Téhéran, 1962.

³⁸⁵ Willem Floor, “Saqqakhana I. History”, *Encyclopaedia iranica*, 2009 : <http://www.iranica.com/articles/saqqakhana-i-history>.

³⁸⁶ Cette image pieuse (ill.301) de la collection de Parviz Tanavoli a été tirée de l’article de Hamid Keshmirshakan, « Neo-traditionalism and Modern Iranian Painting : The Saqqakhaneh School in the 1960s », *Iranian Studies*, vol.38, IV, 2005. Voir aussi, Parviz Tanavoli, *Parviz Tanavoli*, Tehran, 2001.

L'année 1961 a été décisive. Après une phase de prospection et de collecte de divers objets traditionnels, Parviz Tanavoli et Hosein Zenderudi ont exposé leurs premières œuvres dans cette veine à l'Atelier Kabud. La naissance du courant *saqqakhaneh* est indubitablement liée à la relation privilégiée existant à cette époque entre les deux artistes. A l'issue de sa formation au Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays, Hosein Zenderudi avait composé une gravure sur linoléum intitulée *Qui est cet Hosein que tout le monde aime à la folie? (In Hoseyn kist ke delha hama divana-ye ust?)* (ill.303). En 1960, Parviz Tanavoli a remarqué cette œuvre qui venait d'être achevée et l'a achetée.³⁸⁷ Devenu jeune enseignant (il est alors âgé de 23 ans) à la Faculté des Arts Décoratifs à partir de septembre 1960, Parviz Tanavoli a ensuite invité Hosein Zenderudi qui y était alors étudiant, à venir exposer à l'Atelier Kabud. Cet atelier-galerie avait été ouvert en 1960 par Parviz Tanavoli dans le Nord de Téhéran et bénéficiait d'une aide étatique pour la location des locaux. Une sélection des œuvres de Hosein Zenderudi a été montrée pour la première fois dans cet atelier en avril 1961. Il s'agissait essentiellement de collages et d'assemblages. Des chaussures éculées, des couvertures,... avaient été fixées ensembles sur différentes surfaces. Selon Parviz Tanavoli, le jour du vernissage de cette exposition, Hosein Zenderudi se tenait assis à l'arrière d'une de ses sculptures intitulée *Cowboy*, un énorme cheval fait de cagettes en bois. *Imagine*, une sculpture de 15 mètres de haut, *Amoureux* et *Pendu* faisaient partie de ses autres créations montrées lors de cette exposition.³⁸⁸ Parviz Tanavoli rapporte qu'un jour, durant les mois qui ont suivi cette exposition, après l'achat effectué par les deux artistes d'un nouveau stock d'images religieuses et de cartons de prières, Hosein Zenderudi aurait dessiné sur un papier d'emballage une étude dérivée d'une de ces images populaires. Cette esquisse représentait une main environnée d'écritures calligraphiées (cf.ill.302). Parviz Tanavoli a alors encouragé son ami à en effectuer d'autres.³⁸⁹ Ces œuvres d'un nouveau genre, dans lesquelles Hosein Zenderudi avait introduit des motifs religieux ou des lettres, ont ensuite été exposées à l'Atelier Kabud du 21 au 24 octobre 1961.³⁹⁰ A la même époque, Parviz Tanavoli avait commencé à employer des éléments tels que des loquets, des fenêtres grillagées, des robinets ou des inscriptions dans ses toiles et ses sculptures. Il a également présenté ces nouvelles créations à l'Atelier Kabud du 2 au 16 décembre 1961.³⁹¹ Ce n'est toutefois qu'en avril 1962, lors de l'entrée en compétition de ces œuvres dans le cadre de la troisième Biennale de Téhéran, que le travail artistique pionnier de ces deux artistes a été véritablement remarqué et qualifié par Karim Emami de style '*saqqakhaneh*'.

³⁸⁷ PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, MALEKI, Tooka (ed.), *Charles-Hossein ZENDERUDI. Pioneers of Iranian Modern Art*, Exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2001 : p.34.

³⁸⁸ PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, MALEKI, Tooka (ed.), *ibid* : p.34.

³⁸⁹ PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, MALEKI, Tooka (ed.), *ibid* : p.35.

³⁹⁰ PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, NADERI, Mahnoosh (ed.), *Parviz TANAVOLI. Pioneers of Iranian Modern Art*, Exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2003 : p.28.

³⁹¹ PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, NADERI, Mahnoosh (ed.), *ibid* : p.28.



Illustration 303 : Hosein Zenderudi devant son œuvre sur linoléum : *Qui est cet Hosein que tout le monde aime à la folie?* (In *Hoseyn kist ke delha hama divana-ye ust?*), 1958.



Illustration 302 : Hosein Zenderudi, *La Main*, collage sur papier avec encre, aquarelle, or et argent, 90,5*67*4,4, 1960-61.

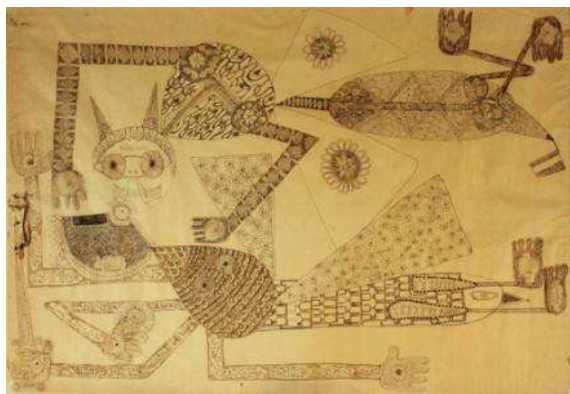


Illustration 304 : Hosein Zenderudi, s.t., encre sur papier, 69*99cm, n.d.

Le courant *saqqakhaneh* a d'abord concerné entre 1962 et 1964, le travail de ces artistes qui agrémentaient leurs œuvres d'éléments votifs proprement shiites, tout en développant un langage formel surtout abstrait. A partir de 1964 en Iran, l'expression a été généralisée à tous les peintres ou sculpteurs iraniens qui utilisaient comme point de départ à leurs créations, des formes traditionnelles ou motifs populaires, des symboles religieux, la calligraphie persane ou la matière brute (terre, sable, bois, miroir...). Les sources d'inspiration mobilisées par ces artistes étaient diverses : il a pu s'agir de motifs tirés de l'artisanat du tapis, de sceaux-talismans, d'images populaires ou de vêtements traditionnels, mais aussi de

décorations inspirées par la poterie et la céramique, par les poteries vernies de Nishapur par exemple ou les émaux de Kashan et Rey. Il a pu s'agir également de certains traits caractéristiques de la peinture qadjar ou issus des inscriptions achéménides, des épigraphies sassanides et des bas-reliefs assyriens. Enfin, le *pandjeh-ye pandj tan* (la main de Fatemeh symbolisant par le biais des cinq doigts, la sainte famille : Mohammad, 'Ali, Fatemeh et ses fils Hasan et Hosein) est également un signe récurrent.³⁹²

Les artistes à l'origine du courant *saqqakhaneh*, essentiellement des peintres mais aussi parfois des sculpteurs, ont commencé leur carrière indépendamment les uns des autres et ont constaté *a posteriori* partager une vision similaire de la peinture. Leur travail pourrait toutefois être regroupé en deux tendances principales. La première tendance semble inclure les artistes qui, tels Zenderudi, Pilaram, Qandriz et 'Arabshahi, ont développé les liens existants entre l'aspect stylisé de certaines productions traditionnelles et l'art abstrait. Ils ont créé des œuvres abstraites en s'appuyant sur les potentialités ornementales ou géométriques de la calligraphie persane et/ou de formes et motifs irano-islamiques. L'autre tendance pourrait regrouper Tabrizi, Oveisi, et Tabataba'i, qui ont notamment puisé leur inspiration auprès de la miniature ou de la peinture qadjar et produit des œuvres semi-figuratives, au sein desquelles des corps ou visages humains sont nettement décelables.

L'idée d'adapter l'héritage passé à l'esprit contemporain a donc été accueillie favorablement lors de la troisième Biennale de Téhéran. A cette occasion, Hosein Zenderudi a obtenu le prestigieux Prix Impérial avec son oeuvre *K+L+32+H+4*. La quatrième Biennale (1964) a confirmé ce succès. Par la suite, ce mouvement pictural a gagné le cœur des générations suivantes et s'est perpétué. Djafar Ruhbakhsh, Nosratolah Moslemian, Parviz Kalantari, Gholamhosein Nami, parmi d'autres, sont connus pour avoir continué à peindre dans le même esprit durant les années 1980-1990. L'attention croissante portée à ce courant a toutefois fait oublier que, durant les années précédant son éclosion, des artistes s'étaient déjà tournés vers des sujets et des matériaux traditionnels. Mansureh Hoseini avait par exemple adopté dès 1960, le rythme de la calligraphie et de l'écriture kufique dans ses compositions abstraites ; Parviz Tanavoli avait déjà inclu en 1958 des motifs pré-islamiques dans ses sculptures ou peintures.

A partir de la fin des années 1960, un nombre grandissant d'artistes iraniens a donc rejoint les rangs du courant *saqqakhaneh*, en particulier des artistes utilisant à la base de leurs compositions des formes calligraphiques. C'est le cas de peintres reconnus comme Mohammad Ehsa'i (1939) et Reza Mafi (1943-1982), qui ont rapidement donné naissance à une mouvance annexe au courant *saqqakhaneh*, appelée en persan « *naqqashi-khat* » (« peinture-écriture », traduit parfois par l'expression « calligraphie picturale »). Cette expression qualifie la manière de mélanger des couleurs à la calligraphie traditionnelle, à des dérivés de la calligraphie ou à de simples lettres. En Iran, des représentations proches du courant *naqqashikhat* sont décelables dès l'époque qadjar, par exemple dans le travail de Esma'il Djalayer, mais cette mouvance, qui

³⁹² Hamid Keshmirshakan, « Neo-traditionalism and Modern Iranian Painting : The Saqqakhaneh School in the 1960s », *Iranian Studies*, vol.38, IV, 2005.

connait aujourd'hui un franc succès sur le marché de l'art, a été surtout développée après l'avènement du courant artistique *saqqakhaneh*.



Illustration 305 : Mohammad Ehsa'i, *Allah*, huile sur toile, 90*60cm, 1995.

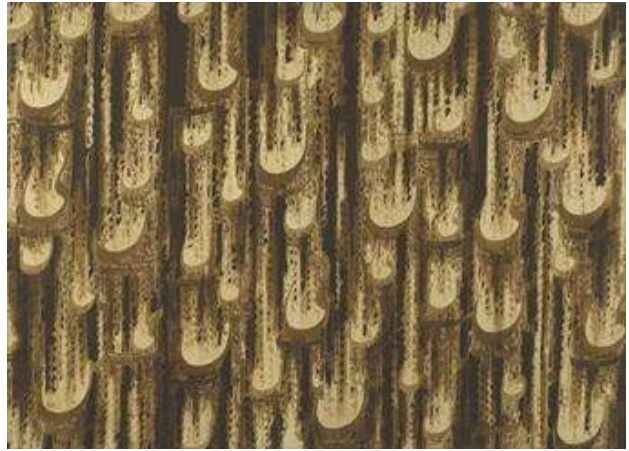


Illustration 306 : Reza Mafi, n.t., huile sur toile, 110*150cm, 1974.



Illustration 307 : Mohammad Ehsa'i, *Coquelicots*, huile et feuille d'argent sur toile, 180*130cm, 2009.



Illustration 308 : Reza Mafi, n.t., 1975.

L'intérêt manifesté récemment par le marché international pour les œuvres des pionniers du courant *saqqakhaneh* (Parviz Tanavoli et Hosein Zenderudi ont enregistré des records de vente) exerce d'ailleurs une influence importante sur l'attrait et le développement actuel de ce courant par de jeunes artistes iraniens. Le vieux problème de la marginalité culturelle n'est plus celui de l'invisibilité, mais tout au contraire celui d'une visibilité excessive, la différence culturelle devenant un argument de vente supplémentaire.

Hamid Keshmirshekan a insisté sur l'idée que le retour à des motifs traditionnels, au folklore local et à la culture nationale, entamé par les artistes *saqqakhaneh*, n'a pas été accompagné par un rejet des pratiques artistiques occidentales. Aucun de ces artistes ni de leurs successeurs ne s'est proclamé 'anti-occidental' ni dans son état-d'esprit ni dans son approche artistique. De manière remarquable, ces artistes-peintres se sont tournés vers leurs propres racines sans se détourner de l'Ouest.³⁹³ Dans ce même ordre d'idées, Kamran Diba est allé jusqu'à comparer le courant *saqqakhaneh* au Pop Art. Il a déclaré : « *Si nous simplifions le Pop Art et le définissons en tant que mouvement artistique qui a érigé les symboles et outils de la société de consommation en force culturelle, nous pourrions alors considérer que les artistes saqqakhaneh ont également puisé au réservoir des croyances et symboles populaires qui faisaient partie de la religion et de la culture iranienne, et cela, en les utilisant de la même manière qu'à l'Ouest, comme des produits industriels* », et Kamran Diba de baptiser le courant *saqqakhaneh* « Spiritual Pop Art »³⁹⁴.

Bien avant que l'Etat ne soutienne officiellement, dans les années 1960, la nouvelle peinture et ne s'imisce dans ses affaires courantes, la question de l'identité en art faisait déjà l'objet de débats parmi les artistes iraniens. Les pionniers de la nouvelle peinture ont été dès les années 1940, sensibles à la question de la spécificité culturelle et ont tenté dès cette époque, comme en témoignent leurs discours ou leurs œuvres, d'aborder la peinture occidentale selon un point de vue iranien. La troisième génération d'artistes, qui a fait carrière à partir des années 1960, a donc relayé ces préoccupations, les a expérimentées plus avant, en s'inspirant directement du vivier des traditions, de la religiosité populaire ou de l'héritage iconographique du passé local. Le contexte intellectuel troublé des années 1960-1970 peut expliquer cette sensibilisation accrue aux questions identitaires et a sans aucun doute encouragé ces jeunes artistes à explorer leurs propres racines à travers la pratique d'un art centré sur un réservoir de formes anciennes, religieuses ou ethniques. Toutefois, la radicalisation des travaux des intellectuels iraniens dans les années 1960 et la montée en puissance des critiques anti-occidentales semblent n'avoir touché que dans une moindre mesure alors le domaine des arts plastiques. En effet, si le courant *saqqakhaneh* a en partie relayé les discours nativistes en misant sur le capital artistique national, aucun des artistes de ce courant n'a adopté un regard ni arboré une position ouvertement anti-occidentale. Au contraire, c'est en s'adaptant avec virtuosité aux formes, aux techniques ou aux concepts tels qu'ils étaient alors cultivés dans les milieux de l'art occidental, bref en se rapprochant de l'Ouest, que les artistes *saqqakhaneh* ont dans le même temps approfondi leur rapport à l'héritage. Le

³⁹³ Hamid Keshmirshekan, « Neo-traditionalism and Modern Iranian Painting : The Saqqakhaneh School in the 1960s », *Iranian Studies*, vol.38, IV, 2005.

³⁹⁴ Kamran Diba, "Iran", *Contemporary Art from the Islamic World*, London/Amman, 1982 : p.153.

courant *saqqakhaneh* est parvenu, grâce à ses recherches plastiques et esthétiques, à recontextualiser et canaliser le flot houleux des préoccupations identitaires, tant et si bien que les œuvres qui lui sont associées, sont aujourd'hui reconnues et célébrées à la fois paradoxalement, par les autorités culturelles du régime islamique et par le marché de l'art international.

Il est intéressant de remarquer que la typographie de l'alphabet arabe et les pratiques calligraphiques ont été réinvesties par les artistes-peintres au Pakistan et en Irak à la même époque qu'en Iran, témoignant d'une vague artistique qui a touché alors au sens large le Moyen-Orient en recomposition. A la fin des années 1960, alors que la peinture abstraite commençait aussi à devenir populaire au Pakistan, certains peintres se sont tournés vers les héritages artistiques de leur pays, notamment la calligraphie, qui répondait sous une forme plus locale aux mêmes exigences abstraites de modernité.³⁹⁵ Silvia Naef rapporte également qu'en 1970, le peintre irakien Shakir Hasan al Sa'id a fondé à Bagdad avec d'autres artistes, le groupe *Une Seule Dimension (Al-Bu'd al-Wahid)*.³⁹⁶ Leur but était de parvenir à créer une esthétique contemporaine arabe et abstraite, qui aurait aussi comme point de départ la lettre arabe et qui a donné naissance au courant artistique calligraphique *hurufiya*. Davantage que les peintres iraniens, ce groupe d'artistes irakiens a théorisé cette nouvelle approche, notamment dans un important manifeste³⁹⁷, où il est explicitement fait mention que cette redécouverte ne devait pas se limiter à l'Irak mais s'étendre à l'ensemble des pays qui partageaient la même tradition, puis s'imposer sur la scène de l'art mondial.

3. Les peintres *saqqakhaneh*

Je présenterai ici les figures éminentes de ce courant. La présentation générale du travail des artistes *saqqakhaneh* permet de mettre en avant certaines particularités esthétiques propres à ce courant artistique. Ces particularités me semblent être essentiellement de trois ordres : la multiplicité des signes décoratifs répartis sur l'ensemble de la toile ; l'usage d'un système de couleurs proche de la miniature ou des arts populaires ; enfin, le recours récurrent à la calligraphie sous des formes variées, comme un élément majeur de l'œuvre ou comme un élément décoratif qui apparaît sur différentes parties de la toile.

Peintre, sculpteur, lithographe et grand collectionneur, Parviz Tanavoli (1937) a représenté une figure centrale du courant *saqqakhaneh*. Il a débuté la peinture au sein du Lycée artistique spécialisé Kamal ol Molk, sous l'égide de Hosein Sheikh, avant d'entrer à la Faculté des Beaux-Arts en 1953 dans la section sculpture. Il a poursuivi sa formation en Italie à partir de 1956 : deux années au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Carrara puis deux années supplémentaires à l'Académie des Beaux-Arts de Milan, auprès de l'éminent sculpteur Marino Marini. A son retour en Iran en 1960, il a entamé une carrière d'enseignant au

³⁹⁵ Iftikhar Dadi, *Modernism and the art of Muslim South Asia*, University of North Carolina Press, 2010.

³⁹⁶ Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe*, Slatkine, Genève, 1996 : p.271-275.

³⁹⁷ Pour le texte arabe du manifeste, voir Shakir Hasan al Sa'id, *Al-bayanat al-fanniya fi al-'Iraq*, pp.39-40. Traduit en français dans: Silvia Naef, *L'art de l'écriture arabe* : pp.58-59.

sein de la Faculté des Arts Décoratifs et fondé l'Atelier Kabud. L'artiste, entouré de Manutshehr Sheybani, Sohrab Sepehri, Sirak Melkonian, Marko Gregorian et Bijan Saffari (ils formèrent le Groupe des Artistes Contemporains) a exposé en juillet 1961 au siège de la Banque Saderat et a publié un texte polémique sur l'ingérence des autorités culturelles dans le travail des artistes : « *Les artistes ne doivent pas être transformés en agents administratifs et les agents administratifs en critiques d'art et semi-artistes...* ». Suite à cette prise de position, les instances officielles ont retiré leur soutien à Parviz Tanavoli et stoppé le subventionnement de l'Atelier Kabud. Il a alors gagné l'Amérique, où il est resté jusqu'en 1964 et où il retourne désormais régulièrement. A partir de 1964 et jusqu'en 1980, il a enseigné au sein de la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran et effectué de nombreuses expositions. Après la Révolution, il a 'démissionné' du système universitaire public et s'est consacré à l'écriture d'articles et essais, notamment sur les tapis des tribus iraniennes. Il a continué à exposer mais à l'étranger seulement. Ce n'est que dans les années 2000 que le travail de l'artiste a été à nouveau célébré à l'intérieur du pays. En 2001, le Musée d'Art Contemporain de Téhéran a soutenu la publication du livre *Parviz Tanavoli : Sculptor, Writer and Collector*³⁹⁸ et a invité l'artiste à faire partie du jury de la Troisième Triennale de Sculpture de Téhéran (2002).

Le sculpteur Parviz Tanavoli a rapidement eu plus de notoriété que le peintre. Pourtant, la peinture a entretenu une relation fondamentale à l'œuvre sculptée de l'artiste et celui-ci n'a pas cessé de la pratiquer tout au long de sa carrière. Il a débuté par des dessins dépeignant la vie quotidienne, comme des figures de femmes, des groupes d'adorants processionnant à 'Ashura ou des musiciens de rue. Il n'a commencé véritablement à peindre qu'en 1958. Une de ses premières peintures, le *Pigeon bleu* (1960), présenté lors de la seconde Biennale de Téhéran (ill.314), est décrit par Ruin Pakbaz comme le prototype d'un thème (l'oiseau et la cage) qui est devenu par la suite récurrent dans ses sculptures ou peintures.³⁹⁹ Cet oiseau aux ailes à-demi ouvertes est confiné dans un espace strié de lignes noires et semble ne pas parvenir à prendre son envol. A partir de 1962 environ, Parviz Tanavoli a adopté la légende de Farhad et Shirin (présente dans le *Shahnameh* de Ferdowsi, reprise par Nezami au XII^{ème} siècle) comme un leitmotiv de ses créations. L'artiste mythique Farhad, qui par amour pour la superbe Shirin, aurait accepté ce défi à la Sisiphe de sculpter une route dans la montagne de Bisotun, était déjà apparu dans les premiers dessins de Parviz Tanavoli. Cette inclination à faire référence aux grands textes et mythes littéraires iraniens a représenté un des principaux fils tendus par l'artiste pour relier son œuvre au passé artistique de son pays. La figure de Farhad mais aussi celle allégorique du Poète, du Bien-aimé et du Prophète ont fait partie des personnages les plus représentés dans ses créations qui sont devenues de plus en plus abstraites. A l'époque de la naissance du courant *saqqakhaneh*, à partir de 1961 et 1962, l'ensemble du vocabulaire esthétique de ses œuvres, peintes ou sculptées, a été principalement tiré d'objets propres à la culture populaire iranienne : imprimés religieux, prières, loquets, bannières, éléments votifs, grilles.

³⁹⁸ David Galloway, Parviz Tanavoli, *Parviz Tanavoli: Sculptor, Writer and Collector*, Iranian Art Publishing, Tehran, 2000.

³⁹⁹ Ruin Pakbaz, "Tanavoli the Painter", in PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, NADERI, Mahnoosh (ed.), *Parviz TANAVOLI. Pioneers of Iranian Modern Art*, Exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, 2003 : p.20.

En novembre 1965, il a présenté à la Galerie Borghèse toute une panoplie d'agglomérats néo-dadaïstes qui ont fait date : cuivre, plastique, néons, tapis et peinture à l'huile assemblés dans des tons pétulants et incongrus. Les réactions ont été vives et l'exposition a été interrompue au bout de quelques jours. C'est en 1966 que Parviz Tanavoli a élaboré le premier *Hitsh* (« Rien », dont il avait sculpté les trois lettres du mot persan), qui l'a rendu célèbre. Son œuvre la plus connue dans ce style est *Heech and Chair II* (*Hitsh et Chaise II*) effectuée en 1973. Cette série de sculptures composées autour de ce motif, majeur dans son travail jusqu'en 1976, est considérée comme le point de rupture de l'artiste avec l'Ecole *Saqqakhaneh*. Plus récemment, au début des années 2000, Parviz Tanavoli a travaillé sur des livres lithographiés de l'époque qadjar, dont il a utilisé certaines pages comme supports de ses peintures.

Parviz Tanavoli est considéré comme le premier sculpteur moderne en Iran. Sa première exposition de sculpture à Téhéran, en janvier 1958 au Farhang Hall, est décrite par Ruin Pakbaz, Yaghub Emdadian et Mahnush Naderi comme la première exposition de sculpture contemporaine à avoir jamais eu lieu dans le pays.⁴⁰⁰ L'artiste y aurait montré des imprimés et des sculptures en céramiques ou en fragments de métal. Les réactions ont été nombreuses. Le journal mensuel *Naghsh-o Negar* s'est par exemple étonné que ces sculptures puissent refléter des postures humaines et les a déjà reliées aux bronzes iraniens de l'Antiquité.⁴⁰¹ Parviz Tanavoli se décrit lui-même comme le successeur direct du légendaire Farhad :

Après mon retour d'Italie, ou peut-être même avant, Farhad était devenu très important pour moi. Sa centralité dans mon travail avait quelque chose à voir avec ce vide qui existait dans la sculpture iranienne. J'ai senti ce vide encore plus fortement lorsque j'ai été confronté à cette histoire ininterrompue de la sculpture en Italie et à cet héritage sur lequel chaque artiste pouvait s'appuyer. A chaque fois que je fais cette comparaison entre l'Italie et l'Iran, je me sens encore plus comme un orphelin. Qu'il n'y ait pas eu d'ancêtres en Iran dans les pas desquels je pouvais mettre les miens a été très dur à accepter. Je me suis raccroché à Farhad et en ai fait mon héros. Pour moi, Farhad représente l'amour incarné qui a creusé une montagne entière pour l'amour de Shirin, il est le sculpteur par excellence.⁴⁰²



Illustration 309 : Tshangiz Shahvagh, *Tshador*, catalogue de la 1^{ère} Biennale, 1958.

Se présenter comme un « orphelin » de la sculpture en Iran reste toutefois excessif et est probablement lié au profil de 'premier sculpteur moderne' qui a été forgé autour de Parviz Tanavoli. Le manque de recul historique et de connaissance de l'œuvre pionnière mais demeurée académique, d'Abu al Hasan Sadiqi (1897-1995) ou de Hasan 'Ali Vaziri (1889-1954), tous deux éminents disciples de Kamal ol Molk (et avant eux, d'Ali Akbar au XIX^{ème} siècle), est sans doute à l'origine chez Parviz Tanavoli de cette impression de « vide ». Pourtant en ce qui concerne la sculpture moderne, Parviz Tanavoli n'est pas totalement isolé. Peu avant lui, Manutshehr Sheybani et Tshangiz

⁴⁰⁰ PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, NADERI, Mahnoosh (ed.), *Parviz TANAVOLI. Pioneers of Iranian Modern Art*, Exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, 2003 : p.24.

⁴⁰¹ *Naghsh-o Negar*, Edition n°4, 1958: p.46.

⁴⁰² David Galloway, Parviz Tanavoli, *Parviz Tanavoli: Sculptor, Writer and Collector*, Iranian Art Publishing, Tehran, 2000 : p.66.

Shahvagh avaient déjà ouvert la voie vers la sculpture contemporaine. Mais Parviz Tanavoli est sans doute le premier à en avoir exploré des potentialités très diverses et cela avec fluidité, créativité, et poésie. Son œuvre a d'ailleurs été qualifiée par certains critiques de « Poésie sculptée ».⁴⁰³



Illustration 310 : Parviz Tanavoli, *Procession*, extrait du catalogue de la 1^{ère} Biennale, 1958.



Illustration 311 : Parviz Tanavoli, *Appel du deuil*, catalogue de la 1^{ère} Biennale, 1958.

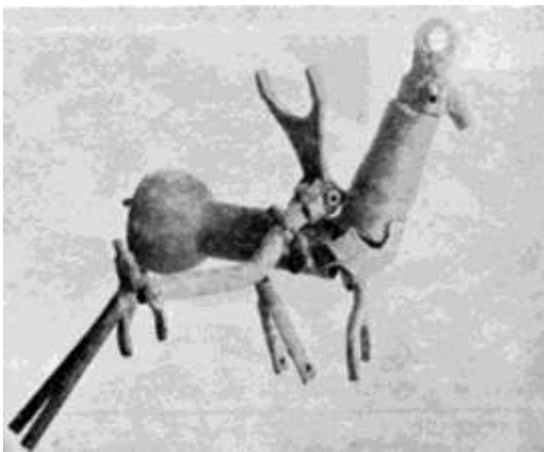


Illustration 312 : Parviz Tanavoli, *Amour maternel*, extrait du catalogue de la 1^{ère} Biennale, 1958.



Illustration 313 : Parviz Tanavoli, *Char de Darius*, fer, extrait du catalogue de la 2^{nde} Biennale, 1960.

⁴⁰³ Nina Cichocki, "Sculpted Poetry", PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, NADERI, Mahnoosh (ed.), *Parviz TANAVOLI. Pioneers of Iranian Modern Art*, Exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, 2003 : p.9.



Illustration 314 : Parviz Tanavoli, gravure, 42*40cm, extrait du catalogue de la 2nde Biennale, 1960.



Illustration 315 : Parviz Tanavoli, *Pigeon bleu*, gouache, 29*30cm ; extrait du catalogue de la 2nde Biennale, 1960.



Illustration 316 : Parviz Tanavoli, *Farhad rêvant*, gouache, 53*80cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} biennale, 1962



Illustration 317 : Parviz Tanavoli, *Farhad et la biche*, 130*250*60cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} Biennale, 1962

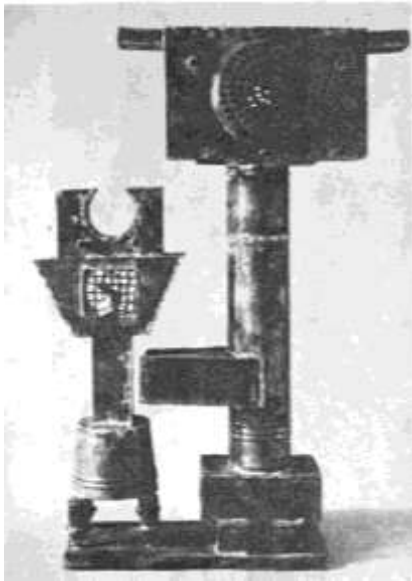


Illustration 318 : Parviz Tanavoli, *Le poète et la bien-aimée de Farhad*, 170*124*45cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} biennale, 1966.



Illustration 319 : Chez Parviz Tanavoli, le 10 mai 1967.



Illustration 320 : Parviz Tanavoli, *Heech and Chair II*, Bronze, 79*45*26 cm, 1973.



Illustration 321 : Parviz Tanavoli, *Le Rien de la cage et la cage du rien*, bronze, 38*33*13 cm, 1976.



Illustration 322 : Parviz Tanavoli, titre inconnu, 1974.

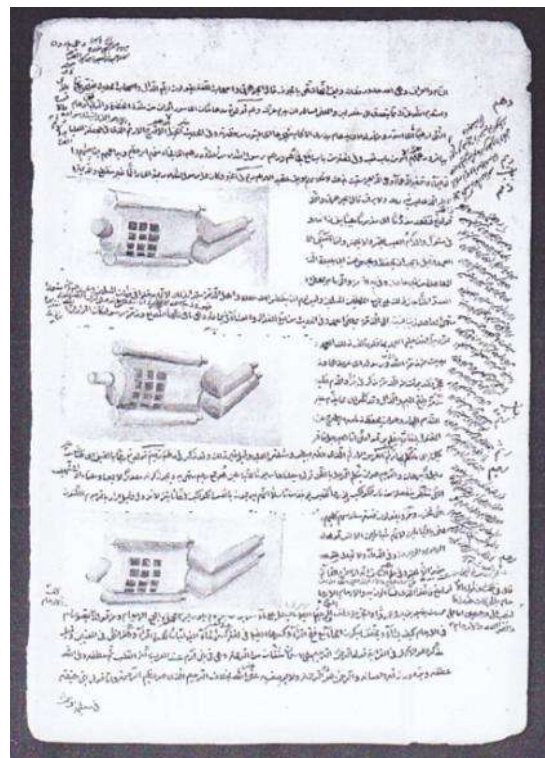


Illustration 323 : Parviz Tanavoli, *Les merveilles de la création – Farhad est tombé*, Tempera sur papier calligraphié à la main, 30*21 cm, 1999.

Hosein Zenderudi (1937) est quant à lui considéré comme le peintre-phare du courant *saqqakhaneh*. Après avoir été formé au sein du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays (*Honarestan-e honarhay-e ziba-ye keshvar*), il a étudié brièvement à la Faculté des Arts Décoratifs et est parti pour la France en 1961, où il a entamé également en parallèle une carrière artistique. En 1960, Zenderudi avait présenté un portrait d'inspiration impressionniste à la seconde Biennale de Téhéran mais il a manifesté très tôt une attirance pour les images de la religiosité populaire shiite. En effet, entre 1957 et 1960, il avait peint *Qui est cet Hosein que tout le monde aime à la folie?* (*In Hoseyn kist ke delha hama divana-ye ust?*). En 1962, son oeuvre *K+L+32+H+4* est remarquée lors de la troisième Biennale de Téhéran et est considérée comme le point de départ du courant *saqqakhaneh*. Ses compositions aux allures de prières-talisman ont exploité alors les qualités visuelles des signes calligraphiques et les couleurs vives. Mais à partir de 1964, il a centré peu à peu son travail sur la calligraphie, qui devient l'élément majeur voire exclusif de ses tableaux. Selon Ruin Pakbaz et Hamid Keshmirshakan, ses œuvres calligraphiques plus tardives pourraient être rapprochées de l'Optic Art, étant donné qu'elles jouent sur les potentialités visuelles de la pure répétition de lettres.⁴⁰⁴ L'installation de

⁴⁰⁴ Ruin Pakbaz, *Encyclopédie de l'Art* ; Hamid Keshmirshakan, « "Saqqakana ii. School of Art », *Encyclopaedia Iranica*, www.iranica.com.

Hosein Zenderudi à Paris a sans aucun doute influencé son travail. Le mouvement artistique dit lettrisme, apparu avec l'exil en France en 1945 de son initiateur Isidore Isou⁴⁰⁵, était encore actif à son arrivée dans la capitale française. L'artiste rapporte d'ailleurs dans sa web-biographie que ce mouvement a pu avoir de l'impact sur son oeuvre.⁴⁰⁶ En 1947, Isidore Isou avait donné une définition du lettrisme dans *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* : « Art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes »⁴⁰⁷. Au début des années 1990, la carrière artistique de Zenderudi a pris encore un autre tournant, un retour plus apparent à la figuration. Des images ont été adjointes aux lettres et aux signes mais l'artiste a continué à combiner librement, avec de rapides coups de pinceaux, les couleurs et différents médias.

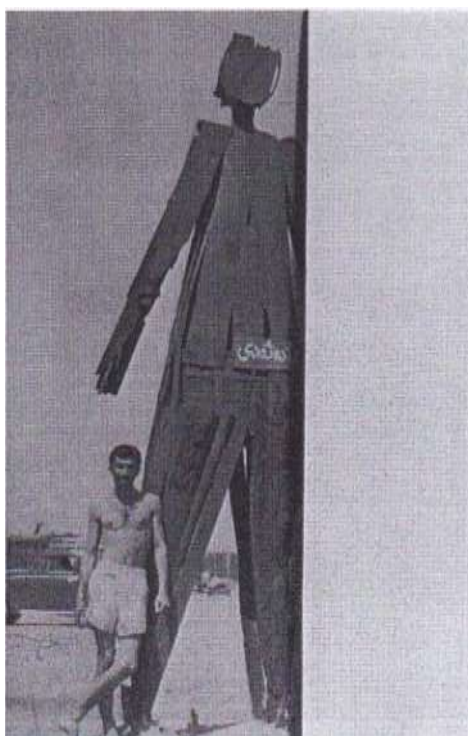


Illustration 324 : Hosein Zenderudi devant une de ses sculptures à la plage de Bandar Anzali, Iran : *Le géant de Bandar*, bois assemblé, h 450cm, 1954.

⁴⁰⁵ Isidore Isou (1925-2007), originaire de Roumanie, né dans une famille juive, a fini par s'installer à Paris, où il est arrivé clandestinement en août 1945. Il a énoncé les lois d'une méthode de création qui a pris le nom de *La Créatique ou la Novatique* (1942-1976) et à partir de laquelle il a redéfini tous les domaines de la culture, des sciences aux arts.

⁴⁰⁶ www.zenderudi.com

⁴⁰⁷ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1947.



Illustration 325 : Hosein Zenderudi, *Portrait*, huile, 45*29cm, catalogue de la 2nde biennale, 1960.



Illustration 326 : Hosein Zenderudi, *Soleil et lion*, encre, aquarelle et or sur papier marouflé sur bois, 106*147cm, 1960.

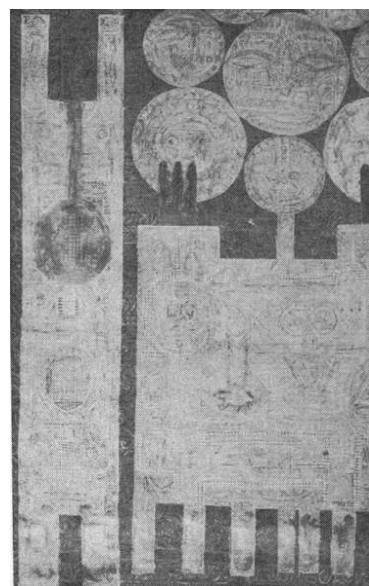


Illustration 327 : Hosein Zenderudi, *K+L+32+H+4*, essence, 150*225cm, catalogue de la 3^{ème} biennale, 1962.



Illustration 328 : Hosein Zenderudi, *Vue de l'Islam*, lithographie sur papier argenté, 50*45cm, 1961.



Illustration 329 : Hosein Zenderudi assis sur sa citroën peinte, Paris, 1963.



Illustration 330 : Hosein Zenderudi, *Quatre directions pour un artiste*, huile sur lin, 150*100cm, 1964.



Illustration 331 : Hosein Zenderudi, *Le trou bleu*, 170*170cm, extrait du catalogue de la 4^{ème} biennale, 1964.



Illustration 332 : Hosein Zenderudi, n.t., stylo, gouache sur papier, 58*73 cm, 1965.

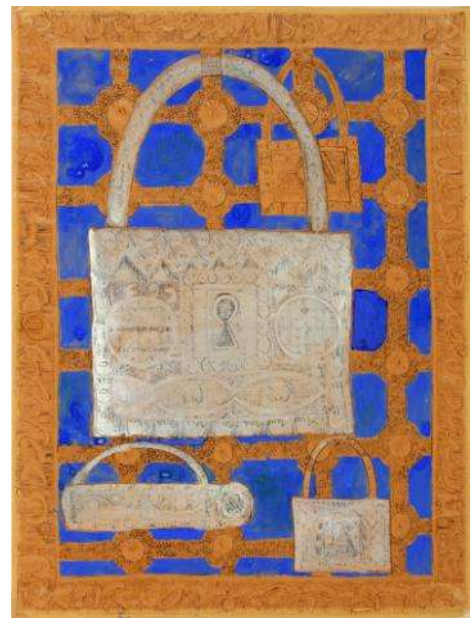


Illustration 333 : Hosein Zenderudi, *verrou*, encre et tempera sur papier, 50*36cm, n.d.



Illustration 334 : Hosein Zenderudi, *Minarets*, aquarelle, 149*97 cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} biennale, 1966.



Illustration 335 : Hosein Zenderudi, *Sans titre*, acrylique, 130*90cm, v.1970.



Illustration 336 : Hosein Zenderudi à son atelier à Meaux, France, 1971.

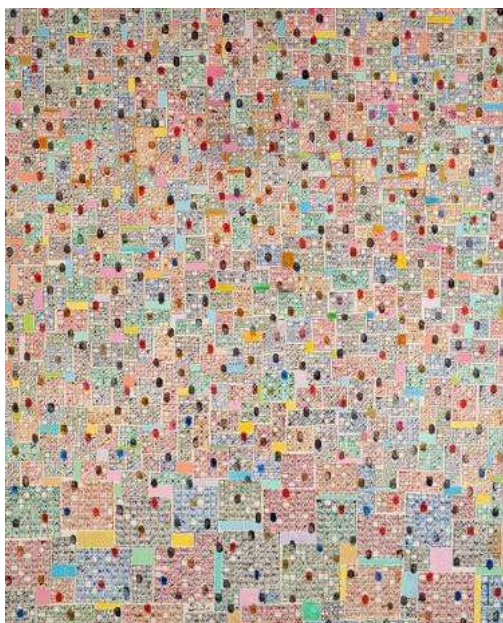


Illustration 337 : Hosein Zenderudi, Composition, 373*466cm, 1976.



Illustration 338 : Hosein Zenderudi, Quatre jardins (tshahar bagh), huile sur toile, 210*195cm, 1981.

Proche de Hosein Zenderudi, Faramarz Pilaram (1937-1983) a également fait partie des premiers diplômés du Lycée artistique des Beaux-Arts du Pays puis de la Faculté des Arts Décoratifs. En 1964, il a participé à la fondation du groupe Talar-e Iran puis s'est rendu en 1966, un an en France pour y poursuivre des études. Il a été membre du Groupe Azad ou Groupe Libre des Peintres et des Sculpteurs entre 1975 et 1978.

Ses premières œuvres ont mis en scène des motifs géométriques simples et des symboles religieux - comme les objets rituels transportés à 'Ashura (*Les lames*, 1958) ou la main de Fatemeh - sur fond d'inscriptions calligraphiques. Ces premiers tableaux sont proches de ceux composés par Hosein Zenderudi à la même époque. A la fin des années 1960, Faramarz Pilaram s'est tourné exclusivement vers les formes calligraphiques, dans un style *nasta'liq* ou *shekasteh nasta'liq*, qu'il a désormais employées comme éléments majeurs de ses compositions. Les potentialités rythmiques des lettres ou mots calligraphiés, les ressources de la couleur, les combinaisons des interrelations, ont été exploitées dans toute leur diversité par l'artiste.

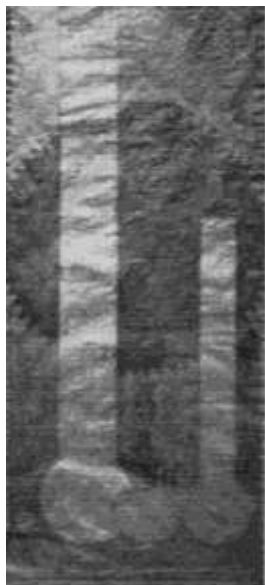


Illustration 339 : Famarz Pilaram, *Les lames*, gouache, 198*83 cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} biennale, 1962.

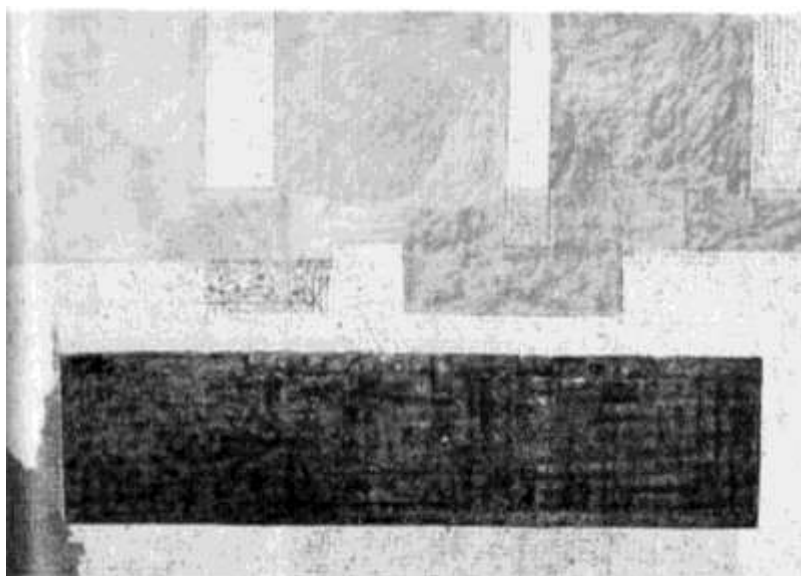


Illustration 340 : Famarz Pilaram, *Composition n°33*, gouache, 200*135 cm, extrait du catalogue de la 4^{ème} biennale, 1964.

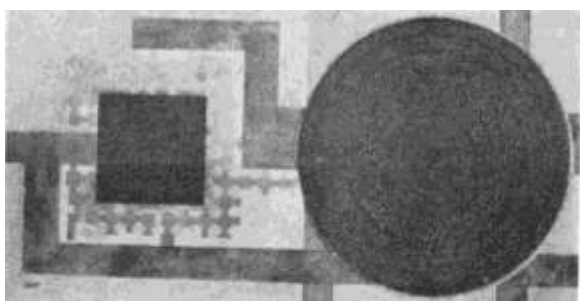


Illustration 341 : Famarz Pilaram, *Composition n°22*, huile, 105*230 cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} biennale, 1966.



Illustration 342 : Famarz Pilaram, *s.t.*, 1967.



Illustration 343 : Faramarz Pilaram, s.t., huile sur toile, 119*120cm, 1972.

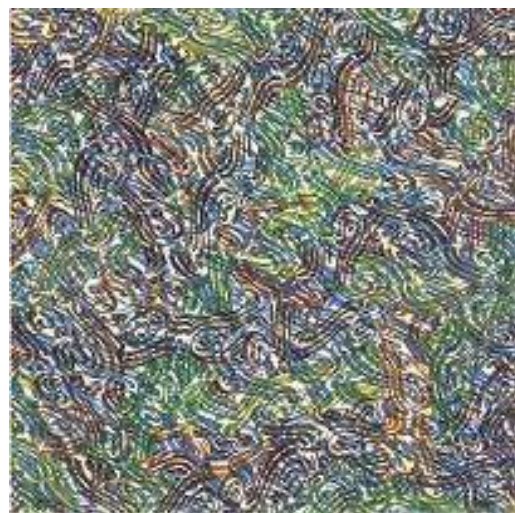


Illustration 344 : Faramarz Pilaram, s.t., 1972

Cette génération a connu d'autres étoiles filantes, comme Mansur Qandriz (1935-1965). Décédé à l'âge de 30 ans dans un accident de voiture, Mansur Qandriz a reçu à titre posthume en 1966 le Prix Impérial lors de la cinquième Biennale de Téhéran. Ayant été formé au sein du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays et après avoir passé deux années fécondes à Tabriz, il a exposé pour la première fois ses peintures en 1960 à la galerie Talar-e Reza 'Abbasi. Le succès rencontré lors de cette exposition l'a encouragé à entrer, la même année, à la Faculté des Arts Décoratifs puis à présenter son travail aux trois dernières biennales de Téhéran. Il a aussi notamment participé en 1964 à la fondation de l'association-galerie Talar-e Iran (qui prend le nom de Talar-e Qandriz après sa mort).

Selon Ruin Pakbaz, peintre et ami de l'artiste, Mansur Qandriz a d'abord rapidement expérimenté les styles impressionnistes et post-impressionnistes. Lors de son séjour à Tabriz de 1958 à 1960, sa ville d'origine, il aurait ensuite développé un style personnel par l'étude de l'œuvre de Matisse et de la miniature persane. Ruin Pakbaz caractérise les tableaux de Mansur Qandriz à cette période par des « *coloris lumineux, des traits doux, des formes grandes et petites d'une coupe simple et un goût prononcé pour les scènes de vie villageoise. Des thèmes et des légendes anciens apparaissent aussi parfois dans son travail* »⁴⁰⁸. Mais sa peinture prend une forme de plus en plus épurée, notamment après son entrée à la Faculté des Arts Décoratifs et sa fréquentation des artistes du courant *saqqakhaneh*. Dans ses dernières œuvres, des formes mi-abstraites d'êtres humains, d'oiseaux, du soleil, d'un sabre ou d'un bouclier ont été mêlées à des dessins géométriques. Mansur Qandriz est reconnu en Iran pour avoir été un artiste talentueux et original, dont les promesses créatrices avortées ont acquis une stature légendaire et continuent de faire rêver de nombreux jeunes peintres iraniens.

⁴⁰⁸ Ruin Pakbaz, « Mansur Qandriz », *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser, Tehran, 2007.



Illustration 345 : Mansur Qandriz, *Femmes villageoises*, env.1960.



Illustration 346 : Mansur Qandriz, *Composition*, huile, 65*80cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} Biennale, 1962.



Illustration 347 : Mansur Qandriz, *Composition*, dessin, 44*49cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} biennale, 1962.



Illustration 348 : Mansur Qandriz, *Peinture*, huile, 75*90cm, extrait du catalogue de la 4^{ème} Biennale, 1964.

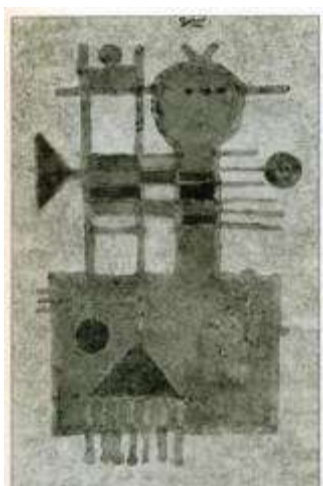


Illustration 349 : Mansur Qandriz, *Composition*, 1965.

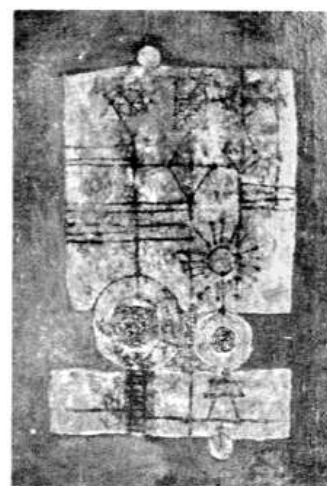


Illustration 350 : Mansur Qandriz, *Composition*, huile, 100*70cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} Biennale, 1966.

Masud 'Arabshahi (1935) n'a pas fait partie d'emblée du groupe des peintres *saqqakhaneh*. Ses œuvres puisaient davantage leur inspiration des bas-reliefs assyriens ou babyloniens que de motifs populaires ou d'images religieuses. Toutefois, son travail portant sur l'héritage pré-islamique de l'Iran a été rattaché petit à petit au courant *saqqakhaneh*, dont l'artiste partageait les idéaux. Ce peintre, spécialiste de la confection de reliefs monumentaux, avait également développé ses ressources créatrices à partir de 1956, au sein du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays puis de la Faculté des Arts Décoratifs. Parallèlement à sa carrière d'artiste et aux nombreuses commandes murales qui lui ont été proposées, il a régulièrement travaillé dans les bureaux de différents ministères, dont l'Administration des Beaux-Arts entre 1958 et 1961. A la fin des années 1970, il a été un membre actif du Groupe Azad ou Groupe Libre des Peintres et des Sculpteurs. Après la Révolution, il est parti vivre à Paris puis aux Etats-Unis. Il est retourné en Iran en 1992 et y a reçu les années suivantes, de nouvelles commandes publiques : en 1995, la municipalité de Téhéran lui a en effet à nouveau commandé un bas-relief en ciment, long de 300 mètres, apposé le long de la voie rapide Modares.

En tant que peintre, Masud 'Arabshahi a été particulièrement actif entre 1960 et 1969. Son œuvre est caractérisée par l'introduction de trois catégories de motifs. La première catégorie consiste en symboles anciens comme le lotus, la roue, le soleil, l'arbre et l'écriture cunéiforme. La seconde emploie principalement des éléments géométriques simples, des cercles, des carrés, des courbes et des spirales. Enfin, la troisième catégorie est peuplée de flèches, de signes mathématiques, de plans architecturaux, de nombres ou de lignes paraboliques. Entre 1963 et 1966, il a généralisé dans ses tableaux l'usage de formes pré-islamiques ainsi que le recours à de minuscules motifs. Selon Ruin Pakbaz, son œuvre a changé temporairement de direction entre 1974 et 1975, époque durant laquelle il a déployé sur la toile, dans une approche expressionniste plus figurative, des créatures mythologiques (ill.356).⁴⁰⁹

En 1969, sa carrière d'artiste plasticien a pris également une autre tournure. L'architecte, M. Moghater, employé pour concevoir le bâtiment de l'Organisation du Lion et du Soleil Rouge (équivalent à la Croix Rouge) lui a demandé, à cette date, de décorer les murs de l'auditorium du bâtiment en construction. Masud 'Arabshahi s'y est employé pendant trois ans et a composé un relief remarqué de 600 mètres carré en terra cota. Le succès de cette entreprise a généré d'autres commandes publiques ou privées et l'artiste s'est illustré dans divers reliefs. Les sollicitations dans ce domaine n'ont dès lors plus cessé, aussi bien en Iran que durant son séjour aux USA dans les années 1980 et 1990. A Los Angeles en 1992, il est ainsi employé pour la décoration de l'entrée d'un bâtiment de West Hollywood. Outre son travail sur la toile qu'il n'a jamais interrompu, Masud 'Arabshahi a donc manié à grande échelle divers matériaux, comme la céramique, la terre cuite, le cuivre ou le ciment.

⁴⁰⁹ Ruin Pakbaz, « Signs and Symbols of Arabshahi's work », in PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, ZEHTAB, Zohra (ed.), *Masud 'Arabshahi. Pioneers of Iranian Modern Art*, exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2001.

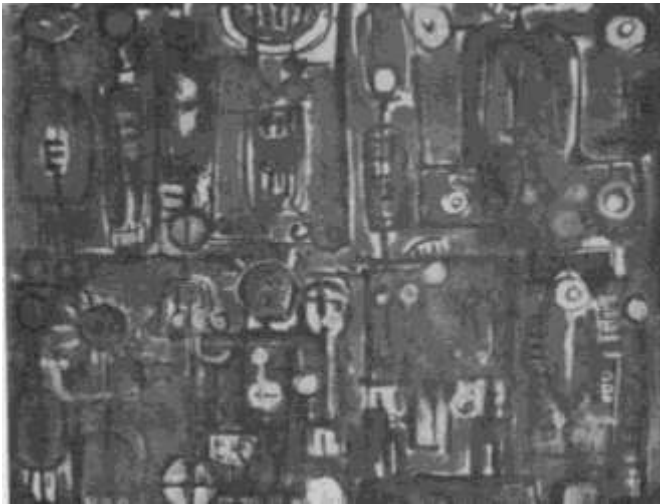


Illustration 351 : Masud 'Arabshahi, *Composition*, huile, 150*120 cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} biennale, 1962.

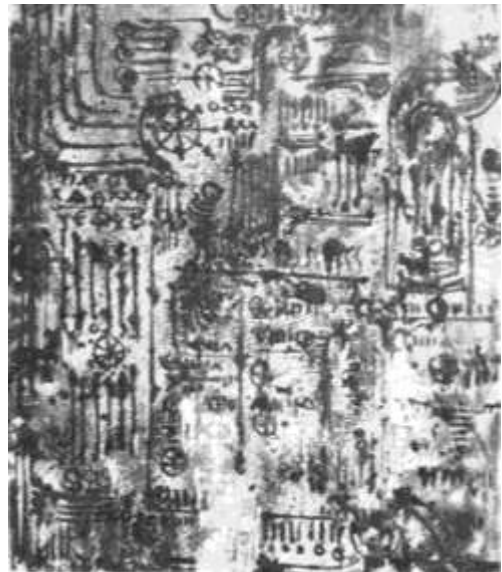


Illustration 352 : Masud 'Arabshahi, *Composition*, huile, 119*146 cm, extrait du catalogue de la 4^{ème} biennale, 1964.



Illustration 353 : Auditorium de l'Organisation du Lion et du Soleil Rouge décoré entre 1969 et 1971 par Masud 'Arabshahi, carreaux de terra cota, Place Arg, Téhéran.

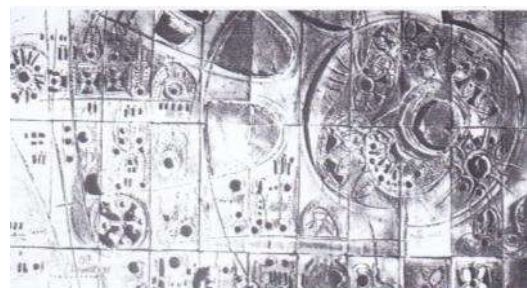


Illustration 354 : Détail du relief confectionné par Masud 'Arabshahi sur les murs de l'auditorium de l'Organisation du Lion et du Soleil Rouge, 1969-1971, Téhéran.

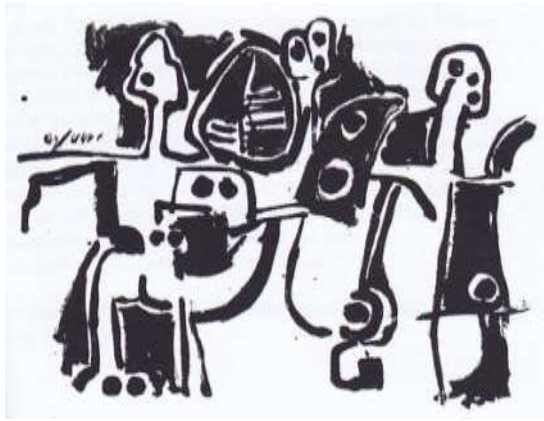


Illustration 356 : Masud 'Arabshahi, dessin, 1972.



Illustration 358 : Masur 'Arabshahi, *Cratère*, pastel, huile et peinture métallique sur toile, 203*184cm, date inconnue.



Illustration 355 : Masud 'Arabshahi, n.t., huile sur toile, 110*121cm, 1975.



Illustration 357 : Masud 'Arabshahi, n.t., divers media sur toile, 172*127cm, 1985.

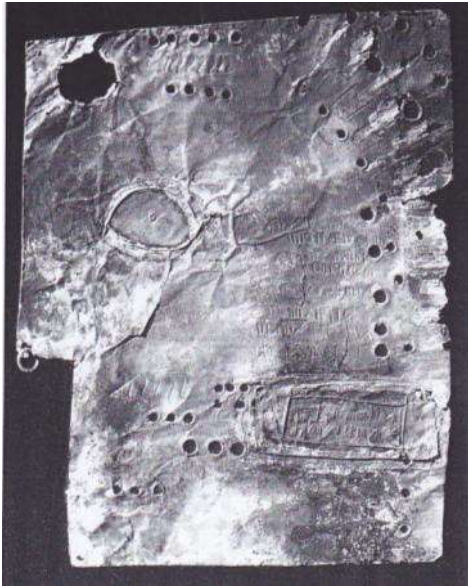


Illustration 359 : Masud ‘Arabshahi, relief, feuille de cuivre, 35*25cm, 1964.



Illustration 360 : Masud ‘Arabshahi en 2007.

Naser Oveisi (1934) n’a pas suivi le même parcours que la plupart des membres du courant *saqqakhaneh*. En 1956, il est sorti diplômé de la Faculté de droit de l’Université de Téhéran. Dès 1957, en peintre autodidacte, il a exposé deux tableaux lors d’une exposition de groupe à Téhéran et a obtenu le premier prix. Il a dès lors participé aux Biennales de Téhéran. Il est également parti pour l’Italie, où il a suivi cette fois-ci une formation artistique spécifique à l’Académie des Beaux-Arts de Rome. Il a par la suite exercé la fonction d’Attaché culturel auprès de l’Ambassade d’Iran à Rome et à Madrid.

Ce peintre avait auparavant été chargé de la conservation d’œuvres qadjar au sein de l’Administration des Beaux-Arts (*Edareh-ye kol-e honarha-ye ziba-ye keshvar*). Cet emploi a influencé profondément son style pictural et l’a, dès les débuts de sa carrière artistique, convaincu du potentiel créatif des formes artistiques développées au XIX^{ème} siècle en Iran. Son œuvre picturale est donc fortement inspirée de l’esthétique qadjar. Il a également puisé des modèles sur certaines céramiques seldjukides. Les visages de femmes sont particulièrement reconnaissables dans ses tableaux. Ils sont obtenus à l’aide de tampons, à l’instar des moules en bois que les peintres de plumiers utilisaient au XIX^{ème} siècle. Un autre motif récurrent dans ses œuvres est le cheval. Naser Oveisi a souvent introduit l’écriture dans ses œuvres.



Illustration 361 : Naser Oveisi, *Triste Baghi*, extrait du catalogue de la 1^{ère} Biennale, 1958.



Illustration 362 : Naser Oveisi, *La mariée*, huile, 120*90cm, extrait du catalogue de la 2^{ème} Biennale, 1960.



Illustration 363 : Naser Oveisi, *Joueurs de tambourin*, huile, 89*78cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} biennale, 1962.

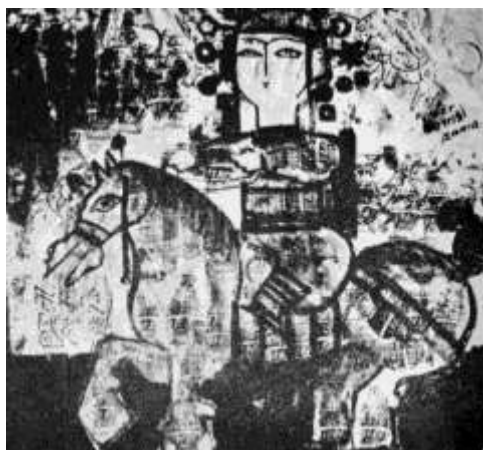


Illustration 364 : Naser Oveisi, *Cavalier*, huile, 117*110cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} Biennale, 1966.

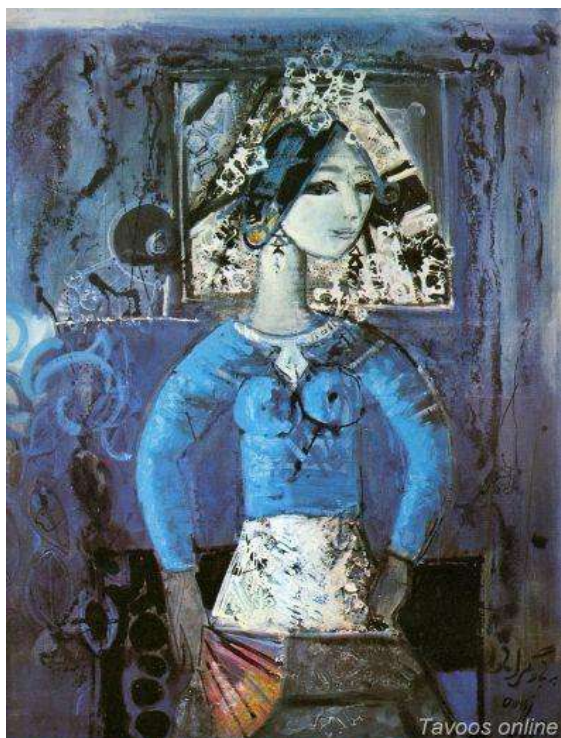


Illustration 365 : Naser Oveisi, n.t., date inconnue.



Illustration 366 : Naser Oveisi, n.t., date inconnue.

De même, Sadegh Tabrizi (1939) a été inspiré par l'art qadjar et surtout aussi par la miniature. Diplômé en 1967 de la Faculté des Arts Décoratifs, il avait auparavant exposé dès 1959 à la Société Iran-Amérique, participé en 1962 à la troisième Biennale de Téhéran et aux activités du groupe Talar-e Iran (il a exposé dans la galerie Talar-e Iran en 1964).

Sadegh Tabrizi a souvent peint sur des toiles en peau. Dans ses premiers tableaux, sur un fond de motifs décoratifs, parfois parsemé de fragments de courrier épistolaire, de timbres-postes ou de pierres semi-précieuses (la turquoise) incrustées en relief, il a introduit des figures tirées de la miniature, aux visages finement dessinés. Particulièrement reconnaissable dans ses tableaux, le mode d'application de couleurs vives et complémentaires sur des surfaces fragmentées aux contours épais et marqués est apparenté à celui de la peinture sous-verre. A partir des années 1970, ses compositions ont été davantage centrées sur la calligraphie.

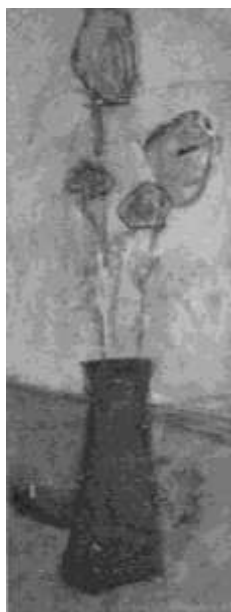


Illustration 367 : Sadegh Tabrizi, *Nature morte*, huile, 21*55cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} Biennale, 1962.



Illustration 368 : Sadegh Tabrizi, s.t., divers media sur toile (50*60cm), 1965.



Illustration 369 : Sadegh Tabrizi, *Couple dans un paysage*, huile, or sur toile, 1966.



Illustration 370 : Sadegh Tabrizi, *Cavaliers avec oiseau bleu*, huile sur toile, date inconnue.



Illustration 371 : Sadegh Tabrizi, *Deux cavaliers*, huile, or et encre sur toile, 107*130cm, 1976.



Illustration 372 : Sadegh Tabrizi, *Cavaliers et amoureux*, divers medias sur toile, 150*160cm, 2009.



Illustration 373 : Sadegh Tabrizi, n.t., huile et or sur toile, 179*180cm, 2008.

Enfin, Jazeh Tabataba'i (1931-2008), à cheval entre la seconde génération artistique des adeptes de la nouvelle peinture et la troisième génération qui a participé à l'émergence du courant *saqqakhaneh*, est un peintre et sculpteur majeur de l'Iran contemporain, difficilement classable. J'intègre la présentation de son travail à celle des peintres *saqqakhaneh*, étant donné que certaines de ses œuvres ont été montrées en 1977 lors de l'exposition rétrospective de ce courant au Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Mais Jazeh Tabataba'i occupait déjà une place importante sur la scène artistique téhéranaise bien avant l'éclosion de ce courant. En fondant la Galerie de l'Art Moderne en 1955, un an après l'ouverture de la Galerie Estetik, il avait dès cette époque pris part activement à la diffusion de la nouvelle peinture et de la sculpture contemporaine dans le pays.

Jazeh Tabataba'i a débuté sa carrière artistique dans le domaine de la littérature et de la poésie. En 1960, il a été diplômé de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran puis a entamé une formation en art dramatique. Une exposition importante de ses premières peintures et sculptures a eu lieu en 1961 à la galerie Talar-e Reza 'Abbasi. Il a participé à trois Biennales de Téhéran. Après la Révolution, il a séjourné en Espagne quelques années puis a voyagé entre l'Europe et l'Iran. La dernière exposition individuelle de ses œuvres a eu lieu à Téhéran en 1994. Une vaste rétrospective de son travail était également en cours au Centre culturel Saba, organisée par l'Académie des Arts d'Iran, lors du décès de l'artiste en 2008.

Cet artiste a particulièrement développé ses potentialités créatrices dans la sculpture. Il récupérait des copeaux de métal, des déchets industriels, des sections d'automobiles ou de bicyclettes, de l'électroménager endommagé, des montres hors d'usage et les transformaient en personnages légendaires ou en animaux imaginaires. Il a également effectué des sculptures d'argile à peine cuit et des collages. En peinture, Jazeh Tabataba'i s'est encore illustré dans différents matériaux, comme l'huile, l'encre et l'acrylique. Dans les années 1960, ses peintures, inspirées des figures qadjar et animées par des motifs propres à l'art populaire, l'ont rapproché des artistes *saqqakhaneh*.



Illustration 374 : Jazeh Tabataba'i, *Rôtisseurs*, huile, 109*139cm, extrait du catalogue de la 2nde Biennale, 1960.

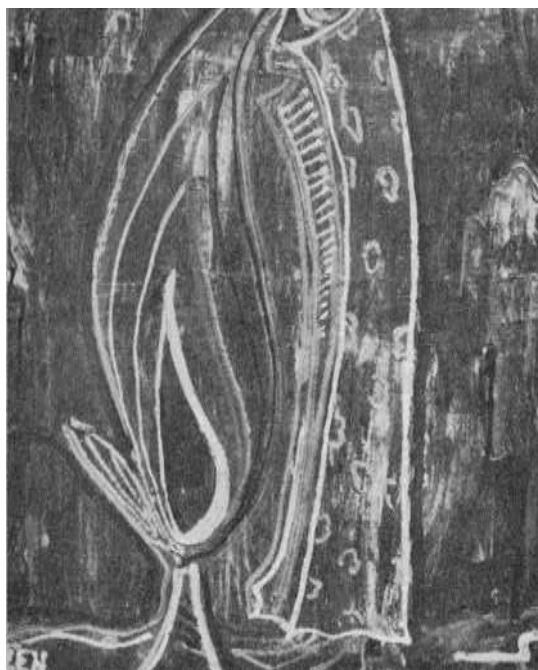


Illustration 375 : Jazeh Tabataba'i, *Néon n°1*, huile, 50*63cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} Biennale, 1962.

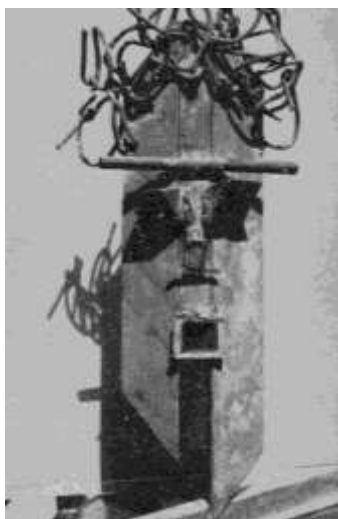


Illustration 376 : Jazeh Tabataba'i, fer, 58*42*20cm, extrait du catalogue de la 3^{ème} biennale, 1962.



Illustration 377 : Jazeh Tabataba'i, *L'oiseau*, fer, 100*138*195cm, extrait du catalogue de la 4^{ème} Biennale, 1964.



Illustration 378 : Jazeh Tabataba'i, *Notre temps*, collage, 55*129cm, extrait du catalogue de la 4^{ème} biennale, 1964.



Illustration 379 : Jazeh Tabataba'i, *Ni homme ni oiseau*, métal, 104*76*48cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} Biennale, 1964.



Illustration 380 : Jazeh Tabataba'i, *Union*, encre sur toile, 85*183cm, extrait du catalogue de la 5^{ème} Biennale, 1966.



Illustration 381 : Jazeh Tabataba'i, s.t., collage, 30*90cm, env. 1972.

Le recours à l'héritage visuel s'est ainsi manifesté sous des angles très divers. Il serait d'ailleurs encore possible de citer dans ce domaine l'œuvre de Parviz Kalantari (1931) qui a puisé dans l'architecture villageoise iranienne des expériences apparentées, en appliquant notamment du torchis ou du sable sur ses toiles. Les fondateurs de l'Ecole *saqqakhaneh* présentés ici ont pour la plupart, dès la fin des années 1960, dépassé les frontières premières de ce courant artistique et ont été nombreux à se tourner vers la calligraphie, favorisant le développement du courant de la calligraphie-picturale (*naqqashikhat*) qui jouit encore aujourd'hui d'un grand crédit.

B. Les peintres en quête de postmodernité : Le Groupe Libre des Peintres et Sculpteurs – 1975-1976

Dans les années 1970, parallèlement au succès grandissant remporté par le mouvement *saqqakhaneh* (mais certains artistes ont participé aux deux mouvements), les membres du Groupe Libre des Peintres et des Sculpteurs (*Goruh-e azad-e naqqashan va modjasamehsazan*), dit aussi Groupe Azad, ont travaillé *a contrario* à éloigner la peinture iranienne de son aspect traditionnel, en délaissant le pinceau, la couleur et la toile, et en la familiarisant avec de nouveaux produits ou media, avec la création de volumes et d'installations.

Ce groupe a pris forme à Téhéran en 1975, par le biais de Marko Gregorian, Gholamhosein Nami, Morteza Momayez, Faramarz Pilaram, Sirak Melkonian, Masud 'Arabshahi et 'Abdolreza Daryabeygi. Il a été actif pendant quatre ans environ. Ces artistes ont exposé leurs œuvres à Téhéran sous les titres « Bleu » (*abi*) et « Volume et environnement » (*gondj va gostareh*). La groupe a pris part aussi à des expositions internationales à Bâle et à l'exposition « Wash Art » en Amérique.⁴¹⁰ Les artistes de ce groupe sont considérés comme les premiers à avoir pratiqué en Iran l'art conceptuel, l'installation et la performance.

Parviz Sayyad, acteur, écrivain et réalisateur, avait déjà formé en 1966 en Iran un groupe similaire dans le domaine du théâtre : le Groupe Libre des Arts du spectacle (*Goruh-e azad-e namayesh*). Non subventionné par le Ministère de l'Art et de la Culture, ce rassemblement d'acteurs et de metteurs en scène iraniens avait créé des pièces de théâtre pour le Festival de Shiraz et tenté de vendre ses créations indépendantes à la radio nationale d'Iran.⁴¹¹ Le Groupe Libre des Peintres et des Sculpteurs s'est formé dans le même esprit d'indépendance et a également basé ses créations sur la mise en scène d'œuvres plastiques.

L'accueil d'une grande partie du public et des critiques, à ce groupe de peintres et sculpteurs et à ses inventions, a été à l'époque, plutôt réservé. Le groupe a exposé ses œuvres à cinq reprises en Iran entre 1975 et 1978, et les critiques sont allées grandissantes. Dans l'article « Une exposition décevante. On a tout vu sauf... », une journaliste du *Journal de Téhéran* affirme que « ces artistes ont formé un groupe de peintres représentant la décadence de la peinture iranienne »⁴¹². Cet article était paru à l'occasion de la quatrième et avant-dernière exposition du groupe, intitulée *Volume et Environnement 1*, au cours de laquelle les artistes avaient présenté des œuvres comme une chaise ficelée par Marko Gregorian, des couteaux pendus au plafond « comme la pluie » par Morteza Momayez, des objets en cuivre par 'Abdolreza Daryabeygi. Après la seconde participation de certains de ses membres à Art Basel en 1978, le groupe Azad s'est dissous.

⁴¹⁰ Ruin Pakbaz, « Goruh-e Azad », *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 2007.

⁴¹¹ Don Rubin, *The World Encyclopaedia of Contemporary Theatre*, vol.5 Asia/Pacific, Routledge, London/New York, 1998 : p.258.

⁴¹² Leyla Mehran, « Une exposition décevante. On a tout vu sauf... », *Journal de Téhéran*, 27 novembre 1975, n°12069, p.5, section « arts ».

Si les œuvres de ce groupe avaient suscité des débats hostiles dans les années 1970, certains peintres, lors des entretiens que j'ai menés en 2008 et 2009, m'ont pourtant affirmé leur intérêt et leur soutien à son égard et ont témoigné des visites qu'ils avaient rendu à ces expositions avant la Révolution. Madame J (entretien 10, 2008) a déclaré :

Avant la Révolution aussi, il existait un groupe : le groupe Azad il me semble, qui réunissait six peintres qui sont aujourd'hui très connus. Ils sont restés ensemble 4 ans. Ils ont fait de bonnes expositions, pas seulement de peinture mais aussi des installations. 'Arabshahi, Gregorian, Nami, Momayez... Etudiante, je me rappelle avoir été voir une ou deux de leurs expositions que j'avais trouvées très bien.

Monsieur E (entretien 5, 2008) mentionne également leur travail :

- Deux ans avant la Révolution, des peintres ont formé un groupe. Ils avaient un grand penchant pour l'art conceptuel.
- *Ah, c'était le groupe des peintres et des sculpteurs... Quel était son nom déjà?*
- Le groupe Azad (Libre).
- *C'était avec qui ?*
- Un graphiste iranien connu : Morteza Momayez. Et Marko Gregorian, Masud 'Arabshahi, Gholamhosein Nami...

Le Groupe Azad a sensibilisé le public iranien aux nouvelles formes de l'art contemporain. Ouvrant cette voie, ce Groupe a fait l'objet d'intenses campagnes de critiques mais le caractère avant-gardiste de leur initiative est aujourd'hui reconnu.

Tableau 26 : Chronologie des expositions du Groupe Azad ou Groupe Libre des Peintres et Sculpteurs.

N°	Date	Intitulé de l'exposition	Lieu et Pays
1.	1975		Galerie Mess, Téhéran, Iran
2.	Printemps 1975	Bleu	Galerie Takht-e Djamshid, Téhéran, Iran
3.	18 Nov 1975	Volume & Environnement	Iran-America Society, Téhéran, Iran
4.	1976		Art Basel, Suisse
5.	1976	Volume & Environnement 2	Galerie Saman, Téhéran, Iran
6.	Mai 1977		Wash Art, D.C. Armory, Amérique
7	1978		Art Basel, Suisse



Illustration 382 : La plupart des membres du Groupe Azad, septembre 1976 (excepté Faramarz Pilaram et 'Abdolreza Daryabeygi). De gauche à droite : Marko Gregorian, Morteza Momayez, Masud 'Arabshahi, Sirak Melkonian, Gholamhosein Nami.



Illustration 383 : Affiche de l'exposition *Bleu*, Galerie Takht-e Djamshid, Téhéran, printemps 1975.



Illustration 384 : Masud 'Arabshahi devant une installation présentée lors de l'exposition *Volume et Environnement 2*, Galerie Saman, 1975.

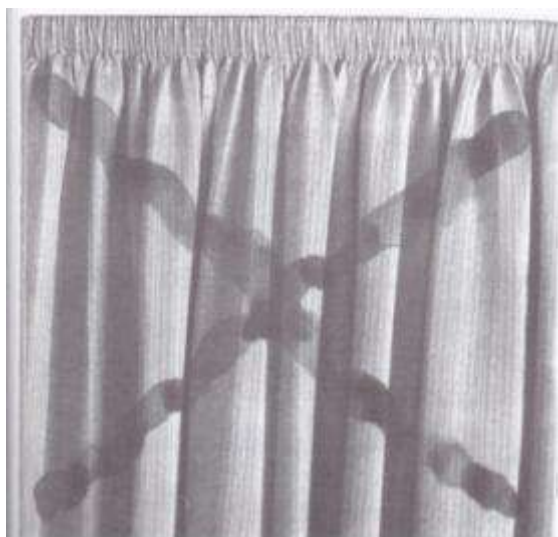


Illustration 386 : Une installation de Morteza Momayez présentée avec le Groupe Azad, 1975.

Tiré de : Forshid Mesghali, *Morteza Momayez. Graphic Design, Photography, Painting, 1957-2005*, Nazar Research and Cultural Institute & Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Tehran, 2005.



Illustration 387 : Exposition d'une installation de Morteza Momayez à la Galerie Saman, lors de l'exposition *Volume et Environnement 2*, 1976. Affiche par Morteza Momayez.



Illustration 385 : Affiche de l'exposition *Volume et environnement 2* du Groupe Azad, Galerie Saman, Téhéran, 1976. Graphiste : Morteza Momayez.



Illustration 388 : Installation de Morteza Momayez, Exposition *Volume et Environnement* 1, novembre 1975.

Illustration 389 : Leyla Merhan, « On a tout vu sauf... », *Journal de Téhéran*, 27 novembre 1975, n°12069, p.5.

UNE EXPOSITION DECEVANTE

On a tout vu sauf...

Faramarz Pilaram, Mirabdol-Réza Daryabeghi, Massoud Arabchahi, Marco Grégorian, Qirak Melkonian, Morteza Momayez et Gholam-Hossein Nami, qui ont formé un groupe d'«artistes» indépendants, présentent en ce moment, une exposition sous le nom de «volume et environnement», aux galeries Pope et Ala à l'Institut Iran-Amérique.

Ces artistes extrêmement appréciés en Iran, on se demande d'ailleurs pourquoi, ont plutôt formé un groupe de peintres représentant la décadence de la peinture iranienne.

Faramarz Pilaram, qui a exposé une pièce immense et encombrante, inspirée soi-disant de la calligraphie persane, n'est pas doué du moindre bon sens. Un objet si volumineux ne peut être placé nulle part, surtout quand le malheureux créateur l'a fait en bois. Même dans un espace découvert, il ne peut servir car ce «chef d'oeuvre» serait détruit par les éléments. A moins que Monsieur Pilaram ait pensé à faire quelque chose de décoratif, il doit alors s'attendre à être admiré par les nombreux esprits intellectuels qui sont les clients de ce genre de peintres, sculpteurs ou peut-être destructeurs.

Marco Gregorian qui a été atteint dernièrement de la «maladie des chaises», s'est fait photographié assis sur une chaise, ficelé comme un prisonnier qui a l'air plutôt bien heureux sur son trône. Cette idée de chaise a été inspiré par un concierge que Marco avait connu aux États-Unis et qui était constamment assis sur sa chaise. Marco a découvert la vérité de la vie, il dit: «auparavant j'étais loin de la réalité aujourd'hui ce n'est plus pareil j'ai basé ma peinture sur les objets ordinaires de la vie ce qui me permet de comprendre le peuple et leur façon de vivre. Marco présente à cette exposition une chaise qui est ficelée de tous les cotés et ainsi la tristesse qu'il a pour les objets abandonnés est résolue, bien entendu pour lui seul.

Les nombreux couteaux pendus au plafond de la galerie, sont le travail de Morteza Momayez, il a décidé d'employer les couteaux sous une nouvelle forme. «Les objets ont une signification particulière pour chaque personne» affirme Momayez, «pour moi, un couteau est le symbole de la peur». Son oeuvre est présentée comme la «pluie». Momayez est le seul à comprendre ce qu'il veut transmettre. Il a eu au moins la délicatesse de donner des explications Arabchahi a travaillé sur du fibre sur lequel il a renversé une couche de plâtre, le fibre est attaché par des bouts de ficelle à des tuyaux. Non seulement son travail n'a aucun intérêt, mais il est sale et mal fini.

Daryabeghi ne s'est pas cassé la tête pour cette exposition. Les objets de cuivre qu'il expose pourraient être le travail de n'importe qui mais surtout pas celui d'un peintre.

Cyrus Malek et Ghobad Chiva battent le record avec des tuyaux insignifiants oeuvre de Malek et les ampoules électriques attachées à un miroir qui partent de part et d'autre de la galerie.

Gholam-Hossein Nami, aussi mauvais que les autres, croit que le thème de cette exposition lui a fourni l'occasion d'une nouvelle expérience. Voici les bons peintres iraniens! Hélas! Ces soi-disants artistes si appréciés en Iran sont devenus en plus si prétentieux qu'ils se croient peintres au niveau international.

Leyla MEHRAN

C. Une période troublée

Bijan Saffari, artiste-peintre et co-organisateur du Festival de Shiraz sous Mohammad Reza Shah, s'est exprimé durant une interview menée en 1983 par Shirin Sami'i, sur l'affrontement qui a opposé, selon lui, le traditionnel et le moderne tout au long du XXème siècle en Iran et sur ce qu'il a qualifié la « *crise culturelle de la fin de l'ère Pahlavi* »⁴¹³. Cette crise a été perceptible dès le début des années 1960 et a opposé les tenants de l'ouverture à l'Occident et de l'abstraction aux fervents défenseurs des arts nationaux et de la culture iranienne. Ces débats sont intervenus dans un contexte intellectuel et politique particulièrement difficile. Certains penseurs fameux, comme Jalal Al-e Ahmad, Shariati et Motahhari, publiaient à cette époque des écrits polémiques, notamment à l'égard du régime impérial et de l'attitude à adopter envers la modernisation. Ces pamphlets ou essais, ainsi que les nombreuses conférences ou discours de ces intellectuels, ont véritablement marqué leur temps et imprégné les esprits. Ainsi, au fil des deux décennies qui ont précédé la Révolution, une réévaluation continue de l'identité nationale et culturelle s'opérait et donnait lieu à des débats récurrents sur la vitalité de l'héritage national. Le modèle d'un Occident vécu comme universel et dominant, a été une préoccupation obsédante des milieux artistiques iraniens à la fin du XXème siècle.

Les paliers de cette crise, ainsi que les différents courants de pensée qui l'ont animée, sont perceptibles et mesurables à travers les articles de presse publiés à l'occasion des Biennales ou d'importantes manifestations artistiques. A partir de la troisième Biennale en 1962, les interventions des journalistes ont en effet été de plus en plus contrastées. Ainsi, aux yeux de certains intellectuels partisans de la modernité, l'éclosion du courant *saqqakhaneh* a été considérée comme un retour en arrière. Un journaliste de l'hebdomadaire *Sepid va Siah* a par exemple critiqué les œuvres des pionniers du courant *saqqakhaneh* présentées à la troisième Biennale en 1962 et s'est offusqué qu'elles puissent être présentées à la Biennale de Venise :

Certains peintres, en dessinant des lignes difformes et en produisant de mauvaises imitations de la miniature iranienne, ont essayé de donner une couleur nationale à leur travail. De même, afin de donner une touche iranienne à son œuvre, un des sculpteurs a assemblé une cruche, un bol et une cuvette et a intitulé cela « Shirin, la plus belle femme d'Iran » !⁴¹⁴

De son côté, le Bureau Général des Beaux-Arts lui-même a émis un communiqué en 1964 déplorant, à l'issue de la quatrième Biennale, la tendance générale qu'il avait observé pour l'abstraction. Ce communiqué est peut-être l'indicateur d'une forme de conservatisme manifesté par une partie des autorités culturelles, qui semblaient garder encore un attachement nostalgique à la peinture du réel malgré le soutien officiel apporté à l'ensemble des tendances de la nouvelle peinture :

⁴¹³ Bijan Saffari interrogé par Shirin Sami'i à Paris le 13 octobre 1983 : <http://fis-iran.org/en/oralhistory/Saffari-Bijan>

⁴¹⁴ Echo of Iran, *Iran Almanac* 1963: p.490. Cité par Willem Floor, "The Arts in Western and Southern Central Asia. Iran and Afghanistan. Towards the contemporary period", *History of Civilizations of Central Asia*, vol.VI, UNESCO Publishing, Paris, 2005.

Notre art est en train de perdre tout rapport avec la réalité, divorçant de toute ressemblance avec le monde réel qui nous environne.⁴¹⁵

Les critiques sont montées en intensité parallèlement à l'augmentation du nombre des artistes modernes et des expositions de nouvelle peinture. Un journaliste a écrit en 1969 :

Les peintres iraniens, en adoptant le style occidental, ont privé notre pays de notre art national.⁴¹⁶

L'intensité grandissante de ce questionnement a trouvé un écho dans les écrits de Jalal Al-e Ahmad. Celui-ci a publié en 1962 *L'occidentalite (Gharbzadegi)*, un essai dans lequel il a dénoncé la croissante occidentalisation de tous les aspects de la vie en Iran.⁴¹⁷ Quinze ans plus tôt, Jalal Al-e Ahmad avait participé aux débats tenus à la Galerie Apadana et à l'Association du Coq Combattant sur les significations de la nouvelle peinture. Dix ans après, au milieu des années 1960, dans un de ses romans (*The American Husband*), l'épouse iranienne parlant d'une sortie à laquelle l'a invitée son mari américain, évoque sans égards la nouvelle peinture :

D'abord il m'a invitée à une exposition de peintures au Club 'Abbasabad – une de ces expositions où ils représentent des corps sans tête ou répandent des tonnes et des tonnes de peinture au milieu de deux yards de toile.⁴¹⁸

Par ailleurs, en février 1973, le journal *Ayandegan* s'inquiétant des réactions du public, ne mâche pas ses mots :

Notre peinture est devenue un alien pour le grand public.⁴¹⁹

Karim Emami lui-même, bien qu'il ait contribué à la découverte de la peinture *saqqakhaneh* en la distinguant comme courant et en lui donnant son nom, écrivait le 9 juin 1973 dans *Keyhan International* que les artistes iraniens étaient toujours en quête de leur propre identité. Il souligne que le danger de « l'imitation » aveugle guette toujours l'artiste iranien :

Les artistes ont simplement perdu la plus grande partie de leur héritage culturel dans le processus [de modernisation], sans trouver aucune alternative viable. Une estimation saine des traditions occidentales et une profonde réaction intellectuelle aux produits étrangers font défaut. C'est d'autant plus difficile que la civilisation occidentale elle-même est en train de traverser des turbulences, redéfinissant les termes et bazardant les plus nouvelles conceptions de l'art. Cette épouvantable pagaille est copiée trop souvent et acceptée sans réserve par ceux qui ont perdu leurs propres traditions.⁴²⁰

De nombreuses personnalités ont constaté en effet que l'écho des évolutions de l'art occidental entrain trop vite dans le pays et était de moins en moins compris par la population. Ruin Pakbaz a expliqué par

⁴¹⁵ Echo of Iran, *Iran Almanac 1964*: pp.621-2. Cité par Willem Floor, *ibid.*

⁴¹⁶ Echo of Iran, *Iran Almanac 1969*: p.601. Cité par Willem Floor, *ibid.*

⁴¹⁷ Jalal al-e Ahmad, *L'occidentalite*, L'Harmattan, Paris, 1998.

⁴¹⁸ Extrait de H Javadi, *Satire in Persian Literature*, Cranbury, 1988. Cité par Willem Floor, "The Arts in Western and Southern Central Asia. Iran and Afghanistan. Towards the contemporary period", *History of Civilizations of Central Asia*, vol.VI, UNESCO Publishing, Paris, 2005 : pp.769-770.

⁴¹⁹ Echo of Iran, *Iran Almanac 1973*: p.457. Cité par Willem Floor, *ibid.*

⁴²⁰ Echo of Iran, *Iran Almanac 1974*: p.483. Cité par Willem Floor, *ibid.*

exemple que bien avant l'inauguration du Musée d'Art Contemporain de Téhéran en 1977, les mouvements d'avant-garde du postmodernisme occidental étaient paradoxalement déjà montrés en Iran.⁴²¹

Cette atmosphère délétère a culminé dans les années 1970. A cette époque, le fait que le gouvernement autoritaire de Mohammad Reza Shah ait pu se prévaloir officiellement ouvert à des idées occidentales progressistes voire avant-gardistes (dont le Festival de Shiraz était une vitrine), tout en limitant de façon stricte la parole politique ou l'expressivité de ses citoyens, a aggravé la crise culturelle et identitaire. Malgré sa renommée, le peintre Hosein Zenderudi a par exemple dû faire face au début des années 1970 aux opérations d'intimidation de la police nationale iranienne. Comme beaucoup d'artistes occidentaux de cette époque, il portait les cheveux longs. Lors d'un séjour en Iran pour une exposition, il a été interpellé dans la rue et a dû suivre les autorités qui lui ont rasé la tête.⁴²²

Au milieu des années 1970, dans ce contexte intellectuel troublé, apparaissent des œuvres torturées. Manutshehr Safarzadeh a transcrit sur la toile des histoires désorientées et solitaires dans un monde damné. Aydin Aghdashlu, copiant puis défigurant les tableaux des maîtres de la Renaissance occidentale, a insisté en quelque sorte sur la vulnérabilité de l'héritage artistique (ill.390). Dans sa série d'œuvres intitulées *Mémoires de la Destruction*, il a également mis en scène l'anéantissement de fragments de miniatures persanes ou de tessons de poteries (ill.391). De la même manière, des peintres plus jeunes comme Neykzad Nadjumi, Nahid Haqiqat ou 'Ali Reza Espahbod, chacun dans un style différent, ont reflété dans leur travail leur trouble intérieur.

L'évolution socio-politique du pays, l'influence de courants d'opinion anti-occidentaux ou marxistes et la montée en puissance du discours religieux ont par ailleurs progressivement amené certains artistes à la peinture engagée. Dès cette époque, Mohammad Hasan Sheydadel, connu pour ses peintures murales, a commencé à effectuer de grandes fresques d'inspiration sociale. Une partie des jeunes étudiants en art s'est tournée vers le réalisme socialiste. Quelques années avant la Révolution, Rahim Najfar peignait déjà des martyrs sur la voie de la vérité.

⁴²¹ Ruin Pakbaz, *Naqqashi-e iran az dirbaz ta emruz [La peinture iranienne de l'Antiquité à nos jours]*, Edition Zarrin o Simin, Téhéran, 1385/2006.

⁴²² Farah Pahlavi, *Mémoires*, XO Editions, Paris, 2003 : p.227.



Illustration 390 : Aydin Aghdashlu, *Memories of Destruction*, 57*75cm, gouache sur toile, 1977.



Illustration 391 : Aydin Aghdashlu, *Memories of destruction*, 57*75cm, Gouache sur toile, 2001.

Conclusion

Dans cette troisième partie, nous avons vu qu'au lendemain de la seconde Guerre mondiale, la génération des pionniers de la nouvelle peinture a initié un nouveau rapport à la peinture en Iran. Formés au sein de l'Ecole de Kamal ol Molk puis de la Faculté des Beaux-Arts (fondée en 1940), ces peintres se sont démarqués des disciples de Kamal ol Molk en œuvrant ensemble dans un climat intellectuel, artistique et social inédit. Au sein de clubs, d'associations et de centres culturels étrangers ou par le biais de revues, ce climat a été propice à l'instauration de nouvelles méthodes de travail (en plein air, en groupe, expositions régulières), à l'invention de nouvelles formes artistiques (le cubisme puis l'abstrait notamment) et à la diffusion de nouvelles valeurs de création esthétique (comme la recherche de l'originalité et le cheminement initiatique).

Un mouvement de légitimation étatique a permis un temps à ces peintres d'acquérir de la visibilité, avant que l'emprise volontariste du Ministère de la Culture et de l'Art (fondé en 1964) ne devienne de plus en plus contraignante. Le monde de l'art a toutefois gagné à cette époque en amplitude grâce à la mise en place des Biennales de Téhéran (1958-1966), aux premiers pas du marché de l'art et à la fondation du premier musée dédié à la création contemporaine (Musée d'art Contemporain de Téhéran, 1977).

Propulsées sur le devant de la scène artistique internationale, au détriment des peintres du réel ou des miniaturistes, différentes générations de peintres adeptes de la nouvelle peinture se sont dès lors succédées. La tonalité abstraite de leurs créations a été source de nombreux débats dans la société et a conduit certains peintres à recourir à « l'abstrait iranisé » dit courant *saqqakhaneh*. De nombreux journalistes sont également devenus à cette époque les porte-paroles d'un malaise identitaire général qui a influé sur le champ de la création picturale et sur la réception des œuvres.

PARTIE 4. L'avènement de la République islamique. La modernité en question.

La production picturale officielle des premières années de la République islamique en Iran se caractérise par la prédominance de l'expression murale au détriment de la peinture de chevalet, qui continue toutefois à être pratiquée sous d'autres formes très diverses dans la sphère privée. Cet attrait des instances publiques pour un art monumental est rattaché par plusieurs auteurs iraniens - dont Ruin Pakbaz dans son livre *Naqqashi-e Iran. Az dirbaz ta emruz [La peinture en Iran. De l'Antiquité à nos jours]*⁴²³ - à la tradition murale pré-islamique.

Le développement de la peinture murale – dans le but proclamé de prendre le pouls de la nation et de renouer avec la culture authentique – est la manifestation dans le champs culturel et artistique d'un bouillonnement social, dont les événements révolutionnaires de 1978-1979 ont constitué le révélateur. Selon les artistes révolutionnaires, l'intérêt pour ce mode d'expression qui a animé certains peintres (dès les débuts du nouveau régime, ceux-ci ont ressenti la nécessité de se regrouper et de s'unir dans la proposition et la défense d'un programme politico-esthétique commun) a anticipé l'aspiration d'une partie émergente de la population à une production culturelle qui lui soit proche et accessible. Les jalons de l'école de la peinture révolutionnaire iranienne ont été alors jetés et l'on assiste pendant une trentaine d'années à un déploiement de l'art mural guidé par des préoccupations sociales et politiques.

Cependant, le rattachement en 1982 du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (*Howzeh-ye honar va andisheh-ye eslami*) à l'Organisation de la Propagande (*Sazeman-e tablighat*) a marqué le passage de l'art révolutionnaire à l'art de propagande. Le nouveau régime a dès lors considéré l'art non seulement comme un véhicule idéologique mais aussi comme un instrument de lutte au service du pouvoir. L'Etat islamique s'est octroyé le monopole de toute manifestation artistique dans le pays et a mis en place un appareil administratif complexe pour contrôler et diriger la production artistique en même temps que les créateurs. Parmi la multiplicité des courants artistiques en vigueur, il a privilégié notamment ce qu'on pourrait désigner sous le vocable de 'réalisme islamiste' (en référence au réalisme socialiste au sein de l'ex-URSS) et la miniature, et les a déclarés officiels et obligatoires. Dans le même mouvement, il a banni de la sphère publique la nouvelle peinture, notamment l'art abstrait ou d'autres mouvances qui n'entraient pas en résonnance avec son credo. Ces dernières ont cependant continué tant bien que mal à être pratiquées dans la sphère privée (expositions en appartement, cours particuliers).

De même qu'en URSS la vie culturelle avait été rapidement soumise à l'Agitprop (la section agitation et propagande du Comité central du Parti), le champ artistique en Iran a été, entre 1982 et le milieu des années 1990, organisé de telle sorte que l'art soit placé sous haute surveillance. Il est intéressant de remarquer en effet que les quatre premières années du régime soviétique, période dite de « communisme héroïque », avaient suscité, de la même manière qu'en Iran, des expériences artistiques novatrices et diverses. Maïakovski, Eisenstein, Tatline, Lissitsky et Chagall avaient mis leur talent au service de la Révolution

⁴²³ Ruin Pakbaz, *Naqqashi-e Iran. Az dirbaz ta emruz [La peinture en Iran. De l'Antiquité à nos jours]*, Entesharat zarrin va simin [Publications Zarrin et Simin], Tehran, 1385/2006 (4^{ème} édition) (1^{ère} édition en 2000).

d'octobre en dessinant notamment des affiches. Ils avaient donné le jour à des œuvres originales, qui appartiennent aujourd'hui à l'histoire de l'art des avant-gardes occidentales.⁴²⁴ Cette effervescence prit fin sous Staline. Dans l'atmosphère de plus en plus lourde des années 1920 en URSS, la directive cautionnée par le chef du parti, de rendre l'art compréhensible pour les masses, était devenue un argument central du combat pour la subordination de la politique culturelle à la propagande. En 1932, le réalisme socialiste était proclamé unique style officiel de l'URSS et toutes les institutions artistiques existantes étaient réunies au sein d'un seul et même organisme, l'Union des artistes.⁴²⁵

Si en Iran la situation a connu des modifications il y a dix ans environ - du fait de l'ouverture relative et instable de l'espace public par le biais d'un marché de l'art en expansion -, ce quasi-monopole artistique demeure lié à une politique culturelle farouchement attachée aux principes d'un fort nationalisme post-révolutionnaire. L'art mural y est conçu comme l'expression emblématique du régime islamique, de la nation et de l'identité iranienne. L'effort actuel de mise en valeur de cet héritage muraliste (éclairages nocturnes, bancs...) témoigne de l'importance toujours accordée au sein des sphères dirigeantes à ce courant pictural. L'enjeu de la pérennisation de cette pratique, décriée par une population de plus en plus lassée par la diffusion exclusive de l'iconographie « martyropathe »⁴²⁶, pousse toutefois au renouvellement de l'esthétique révolutionnaire.

Longtemps déconsidéré, l'art propagandiste des régimes autoritaires du XX^{ème} siècle mérite pourtant de faire l'objet de recherches. L'étude de la culture officielle de ces régimes donne la mesure du climat politique, social et intellectuel d'une époque. De plus et surtout - l'analyse des entretiens que les artistes ont bien voulu m'accorder nous le montrera⁴²⁷ -, la mainmise de l'Etat sur l'art touche ce dernier et le mobilise en son cœur même : dans l'effort qu'il manifeste pour s'interroger sur le sens.

Je retracerai dans un premier temps l'historique de la peinture révolutionnaire du régime islamique, qu'il s'agisse de la peinture murale ou de chevalet. Je mettrai toutefois l'accent sur le développement de la peinture murale, qui a occupé le devant de la scène artistique au début de la République islamique et qui connaît aujourd'hui une évolution notable. Dans un second temps, je me consacrerai à l'étude sociologique et iconographique de plusieurs œuvres particulièrement représentatives : d'abord, une peinture murale peinte en temps de guerre dans une mosquée, à Khorramshahr. Le contexte et le lieu peu communs de son élaboration, ainsi que la composition de l'œuvre, ont suscité des réactions originales au sein de la population, que je tenterai d'exposer. Puis je donnerai un aperçu de la peinture révolutionnaire sur toile en analysant la sémiologie évolutive de six tableaux révolutionnaires élaborés à des époques différentes : avant, pendant et après la Révolution. La troisième étape de cette partie donnera à voir de manière synthétique, avec l'appui de tableaux, d'organigrammes et de cartes, l'organisation institutionnelle complexe de la peinture telle qu'a été

⁴²⁴ Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la Révolution : essai sur la formation de l'esthétique soviétique*, Payot, Paris, 1975 : p.25.

⁴²⁵ En 1920, Lénine a exprimé le concept d'un « art de masse » qui allait devenir la pierre angulaire de l'esthétique soviétique et signer l'emprise totalitaire. Voir : Igor Golomstock, *L'art totalitaire*, Carré/SPADEM et ADAGP, Paris, 1991 : pp. 171-172.

⁴²⁶ Farhad Khosrokhavar, *L'islamisme et la mort. Le martyre révolutionnaire en Iran*, L'Harmattan, Paris, 1995.

⁴²⁷ Voir 5^{ème} partie.

élaborée sous la République islamique. Je m'attarderai sur son fonctionnement et sur le programme des principales manifestations-phares du régime dans le domaine pictural. La période d'exercice d'un gouvernement réformateur sous la Présidence de Mohammad Khatami ayant généré d'importants changements, je ne manquerai pas de relever quel a été l'impact de ces réformes sur la scène picturale téhéranaise. J'apporterai enfin une ouverture à cette troisième étape de ma réflexion en signalant une nouvelle pratique artistique qui a attiré mon attention : la peinture de rue. Cette quatrième partie tend donc à ébaucher un état des lieux – nécessairement partiel et partial – de la vie picturale téhéranaise récente.

Chapitre I. La peinture engagée ou peinture révolutionnaire

Dans ce premier chapitre⁴²⁸, il m'importe de mettre en lumière la « dimension œuvrée »⁴²⁹ de l'espace dans les villes contemporaines d'Iran, qui est constitutive du ressenti sensori-perceptif d'une population aujourd'hui en majorité urbaine. Le mouvement de la peinture murale iranienne, développé à partir de la Révolution de 1979, a la particularité d'énoncer de manière singulière un scénario à la limite du figurable : le sacrifice de soi par la mort en martyr. L'extensibilité de la rhétorique du martyr a subi une évolution notable ces dernières années. En première ligne de ces transformations apparaissent notamment des scénarii de plus en plus en lien avec le conflit israélo-palestinien et non plus seulement avec la Guerre Iran-Irak (1980-1988).

En retraçant les étapes et le contexte inhérent à la construction plastique d'un espace, puis en étudiant la renégociation de ces balises élaborées « en palimpseste »⁴³⁰, dont les strates superposées tapissent les murs des villes dans le pays, je voudrais interroger les enjeux de la spatialisation artistique en Iran. Après avoir retracé la genèse du mouvement de la peinture murale iranienne et présenté une de ses œuvres fondatrices, j'indiquerai les différentes directions prises actuellement par ce mouvement.

A. La genèse du mouvement de la peinture murale en Iran

Il est intéressant de se pencher sur la façon dont la figure du martyr a été lexicalisée au sein de la République islamique puis est devenue le point d'appel du mouvement de la peinture murale dans le pays.

Les enquêtes que j'ai effectuées en 2008-2009 auprès d'artistes-peintres iraniens ont mis en évidence que le mouvement contemporain de la peinture murale iranienne aurait débuté, au moment de la Révolution de 1979, par des graffiti et des peintures sommaires, le plus souvent à l'aide de pochoirs. De nuit, l'ensemble de la population et parmi elle des artistes, ont parcouru les rues et inondé les murs de slogans ou de portraits de leurs leaders. Les murs de la capitale ont alors reflété intensément les luttes entre les principales factions révolutionnaires : islamiste, communiste et nationaliste. Monsieur T (entretien 19, 2009) précise que durant cette période, il a à trois reprises en un mois, recommencé au même endroit à peindre un portrait de l'Imam Khomeyni car son travail avait été à chaque fois totalement recouvert de peinture rouge. Selon le peintre Hosein Khosrodjerdi, les murs des maisons jouxtant les avenues qui reliaient l'aéroport de Mehrabad au centre-ville de Téhéran étaient alors inondé de slogans, d'empreintes de mains et de caricatures, notamment celles du Shah en marionnette ou en rapace pourvu de griffes sanglantes.⁴³¹

⁴²⁸ J'adresse ici tous mes remerciements à Ulrich Marzolph, Professeur à l'Université de Göttingen en Allemagne, pour m'avoir donné accès à ses archives photographiques, qui se sont avérées précieuses pour la rédaction de ce chapitre.

⁴²⁹ Boissière, Anne (éd.), *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁴³⁰ Corboz, André, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Edition de l'Imprimeur, 2001.

⁴³¹ Camilla Cuomo, *Images sacrées et représentations dans les traditions islamiques*, thèse, Lyon 2, 2011 : p.263.

Le retour de l'ayatollah Khomeyni à Téhéran en février 1979 a coïncidé avec une surenchère dans les moyens d'expression. La faction islamiste s'imposait et a d'abord défilé dans les rues avec des peintures mobiles monumentales (plusieurs mètres de haut), représentant l'ayatollah Khomeyni et portées à bout de bras par les manifestants, telles les effigies transportées lors des processions religieuses d'Ashura.⁴³² L'auteur de certaines de ces œuvres mobiles est un peintre révolutionnaire aujourd'hui connu en Iran. Monsieur S (entretien 18, 2009) avait 23 ans lors de l'éclatement des événements de 1978-1979. En tant qu'artiste, il dit « avoir travaillé pour la Révolution ». Ces portraits mobiles ont été effectués d'après photographie avant son départ pour la France en mars 1979. Fils d'un vendeur de tapis de la province du Khorasan, ce peintre se destinait à la création de dessins de tapis. Il a d'abord suivi un enseignement traditionnel dans un atelier auprès d'un maître local, avant de passer le concours de l'Université de Téhéran dans la section peinture et d'être reçu à la Faculté des Arts Décoratifs de la capitale. Après l'obtention de sa licence, il a reçu une bourse pour aller étudier en France, où il a séjourné six mois, entre mars et août 1979, avant de rentrer au pays. Outre les portraits de Khomeyni, il est l'auteur de nombreuses peintures murales à Téhéran.

Avant son départ pour la France en mars 1979, Monsieur S avait également assisté à la création du mouvement de l'art révolutionnaire iranien. Les membres de ce mouvement, majoritairement étudiants en peinture à la faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, ont organisé une exposition de peinture fondatrice, inaugurée le 11 février 1979, au sous-sol de la mosquée *Hoseiniyeh-ye Ershad* (là où 'Ali Shariati avait enseigné avant la Révolution), le jour de l'abolition de la monarchie Pahlavi. Ils avaient appelé leur groupe « Salman », du nom d'un des premiers compagnons supposés du Prophète, d'origine non-arabe, Salman le Perse. Selon Monsieur R (entretien 17, 2009), cette première exposition d'œuvres islamico-révolutionnaires aurait rencontré un succès retentissant. Grâce à l'emprunt de deux jeeps à la télévision, une tournée a été entamée dans l'ensemble du pays et a engendré la création du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (*Howzeh-ye honar va andisheh-ye eslami*).⁴³³ Ce Centre, regroupant plusieurs disciplines, est à l'origine du credo esthétique officiel du régime islamique, fondé sur l'idée de martyr. Composé d'une université, d'ateliers et d'espaces d'exposition, il a surtout marqué les productions artistiques iraniennes contemporaines par ses édits sur la définition et la valeur de l'art islamico-révolutionnaire et par le subventionnement exclusif des artistes qui adhéraient au credo.

Les membres du groupe Salman qui ont présenté des œuvres lors de cette exposition fondatrice étaient Kazem Tshalipa, Hasan Mohammadi, Mahmud Imani, Habibollah Sadeghi, Hosein Khosrodjerdi, 'Ali Nowruzitalab, Morteza Haydari, 'Ali Radjabi, Hosein Sadri, Naser Palangi, M. Ruhani, Mme Barghi, Morteza Katuzian et Mohammad Ehsa'i (qui présentait une œuvre intitulée *La-elaha el-Allah*).⁴³⁴ Le seul ouvrage iranien à ma connaissance, consacré exclusivement à la peinture révolutionnaire, *Dah sal ba*

⁴³² Un extrait d'archive filmographique d'une de ces processions figure dans le documentaire de Camilla Cuomo et Annalisa Voza, *The Factory of Martyrs*, 54', Suisse, 2009.

⁴³³ Plus précisément, la Société Culturelle du Mouvement Islamique est d'abord créée mais est vite remplacée par le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique. Cf. Khosrodjerdi, Hossein, "The Islamic Revolution in Contemporary Iranian Art", *Tavoos*, n°1, Autumn 1999.

⁴³⁴ D'après Khosrodjerdi, Hossein, "The Islamic Revolution in Contemporary Iranian Art", *Tavoos*, n°1, Autumn 1999.

*naqqashan-e enqelab-e eslami 1357-1367 [Une décennie avec les peintres révolutionnaires iraniens 1979-1989]*⁴³⁵ cite les principaux membres du courant de la peinture révolutionnaire en Iran : ‘Ali Wazirian Sani, Mustafa Naderlu, Mostafa Gudarzi, ‘Abdolhamid Ghadirian, Habibollah Sadeghi, Hosein Khosrodjerdi, Kazem Tshalipa, Naser Palangi et Iradj Eskandari.

Le mouvement de la peinture murale en tant que telle a été initié peu après par d’autres étudiants en peinture de la Faculté des Beaux-Arts de l’Université de Téhéran, autour des professeurs Alkhas et Sadeddin, considérés aujourd’hui comme ayant été proches au début de la Révolution, des idéaux marxistes. D’après les témoignages recueillis par Camilla Cuomo dans son documentaire *The Factory of Martyrs*⁴³⁶, la première peinture murale iranienne connue aurait d’abord été peinte par ces professeurs et leurs étudiants au sein de l’Université de Téhéran, sur les murs de la Faculté des Beaux-Arts. Elle représentait l’épopée imagée de la Révolution : avant, pendant et après (ill.392). Puis d’autres peintures murales ont été effectuées dans les rues de la capitale, au sein des établissements scolaires et des usines. L’artiste Nilufar Ghaderinejad, qui a participé au mouvement en tant qu’étudiante, dit dans le documentaire avoir composé à cette époque, une peinture murale représentant des ouvriers sur le mur du Syndicat des Travailleurs et explique que les passants, étonnés, marquaient un temps d’arrêt dans la rue pour admirer cette vaste composition dépeignant aux humbles des lendemains heureux. Ces artistes relatent aujourd’hui avoir eu en tête comme référence les muralistes mexicains, comme Rivera, Siqueiros et Orozco. Comme le révèle cette peinture consacrée aux travailleurs, l’influence du réalisme socialiste soviétique aurait également influencé ces peintres de la première heure, proches de la faction marxiste, qui ont recouru à ce moyen d’expression et de mobilisation populaire lors de la Révolution iranienne de 1979.

Christine Frérot a écrit en 1980 une thèse sur la peinture au Mexique, *Art mural et peinture de chevalet dans le Mexique du XXème siècle. La formation du marché de la peinture*.⁴³⁷ A la lecture de cet ouvrage, de nombreuses similitudes émergent entre le cas mexicain, que les peintres révolutionnaires iraniens ont invoqué très tôt comme modèle, et le cas iranien, qui prend alors une autre consistance une fois replacé dans le contexte des différentes révolutions culturelles qui l’ont précédé au XXème siècle. Selon Christine Frérot, la renaissance (par rapport aux traditions pré-hispaniques) de l’art mural au Mexique lors de la Révolution des années 1910, a été l’expression la plus significative du nationalisme culturel mexicain. Le mouvement d’art mural est apparu dans le pays comme l’effort le plus réussi de fusion entre la révolte esthétique et la révolte socio-politique. Car les artistes mexicains, et plus particulièrement les peintres, ont voulu être à la fois les prophètes et les artisans du changement. De manière concomitante, le projet des artistes est devenu celui de l’Etat en la personne de Jose Vasconcelos, créateur et directeur du Ministère de l’Education et de la Culture au Mexique entre 1920 et 1925. Dès 1921, Jose Vasconcelos a fait voter des lois

⁴³⁵ Mustafa Gudarzi (compilateur), *Dah sal ba naqqashan-e enqelab-e eslami 1357-1367 [Une décennie avec les peintres révolutionnaires iraniens 1979-1989]*, Art Center of the Islamic Propagation Organization, Tehran, 1989.

⁴³⁶ Camilla Cuomo et Annalisa Vozza, *The Factory of Martyrs*, 54’, Suisse, 2009.

⁴³⁷ Christine Frérot, *Art mural et peinture de chevalet dans le Mexique du XXème siècle. La formation du marché de la peinture*, thèse, sous la direction de Raymonde Moulin, EHESS, Paris, 1980.

novatrices dans le pays pour permettre l'ouverture de bibliothèques, la multiplication de concerts... Il s'est inspiré de l'expérience menée par Lounatcharski en Union Soviétique, lorsque celui-ci avait été Commissaire à l'Education entre 1919 et 1922. Mais, contrairement à la situation révolutionnaire russe, Vasconcelos a refusé d'inféoder son programme à celui d'un parti et a tenté de soustraire l'organisation culturelle ou éducative à toute ingérence partisane. Les premières commandes murales ont été effectuées par Vasconcelos en 1920. Celui-ci a fait rentrer Rivera de l'étranger et lui a proposé les murs de l'amphithéâtre Bolivar en 1921. Puis Orozco et Siqueiros ont peint sur les murs de l'Ecole Préparatoire et du Ministère de l'Education et de la Culture. Les thèmes et styles des premières œuvres murales étaient imprégnés de l'influence européenne et plutôt apparentés aux goûts classiques de Vasconcelos. Mais à partir de 1923, des thèmes nationaux sont apparus, alimentés par un contenu de plus en plus révolutionnaire. Dans le cas mexicain, l'officialisation de la peinture murale a paradoxalement permis l'éclosion d'un art de contestation du système officiel lui-même et de l'économie capitaliste.

En Iran, la lutte interne qui a débuté en mai 1979 entre les islamistes et les autres factions révolutionnaires, notamment la puissante faction marxiste, a abouti à la fin de l'automne 1979, à la neutralisation globale des murs de la capitale. En décembre 1979, au moment de l'adoption de la Constitution, l'ayatollah Khomeyni a en effet ordonné que les murs de Téhéran soient nettoyés et la neutralité de l'espace public restaurée.⁴³⁸

Cette neutralité a été remise en cause après l'offensive de l'armée irakienne en septembre 1980. La guerre Iran-Irak (1980-1988) a constitué le véritable déclencheur du mouvement de la peinture murale en Iran. L'Organisation de la Propagande Islamique (*Sazeman-e tablighat-e eslami*) a connu alors un développement considérable. Le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique, au départ non-gouvernemental, y est rattaché en 1982⁴³⁹ malgré l'opposition de certains artistes, qui quittent alors l'institution. De même, la Fondation des Martyrs (*Bonyad-e shahid*) se mobilise, participe à l'effort de guerre et occupe le devant de la scène publique en parvenant à développer et asseoir le culte des martyrs. Fondée en 1979 par un décret personnel de l'ayatollah Khomeyni⁴⁴⁰, elle avait pour mission initiale l'identification des victimes de l'ancien régime afin d'apporter une aide financière à leurs familles. La Fondation des Martyrs a acquis en très peu de temps un pouvoir et une influence remarquables qu'il serait utile d'étudier précisément. Une recherche en profondeur sur ses membres fondateurs, sur les événements qui jalonnent sa création puis ses premières années d'activité, sur le développement de ses antennes en province et sur les institutions qui y sont rattachées comme le Musée des Martyrs (*Muzeh-ye shohada*), enfin sur son déclin actuel, fait encore défaut. Christiane Gruber a synthétisé en ces termes un certain nombre d'informations sur la structure de cette Fondation: « *Le logo de la Fondation représente une colombe blanche buvant un liquide au cœur d'une*

⁴³⁸ Yavari d'Hellencourt, Nouchine, « Les murs ont la parole », in *Téhéran. Au-dessous du volcan*, p.85-89, Bernard Hourcade, Yann Richard (éd.), Autrement Revue, HS n°27, Paris, novembre 1987.

⁴³⁹ Jalali-Naini, Ziba, « L'art islamique révolutionnaire. Naissance et agonie », *L'élection de Khatamy. Le printemps iranien ?*, pp.125-128, Les cahiers de l'Orient. Revue d'Etude et de Reflexion sur le Monde arabe et musulman, Paris, n°49, 1998.

⁴⁴⁰ Marzolph, Ulrich, "The Martyr's Way to Paradise: Shiite Mural Art in the Urban Context", in *Sleepers, Moles and Martyrs*, Regina and John Bendix (éd.), University of Copenhagen, 2004.

tulipe rouge épanouie [...]. La Fondation des Martyrs a été établie durant la Révolution par Khomeyni afin de superviser les affaires des familles de martyrs et de vétérans. A présent, la fondation constitue une société étendue et solide qui pourvoit à l'éducation et assiste les familles de martyrs et leurs enfants. Elle représente une des multiples agences non rattachées à l'Etat et supervisées directement par Khamenei par des délégués qu'il nomme. Elle est financée par l'Etat, par des donations et bénéficie généralement d'un statut exempté de taxes. Elle possède environs trois cent compagnies dans des domaines commerciaux et économiques variés. Elle est par conséquent une des plus influentes organisations en Iran. [...] En 1985, dans *Ashna-i ba Bunyad-i Shahid-i Inqilab-i Islami* (« Introduction à la Fondation des Martyrs »), la Fondation des Martyrs a présenté son fonctionnement et ses différentes activités. Une de ses sections les plus actives est le département de la culture, qui englobe l'enseignement, la propagande, les relations publiques et l'art. La section « art » comprend elle-même plusieurs divisions : film, théâtre, photographie, poésie, peinture, calligraphie, design et artisanats. [...] La Fondation des Martyrs a mis en place le plus large programme artistique public en Iran »⁴⁴¹. En effet, la section culturelle de la Fondation des Martyrs a été à partir de 1981, l'instigatrice d'un mouvement original et général (touchant surtout Téhéran mais aussi les principales villes du pays) de peintures murales dédiées principalement aux thèmes de la guerre et du martyr. La peinture murale iranienne contribue désormais à la propagande officielle. Selon Monsieur S (entretien 17, 2009) - qui rapporte avoir été détaché à la confection de peintures murales lors de son service militaire dans les années 1980 -, cette Fondation a commandé à des peintres étudiants ou professionnels, à de simples exécutants ou à de jeunes conscrits du service militaire⁴⁴², l'exécution de ces vastes peintures murales, qui ont eu un retentissement considérable et sont considérées aujourd'hui comme caractéristiques de la capitale iranienne et de l'art révolutionnaire du pays.

⁴⁴¹ Gruber, Christiane, "Jerusalem in the Visual Propaganda of Post-Revolutionary Iran", in Suleiman Mourad, Tamar Mayer (ed.), *Jerusalem: History, Religion, and Geography*, Routledge, London, 2008.

⁴⁴² Un jeune peintre que j'ai interrogé à Téhéran en 2008 dit avoir également été détaché à l'élaboration de peintures murales dans la région de Zabol pendant son service militaire qu'il avait effectué cette fois-ci à la fin des années 1990. Cette activité aurait d'ailleurs déterminé sa vocation d'artiste-peintre.

B. Une peinture murale fondatrice : le martyr Djamshid-e Zardosht dans les bras d'une fillette

Il m'a été possible de remonter la trace d'une peinture murale qui a fait partie des œuvres fondatrices de ce mouvement. Il s'agit de la peinture du martyr Djamshid-e Zardosht gisant entre les bras de sa petite fille. Cette peinture murale a constitué une des premières commandes de la Fondation des Martyrs. Son succès a été tel qu'elle a été reproduite à travers tout le pays et a sans doute conforté la Fondation des Martyrs dans le développement de cette forme de propagande picturale. Monsieur T (entretien 19, 2009), âgé de 24 ans en 1981, m'a fait part de la genèse de cette œuvre :

- En 1360 (1981), j'ai effectué une peinture murale sur le mur de la Fondation des Martyrs, en face de l'Université Tarbi'at-e Mo'alem, rue Mofateh.
- Elle existe toujours ?
- Non. La guerre avait commencé. Cette peinture est devenue célèbre mais personne ne savait que c'était moi qui l'avais peinte.
- Qu'est-ce qu'elle représentait ?
- Quelqu'un qui avait été tué pendant la guerre. Un martyr. Son visage était vrai, c'est-à-dire le visage de quelqu'un qui avait été vraiment tué. Quand ils ramenaient les martyrs de la zone de Défense sacrée, du front, avant de les enterrer au cimetière Behesht-e Zahra, ils les exposaient dans une salle où venait la famille pour les laver (qhasalkhaneh), et prendre des photos. J'y suis allé et j'ai fait comme ça le portrait de nombreux martyrs. Sur la peinture, il y avait aussi une enfant de trois ans environ qui offrait des fleurs à son père. Son père était martyr, il avait les yeux fermés. L'atmosphère était très affligée. La revue National Geographic, qui est américaine, quand elle est venue en Iran [en 1985] pour faire un reportage, elle a pris en photo cette peinture et l'a publiée. J'ai la revue chez moi avec la photo. La seule photo que j'ai de cette peinture. Cette peinture avait été recopiée sur de nombreux murs dans d'autres villes de province.

Monsieur T dit avoir été désigné pour peindre en 1981 la première peinture murale que la Fondation des Martyrs ait abrité. Il travaillait alors au Musée des Martyrs, satellite de cette Fondation et avec laquelle il était donc en contact direct. Il dit avoir lui-même proposé le dessin de la peinture murale qui a été accepté par la Fondation. Ayant grandi à Téhéran, ce peintre avait participé aux animations artistiques proposées aux enfants et adolescents par le Centre d'Education Intellectuelle pour Enfants (*Kanun-e parvaresh-e fekri-ye kudakan*), qui rassemblait sous le Shah, l'élite artistique du pays. Lors de la Révolution culturelle et de la fermeture des universités (1980-1982), il a travaillé au Musée des Martyrs. Puis il est entré dans la section peinture de la Faculté des Beaux-Arts à l'Université de Téhéran. Il a ensuite dirigé différents musées, dont le Musée des Martyrs, et occupé des postes à responsabilité à la Faculté Shahed et au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique.

La réalisation de ce vaste programme de peintures murales faisant allégeance à l'idéologie du nouveau régime nécessitait la définition d'un système opératoire et la mise en place de procédures particulières. La Fondation des Martyrs a ainsi passé commande à des artistes, mais aussi référencé puis classé les milliers de portraits de martyrs obtenus (en plus de nombreux objets leur ayant appartenu), qu'elle donne à reproduire ensuite sur les murs des villes ou expose dans le Musée des Martyrs. Avec intelligence, elle a centralisé la

mémoire des combattants de la guerre Iran-Irak, qu'elle met en scène dans l'espace public au service des intérêts socio-politiques du régime islamique. Le choix des emplacements des peintures murales tient compte des procédés élémentaires de la communication visuelle : outre la sélection de lieux de passage très fréquentés, la Fondation des Martyrs cherche à implanter les portraits des martyrs qu'elle a recensés dans les quartiers où ils ont vécu. D'après le documentaire de Bijan Anquetil et Paul Costes, *Les murs ont des visages*, un quartier du Sud de Téhéran se définit aujourd'hui par rapport à la peinture murale de trois de ses martyrs qui y ont grandi : les frères Dastvareh.⁴⁴³ La maison de la famille Dastvareh, qui a perdu ses trois fils à la guerre, a même été réquisitionnée par la Fondation des Martyrs pour devenir un musée.⁴⁴⁴

A l'heure actuelle, la logique d'insertion des peintures murales dans l'espace urbain connaît un développement croissant. L'effort des peintres pour insérer leurs œuvres dans le décor et ne faire qu'un avec l'espace environnant est non seulement plus visible, mais l'implantation des peintures murales est aussi plus étroitement mise en relation avec des politiques d'urbanisme et de communication. Ainsi ces peintures murales sont placées généralement à des carrefours, sur les façades jouxtant les voies rapides, devant des feux de circulation, dans des parcs, face à des institutions publiques collectives (écoles, hôpitaux...) ou près des passages piétons aériens (ill.393) qui traversent les autoroutes ou voies rapides. Fait notable : des éclairages nocturnes ont été disposés autour de certaines d'entre elles (les plus récentes) pour qu'on les admire la nuit (ill.394-395) ou des bancs ont été installés devant d'autres pour qu'on les contemple le jour. Les peintures murales à Téhéran seraient-elles érigées et considérées aujourd'hui comme des monuments d'un nouveau genre ? Enfin, le partage de l'espace urbain entre peinture murale et publicité est également intéressant à remarquer. L'implantation des peintures murales à des emplacements stratégiques (à Téhéran) se fait parfois en concurrence avec la publicité, mais celle-ci peut être également utilisée comme vecteur pour attirer davantage l'attention sur les peintures murales. A titre d'exemple, la peinture murale sur l'illustration 397 est presque éclipsée par une publicité pour olives et le panneau d'une agence immobilière, alors que la peinture de l'illustration 399 semble bénéficier de l'attraction opérée par un écran publicitaire géant et animé.

A Ahvaz, près de la ligne de front de la Guerre Iran-Irak, j'ai pu observer une autre modalité d'utilisation de la peinture dans l'espace public : au lieu d'être appliquée à grande échelle sur les murs tannés par le soleil et mise à l'épreuve par des températures avoisinant les 50°C durant tout l'été, la peinture murale est transposée sur des panneaux plantés à chaque carrefour. Ces panneaux de circulation indiquent le nom de rue, le plus souvent nom éponyme d'un martyr de la Guerre Iran-Irak. A côté du nom du martyr, également le nom de rue, est peint son portrait (ce repère visuel favorise-t-il l'orientation d'une frange analphabète ou étrangère de la population ?) puis son appartenance militaire et géographique. Sur l'illustration 396, une femme traversant la route passe à côté de ce type de panneau sur lequel il est écrit : *Shahid Mansur*

⁴⁴³ Mais, d'après Ulrich Marzolph, cette peinture murale représentant le portrait des trois frères Dastvareh a été récemment remplacée par une autre image.

⁴⁴⁴ Anquetil, Bijan, Costes, Paul, *Les murs ont des visages*, 64', France, 2007.

Purmohammadi, basidj-e shahrdari-ye Ahvaz / « *Martyr Mansur Purmohammadi, engagé volontaire de la municipalité d'Ahvaz* ». Le visage grave d'un jeune homme est dépeint à droite de ces annotations. Les trois traits tracés de chaque côté de son visage semblent faire allusion aux trois rainures brodées sur les épaulettes des uniformes *basidji*.

La peinture murale de Monsieur T a été photographiée par le reporter australien Michael Coyne en 1985. Son reportage intitulé « Iran under the Ayatollahs », acheté par la revue *National Geographic*, débute par la photo d'une peinture effectuée sur le sol même de la ville, sur un trottoir, et qui met en scène les drapeaux d'Israël, des Etats-Unis et de l'Union soviétique foulés au pied. Des traces de pas peintes maculent en effet les trois drapeaux et les jambes d'un jeune homme marchant sur la peinture remplissent le cadre de l'image (ill.398). Les étoiles du drapeau américain apparaissent en alternance avec des étoiles de David et le marteau et la faucille. Le reportage suit effectivement de peu la crise des otages américains (libérés en janvier 1981). Déjà très abîmée en 1985, cette peinture a disparu aujourd'hui à ma connaissance à Téhéran. La seconde image du reportage est consacrée en pleine page à la peinture de Monsieur T (ill.400). Une femme au tchador noir largement déployé apparaît de dos sur le trottoir, en train de contempler la peinture murale au-dessus d'elle, les mains portées au visage. Cette femme en arrêt est bien plus petite que le buste de la fillette apparaissant sur le mur. La fillette à genou porte une chemise gris clair, un fichu blanc à dentelles (l'uniforme scolaire des jeunes filles à partir de la République islamique) sous un voile noir noué au menton (quelques mèches de cheveux pointent de son fichu). Elle se penche vers l'homme barbu allongé devant elle, recouvert d'un tissu blanc aux plis travaillés qui lui enserre la tête. Il a les yeux fermés, la bouche ouverte, les traits détendus et semble mort. La fillette tient entre ses doigts potelés un bouquet de fleurs sauvages, rouges et jaunes, qu'elle tend devant le nez du martyr. Le fond de la peinture murale est composé d'un camaïeu de blanc et de gris. Aucun slogan n'apparaît ni même le logo de la Fondation des Martyrs, qui existe peut-être hors-cadre. L'exécution soignée et détaillée des plis du voile de la fillette et du linceul, le dénuement de la composition qui met en valeur l'expressivité, laisse penser que l'œuvre a eu pour auteur un peintre confirmé.

Le succès rencontré par cette peinture murale l'a érigée en prototype, générant un vaste réseau de variantes de moindre qualité. En 2001, Ulrich Marzolph a en effet retrouvé les mêmes personnages de cette peinture murale, sur une façade jouxtant la voie rapide Modares (ill.401). Très fréquentée, cette voie stratégique traverse Téhéran du Nord au Sud. Le dessin de la fillette et du martyr sont identiques au modèle datant de 1981. Mais le bouquet de fleurs sauvages a été remplacé par une rose rouge. Les mèches de cheveux sous le voile de la fillette n'apparaissent presque plus. Les plis des tissus sont très schématiques, la palette des couleurs s'est appauvrie, le bleu clair domine et l'arrière-fond est constellé d'un ensemble de formes hétéroclites : des losanges géométriques, une miniature et des slogans. Les étoiles géométriques contiennent des invocations adressées aux cinq personnes composant la Sainte Famille selon le dogme shiite, Mohammed, sa fille Fatemeh (surnommée Zahra'), 'Ali et leurs fils Hasan et Hosein, ainsi qu'au Douzième Imam, le Mahdi, l'Imam caché. La miniature dépeint dans un espace cerné de nuages une vision du paradis,

où deux oiseaux volent face à face entre un cyprès et un arbre en fleur. Au bas de la peinture est écrit : *Baba-ye shahidam – hitch goli khvoshbutar az yad-e to nist* / « Mon père martyr – aucune fleur ne sent aussi bon que ton souvenir ». Dans l'encadré à gauche, il est répété que la communauté n'oubliera pas les victoires de ses martyrs.⁴⁴⁵

Une autre variante recensée de cette peinture murale est située à Sirdjan, dans la province de Kerman, au Sud de l'Iran. Prise en photo en 2002, elle a entre autres la spécificité d'indiquer le nom du martyr : Djamshid-e Zardosht (ill.402). Ces légendes démultipliées destinées à lutter contre l'oubli et à proclamer les valeurs du régime islamique n'empêchent pas le tarissement de l'expressivité picturale de la figure du martyr. Selon Ulrich Marzolph dans son article « The Martyr's Fading Body », la figuration du corps martyr perd en effet progressivement de sa consistance.⁴⁴⁶

Si, au début des années 2000, les modèles picturaux hérités en droite ligne du début de la guerre étaient toujours d'actualité sur les murs de Téhéran, il semblerait que déjà à cette époque, le martyr ne suscitait plus de la même manière l'adhésion de la population iranienne. Instrumentalisé pour réprimer 'au nom du sang des martyrs' les désirs d'autonomie et de liberté fondamentale de la société, ce paradigme de réalisation de soi mis en avant au moment de la Révolution puis de la Guerre Iran-Irak est affecté depuis quelques années par le mouvement en cours en Iran de renouvellement des valeurs révolutionnaires.

⁴⁴⁵ Marzolph, Ulrich, "The Martyr's Fading Body: Propaganda vs. Beautification in the Tehran Cityscape", in *Rhetoric of the Image: Visual Culture in Modern Muslim Contexts*, C. Gruber/S. Haugbølle (éd.), in print.

⁴⁴⁶ Marzolph, Ulrich, *Ibid.*

C. La peinture murale aujourd'hui

Trente ans après la Révolution, la restauration et/ou le renouvellement de ce patrimoine pictural est en cours. Rares sont les peintures murales datant du début de la décennie 1980 qui n'ont pas été remplacées au moins une fois. Ces dernières années, les remplacements ont été nombreux. Les archives d'Ulrich Marzolph m'ont permis de recenser trois peintures murales différentes situées à un même emplacement, témoignant des variations actuelles des stratégies énonciatives de la peinture murale iranienne.

La peinture murale du martyr Djamshid-e Zardosht et de sa fillette, située en 2001 sur la voie rapide Modares à Téhéran, a ainsi été modifiée à deux reprises dans un laps de temps très rapproché, en 2003 et 2004. Fait remarquable : les deux nouvelles peintures murales qui se sont succédé ne font plus allusion à la guerre Iran-Irak mais renvoient toutes deux au conflit israélo-palestinien.

La peinture issue du premier changement, recensée en 2003, répond à un schème de composition particulier, 'en zig-zag', de bas en haut, favorable aux mises en parallèle (ill.403). Le premier plan est excentré sur la droite. En effet, l'extrémité droite de la peinture est occupée par le visage d'un Palestinien anonyme, dont les traits sont déformés par un cri de douleur. Le reste du premier plan est strié à sa base de tulipes rouges, symbole courant du martyr parmi la communauté de motifs ou signes utilisés par la Fondation des Martyrs. Par un effet de balancement, au second plan, le regard est renvoyé à l'extrémité gauche de la peinture, où le buste du Guide Suprême Khameney, successeur de l'Imam Khomeyni, est représenté avec un *keffieh* sur les épaules, le doigt injonctif. Le foulard appelé *keffieh* constitue l'un des principaux symboles de la lutte palestinienne. Dans le reste du second plan, un autre *keffieh* se déploie à la manière d'un drapeau ou d'un linceul. Le troisième plan occupe le centre de la peinture et donne à voir le Dôme du Rocher, lieu saint de l'Islam situé sur l'Esplanade des mosquées à Jérusalem. Enfin, au quatrième plan, de nouveau à l'extrémité gauche, le visage de l'Imam Khomeyni est esquissé dans le ciel alors que dans la partie droite apparaît le slogan, une citation de l'Imam Khomeyni, en persan et en anglais. D'après Ulrich Marzolph, cette citation fait partie des premiers slogans bilingues, qui soient apparus à Téhéran et qui se sont multipliés ces dernières années : « *L'ummah (la nation) islamique se tiendra toujours aux côtés des Palestiniens et s'opposera à leurs ennemis* ».

En 2004, cette peinture murale a été modifiée mais l'orientation pro-palestinienne et le slogan ont subsisté (ill.404). La raison de ce changement partiel semble avoir été l'assassinat de Sheykh Ahmad Yasin, leader du Hamas, par l'armée israélienne le 22 mars 2004. Le portrait du leader palestinien figure en effet dans un encadré au premier plan et au centre. La partie gauche, teintée de couleurs froides, représente une étoile de David striée des couleurs du drapeau américain, déchirée. La partie droite, dominée par des couleurs chaudes, est occupée par un médaillon représentant le visage des deux Guides Suprêmes qui se sont succédé à la tête de la République islamique. En haut, à l'intérieur d'un encadré composé de courbes colorées, apparaît à nouveau le Dôme du Rocher, surmonté à gauche par la Kaaba de La Mecque et à droite

par la mosquée de l'Imam Hosein à Kerbala en Irak. Le slogan bilingue est le même, répété des deux côtés de la peinture. Les mêmes courbes colorées sont repérables sur une peinture murale située en amont de la voie rapide Modares, indice des relais tissés entre différentes peintures murales séparées géographiquement, reliées ici à la manière d'un ruban intermittent.

La sémiotique générale du mouvement de la peinture murale connaît donc des transformations. Le discours de la Fondation des Martyrs a quelque peu évolué. La peinture murale iranienne semble se nourrir aujourd'hui, vingt ans après l'arrêt de la guerre Iran-Irak, d'un autre conflit, le conflit israélo-palestinien. Elle recourt à la rhétorique du martyr pour soutenir la cause palestinienne et ravive du même coup la flamme et le souvenir de ses propres combats. Cette évolution a également innervé le courant de la peinture révolutionnaire sur toile.

Ces changements récents font suite à une longue période de stagnation. Durant la décennie 1990, après la fin de la guerre en 1989, le mouvement de la peinture murale en Iran semblait s'épuiser. Des tentatives de réformes ont toutefois eu lieu dès cette époque. Quelques commandes avaient été passées dans les années 1990, à des artistes professionnels qui ont effectué des peintures murales dans un style qui n'était plus directement révolutionnaire dans la forme ni les décors. Une femme peintre a notamment réalisé une peinture murale Place de la Mère (*Meydun-e madar*) à Téhéran. Celle-ci représente une femme en tchador blanc, auréolée de lumière, les mains levées. Cette 'mère' surplombe les pointes métalliques de l'effigie portée en Iran lors des processions d'Ashura, commémorant le martyr de l'Imam Hosein. Le tout est environné de feuillage (ill.405). Cette artiste est également l'auteur d'une fresque dans ce style place Vali'asr.⁴⁴⁷

L'audience en déclin de la Fondation des Martyrs n'a pas été sans générer diverses tentatives pour ranimer la flamme. Beaucoup les ont considérées comme timides et le fait est qu'elles n'ont pas ravivé l'attention populaire. La municipalité de Téhéran et son Bureau d'Embellissement [de l'Espace Public] (*Zibasazi*) s'est alors associé à la Fondation des Martyrs et met actuellement en place de nouvelles procédures, plus audacieuses, pour réformer en profondeur la peinture murale à Téhéran, dont le potentiel demeure incontesté.

En 2008, la Municipalité de Téhéran a réuni différents acteurs, la Fondation des Martyrs, le Musée d'Art Contemporain de Téhéran, l'Université de Téhéran et l'Université de l'Art, pour aboutir à la formation d'un nouveau comité au sein de la Fondation des Martyrs. Ce comité est composé de peintres issus de chaque institution. Ceux-ci ont été chargés de programmer cinquante nouvelles peintures murales conçues par des artistes professionnels et répondant à des exigences artistiques définies. De nombreuses commandes ont été lancées. Comme le rapporte Monsieur T (entretien 19, 2009), un projet proposé par Mustafa Naderlu, professeur à l'Université de l'Art, a déjà été retenu.

⁴⁴⁷ La peinture murale place Valiasr apparaît dans le documentaire de Camilla Cuomo.

Ce sont toutefois les initiatives menées directement par le Bureau d'Embellissement [de l'Espace Public], au sein de la Municipalité de Téhéran, qui ont porté les fruits les plus remarquables. Des commandes ont été cette fois-ci passées auprès de jeunes graphistes. Les dessins de Mehdi Ghadyanlu⁴⁴⁸ ont surtout attiré l'attention, connu un franc succès et ont largement été diffusés sur les murs de Téhéran depuis 2007. Ce jeune artiste est l'auteur de peintures murales d'un nouveau genre, où il joue avec les détails, les effets de perspective ou d'ombre, intègre la fresque dans son contexte et mêle représentation et réalité. Il attire le regard sur un mode humoristique et l'amène à parcourir à la fois l'œuvre, le message qu'elle véhicule à travers différents symboles, et le paysage dans lequel elle est inscrite. Ces superpositions donnent à ses peintures murales une dimension poétique indéniable, qui démultiplie la lecture et en approfondit le sens.

Ainsi, la ville en mutation semble se réfléchir dans une des compositions du jeune graphiste (ill.406). Place Vanak à Téhéran, sur la façade borgne d'un immeuble récent, une ville en construction est symbolisée par des tapis déroulés par des hommes et des femmes, perchés dans le vide. Ils volent dans un mouvement ascendant, à l'aide d'hélices. Des symboles traditionnels, comme le tapis, sont associés à des éléments futuristes. Mehdi Ghadyanlu s'ingénie également à figurer différentes catégories de la société téhéranaise (ill.407). Au carrefour des avenues Enqelab et Vali'asr, sur les murs de l'Université Azad, de jeunes étudiants en toges bleues saluent les passants et exhibent leurs diplômes depuis des ponts reliant différentes parties du bâtiment, suspendus dans le vide. Le bâtiment universitaire voisin comporte, accrochés sur sa façade, deux logos représentant un jeune diplômé à la robe bleue. Ces logos sont repris dans la peinture, qui leur donne vie. Il est question de savoir, de réussite, de transmission, de jeunes gens instruits érigés en modèle vivant. Un autre thème récurrent de ces peintures murales d'un nouveau genre fait référence à la nature (ill.408). Sur les murs d'une cour d'école, boulevard Mirdamad, apparaît par exemple cette peinture champêtre : une nature sauvage, sans vie humaine, est encadrée par la structure d'un immeuble futuriste. Un homme à la lisière du cadre, qui monte un escalier, se dirige vers une porte ouvrant sur le vide. Le paysage montagneux pourrait être celui de Téhéran dans une idylle pré-urbaine. La nature est verdoyante, non désertique, à l'atmosphère paradisiaque. La nature est figurée par strates : au premier plan, une plaine et des arbustes vert foncé, puis une vallée vert clair, une forêt violette, des montagnes bleues et un ciel de nuages blancs et gris. Un trou rond apparaît au sommet de la peinture, à la jointure de la structure de l'immeuble. Ce trou débouche sur le ciel. Mais quel ciel ? Le ciel de la peinture, le ciel de la réalité ou le ciel divin ? L'exercice de mise en perspective est impressionnant. Il aboutit à travers une représentation spatiale, à un questionnement qui peut être porté à plusieurs niveaux : esthétique, réel ou métaphysique.

Ce nouveau type de peintures murales, qui insistent sur l'insolite et l'imaginaire mais qui recourent à de nouvelles techniques telles que la 3D et le trompe-l'œil, ne fait plus référence directement à la guerre, à la souffrance, au personnage emblématique du martyr, au sacrifice de soi. A y regarder de plus près, la guerre et ses corollaires, le martyr et l'au-delà restent présents sur un mode métaphorique. Ils sont dépeints par des

⁴⁴⁸ Interview de Mehdi Ghadyanlu : Cuomo, Camilla, Vozza, Annalisa, *The Factory of Martyrs*, 54', Suisse, 2009.

symboles comme la colombe, le papillon ou l'arc-en-ciel ; par les mouvements ascendants des escaliers ou des personnages vers le ciel ; enfin, par les passages (trous, portes, ponts) entre plusieurs dimensions : réelle ou au-delà du réel. Insérées dans la réalité, la ville et la vie quotidienne, ces peintures murales jouent entre les deux registres fondamentaux de la réalité humaine : la vie et la mort, le réel et l'au-delà. De la guerre et de l'idéologie du martyr, il reste la quintessence : le rapport entre la vie et la mort.

La ville de Téhéran connaît donc un enrichissement et une complexification de son expérience esthétique et politique de la peinture murale tout en affirmant un certain nombre de particularités symboliques et sémiotiques. Une de ces particularités s'inscrit toujours en droite ligne dans l'idéologie révolutionnaire mais à partir de points d'appels différents, extérieurs. Comme le développe Christiane Gruber dans son article intitulé « Jerusalem in the visual propaganda of the post-revolutionary Iran », il y a notamment recours à l'archétype du Dôme du Rocher, utilisé comme un signe rhétorique exhortant à la mobilisation politique et « *comme une métaphore visuelle de la liberté contre la tyrannie* ». Le Dôme du Rocher « *joue un rôle central dans la propagande publique iranienne et a pour but de promouvoir la solidarité islamique au-delà des frontières de l'Etat tout en symbolisant le soulèvement universel contre l'oppression* »⁴⁴⁹. Le drapeau israélien et l'étoile de David sont également des signes couramment utilisés dans le mouvement de la peinture murale iranienne, qui a d'abord commémoré les martyrs de la Guerre Iran-Irak avant de s'ouvrir également au conflit israélo-palestinien. Mais, plus récemment, l'autre particularité à souligner consiste en une logique d'« embellissement »⁴⁵⁰ qui a été introduite dans la pratique de la peinture murale à Téhéran, permettant un renouvellement en cours du langage visuel public.

La diversification de l'expression murale en Iran s'est même élargie au graffiti. En 2007, j'ai rencontré un jeune peintre iranien, adepte du tag, qui présentait certains spécimens sur tableau dans une galerie téhéranaise. J'ai appris alors l'existence d'un collectif de jeunes iraniens férus de graffiti. Créé à l'automne 2005, ce collectif regroupe sept villes d'Iran (Téhéran, Mashhad, Tabriz, Ispahan, Shiraz, Yazd, Hamedan et Rasht) et diffuse sur le net, tout en les archivant, les photos des tags réalisés dans ces villes.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Gruber, Christiane, "Jerusalem in the Visual Propaganda of Post-Revolutionary Iran", in *Jerusalem: History, Religion, and Geography*, Suleiman Mourad, Tamar Mayer (éd.), Routledge, London, 2008.

⁴⁵⁰ Selon la traduction que je propose du Bureau de la Municipalité de Téhéran en charge du renouvellement des peintures murales et intitulé *Zibâ sâzi* : « Embellissement » de l'espace public.

⁴⁵¹ <http://Irangraffiti.blogspot.com>.

D. Parmi une foule de symboles : la fleur de *laleh*

L'esthétique islamico-révolutionnaire est axée sur deux piliers idéologiques : d'une part, réactualiser les sources artistiques et culturelles de l'Iran islamique, en remettant par exemple à l'honneur la calligraphie, supérieure dans l'échelle des arts islamiques, avec de nouveaux procédés de lettrage ; d'autre part, le souci primordial d'adapter l'Artistique au Politique, l'art étant dès lors corrélé aux mots d'ordre politico-spirituels du régime et considéré comme un « *potentiel de l'engagement révolutionnaire* ». ⁴⁵² Ces injonctions restrictives en matière de création artistique poussent les artistes *maktabi* (selon la doctrine esthétique du régime, d'après *maktab*, « l'école coranique ») à puiser dans une même communauté de symboles. Parmi ces symboles, celui qui frappe par son abondance est la fleur de tulipe (*laleh*), signe archétypique qui joue un rôle primordial dans la culture visuelle contemporaine de l'Iran. Cette fleur symbolise historiquement en terre d'Islam le martyr. D'après Ali-Akbar Dehkhoda, qui a écrit au début du XX^{ème} siècle une encyclopédie persane de référence ⁴⁵³, *laleh* représente symboliquement dans la littérature iranienne, la souffrance, le martyre, la fleur qui naît du sang des martyrs. Elle n'a pas toujours désigné uniquement la tulipe. Le terme *laleh* s'appliquait au départ à plusieurs espèces de fleurs : *laleh-ye no'mani* était « l'anémone » et *laleh-ye shaqayeq* « le coquelicot ». Aujourd'hui, le symbole a subi une transformation formelle. Le coquelicot ou l'anémone ne sont plus guère représentés sur les peintures murales en Iran mais ont été supplantés par la fleur de tulipe. A l'origine, la tulipe poussait à l'état sauvage en Perse et en Turquie. Au XVI^{ème} siècle, elle est introduite en Europe où elle connaît un franc succès. Au XVIII^{ème} siècle, cette mode de la tulipe regagne la Turquie puis la Perse. Ces fleurs, pourtant originaires du pays mais importées des terres européennes, ont été alors désignées en Iran par le vocable persan *laleh-ye farangi* (« *laleh* européenne »). Le symbole archétypal de *laleh* s'est donc perpétué à travers les siècles mais en opérant des mutations formelles.

A l'heure actuelle, le symbole de la fleur de *laleh* fait l'objet de nombreuses recherches graphiques. Cette fleur est parfois dépeinte selon des critères naturalistes ou apparaît de manière stylisée, alors proche du dessin d'un oiseau (le martyr est dans ce cas doublement symbolisé) (ill.409-410). Une explication couramment avancée de la faveur exceptionnelle dont jouit la fleur de *laleh* est attribuée à l'orthographe du mot (لله), qui renferme les lettres composant le nom d'« Allah » (الله). *Laleh* serait l'anagramme de Dieu. ⁴⁵⁴

Des symboles autres que la fleur de *laleh* représentent également le martyr dans la peinture islamico-révolutionnaire, murale ou sur toile. Il s'agit de la tâche de sang ou de la couleur rouge et de la colombe, signe de l'esprit du martyr gagnant la sphère divine. De manière générale, les symboles ou les couleurs les

⁴⁵² Nasser Vahide-Rakhshani, *L'art graphique et luttes sociales en Iran d'aujourd'hui (1979 à nos jours)*, thèse à Paris I, discipline Art et Science de l'Art, sous la direction de Mr le Professeur Bernard Teyssedre, 1988 : p.25.

⁴⁵³ Ali Akbar Dehkhoda, *Loghatnameh*, Mo'asesh-ye loghatnameh-ye dekhoda, Tehran, 1993.

⁴⁵⁴ Nasser Vahide-Rakhshani, *ibid*.

plus couramment utilisés dans les œuvres islamico-révolutionnaires sont - outre la fleur de *laleh*, la colombe et la tâche de sang -, le voile ou le *tshador*, le soldat et le fusil ou une autre arme, la figure charismatique de l'ayatollah Khomeyni, la mosquée, le minaret et le *mehrab*, le drapeau rouge (symbolisant la Révolution et faisant référence à la lutte d'Hosein à Kerbala) ou le drapeau vert (dont la couleur symbolise la religion musulmane). Les préceptes iconographiques qui déterminent les représentations de l'ayatollah Khomeyni, sont régis par un culte de la personnalité : l'Imam surplombe généralement les compositions, le visage dirigé vers le ciel ou la main tendue vers l'Imam disparu, Mahdi. Le minaret, la plus haute tour de la mosquée d'où le muezzin appelle à la prière, symbolise le rayonnement de l'Islam. Le *mehrab*, placé en direction de La Mecque face à laquelle les fidèles font la prière, est considéré comme un 'double' ou une 'porte' vers La Mecque. De simples formes géométriques ont également un sens dans cette échelle de codes. Le cercle peut signifier un rappel visuel du mouvement circulaire des pèlerins autour de la Ka'aba à La Mecque ; la flèche, un rappel du chemin de la Révolution ou de la « ligne de l'imam » (*khat-e emam*), ligne de conduite du pays esquissée par l'ayatollah Khomeyni au moment de la Révolution, ou encore une allusion à l'avancée des combattants sur le front. Les nombreux symboles guerriers, visant à exalter le patriotisme des Iraniens lors de la Guerre Iran-Irak, renvoient également à l'idée de combat sacré (*djihad*), c'est pourquoi ils n'ont pas disparu des représentations, même après l'arrêt du conflit.

L'art révolutionnaire iranien est qualifié par Peter Chelkowski et Hamid Dabashi⁴⁵⁵ de « Furious Art ». Les colères et les peurs de la nation iranienne ont constitué le principal réservoir thématique de cette nouvelle mouvance artistique, dont les images-choc, sans cesse réitérées, frappent par leur violence. Cette particularité stylistique tranche avec le caractère des œuvres qui ont été par exemple produites en URSS, dont Igor Golomstock a qualifié le style de « réalisme constructif » ou encore de « réalisme épique » : « Ces auteurs [soviétiques], à partir d'éléments concrets, utilisaient la figuration pour construire dans leurs tableaux un monde idéal, épuré de toute nuance, de tout état d'âme désuet (bourgeois), et pénétré d'une émotion unique, puissante : zèle austère (dans les scènes célébrant le travail), ferveur radieuse (dans les scènes célébrant le sport ou la maternité), résistance héroïque (dans les scènes célébrant les combats) »⁴⁵⁶. A l'inverse de la peinture révolutionnaire iranienne, les œuvres officielles en URSS ont tenté d'évacuer la violence sociale au profit d'une représentation idyllique de la réalité - notamment après les débuts du stalinisme, à un moment où l'effervescence artistique se sclérosait en URSS. Ainsi, dans le tableau intitulé *Staline, la jeunesse du monde est pour la paix* (ill.411) et présenté à l'Exposition des Beaux-Arts de l'URSS en 1951, une foule radieuse, fraternelle et prospère de jeunes gens est rassemblée autour de l'emblème national et du portrait géant du « Petit Père des Peuples ». C'est un cortège joyeux et fleuri qui ouvre aux délégations étrangères le chemin de la paix. L'esquisse de la mosaïque intitulée *Constructeurs* (1959-1960), élaborée par Alexandre Deineka (ill.412), laisse également entrevoir une vision apaisée et heureuse de la

⁴⁵⁵ Peter Chelkowski, Hamid Dabashi, *Staging a Revolution. The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, Booth-Clibborn editions, London, 2000.

⁴⁵⁶ Igor Golomstock, *L'art totalitaire : Union soviétique, IIIème Reich, Italie Fasciste, Chine, Carré/SPADEM et ADAGP*, Paris, 1991 : p.53.

société. On y lit l'exaltation des travailleurs participant dans la joie à la construction du socialisme, symbolisé ici par l'édification d'un nouveau bâtiment.

Le regard porté sur la genèse puis l'évolution de la peinture murale révolutionnaire et l'analyse sémiotique de celle-ci, permettent d'anticiper sa capacité à se transformer, à transformer l'énergie « furieuse » qui l'anime, issue de l'utopie révolutionnaire de 1979. On peut voir également qu'elle comporte un langage symbolique élaboré qui s'enracine dans l'histoire du pays. Cependant, une dégradation artistique liée à la répétition est perceptible notamment dans les variantes.



Illustration 392 Première peinture murale connue, mur de la Faculté des Beaux-Arts, Université de Téhéran, 1979.

Tiré de : Cuomo, Camilla, Voza, Annalisa, *The Factory of Martyrs*, 54', Suisse, 2009. 4ème minute. Archive photographique de l'artiste-peintre Nilufar Ghanedinejad.



Illustration 393 : Emplacements. Voie rapide Modares, Téhéran, 2008. Photo : Alice Bombardier.

Peinture murale avec paysage bucolique située devant un passage piéton aérien. La spirale des escaliers et la couleur orange se reflète dans la peinture, qui est dès lors explicitement adressée aux piétons qui empruntent ce passage. Ces arabesques à dominante orange et verte sont d'ailleurs repérables dans la composition de plusieurs peintures murales adjacentes sur la même voie rapide, constituant par effet d'optique un ruban intermittent aux yeux des automobilistes.



Illustration 394 : Illuminations.
En-dessous de l'Avenue Motahari, Rue Farahani,
Téhéran, 2009. Photo : Alice Bombardier.



Illustration 395 : Détail.



Illustration 396 : Relation ambiguë avec la
publicité. Avenue Motahhari, Téhéran, 2009.
Photo : Alice Bombardier.



Illustration 399 : Relation ambiguë avec la
publicité. Place Vanak, Téhéran, 2009. Photo :
Alice Bombardier.



Illustration 397 : Panneaux de circulation peints,
Ahvaz, 2007. Photo : Alice Bombardier.



Illustration 398 : Peinture trottoir. Trois
drapeaux foulés au pied. Photo : Michael Coyne,
« Iran under the Ayatollahs », *National
Geographic*, vol. 168, Issue 1, July 1985, pp.
108-109.



Illustration 400 : Modèle :

La peinture murale de Monsieur T, rue Mofateh, sur la façade de la Fondation des Martyrs, peinte en 1981.

Photo : Michael Coyne.

Michael Coyne, « Iran under the Ayatollahs », *National Geographic*, vol. 168, Issue 1, July 1985, p. 110.



Illustration 401 : Variante 1.

Photo : Ulrich Marzolph.

Voie rapide Modares, Téhéran, 2001.



Illustration 402 : Variante 2.

Photo : Ulrich Marzolph.

Ville de Sirdjân, Iran, 2002.



Illustration 403 : Changement 1.

Photo : Ulrich Marzolph.

Voie rapide Modares, Téhéran, 2003.



Illustration 404 : Changement 2.

Photo : Ulrich Marzolph.

Voie rapide Modares, Téhéran, 2004.



Illustration 405 : Premières tentatives de réforme : années 1990. Place Madar, Téhéran.
Photo : Alice Bombardier, 2008.



Illustration 406 : Ville en mutation.
Place Vanak, Téhéran, 2009.
Photo : Alice Bombardier. Graphisme attribué à Mehdi Ghadyanlu.



Illustration 407 : Les habitants de Téhéran.
Carrefour Avenues Enqelâb et Vali'asr, Téhéran, 2009.
Photo : Alice Bombardier. Graphisme attribué à Mehdi Ghadyanlu.



Illustration 408 : Idylle pré-urbaine.
Avenue Mirdamad, Téhéran, 2009.
Photo : Alice Bombardier. Graphisme attribué à Mehdi Ghadyanlu.

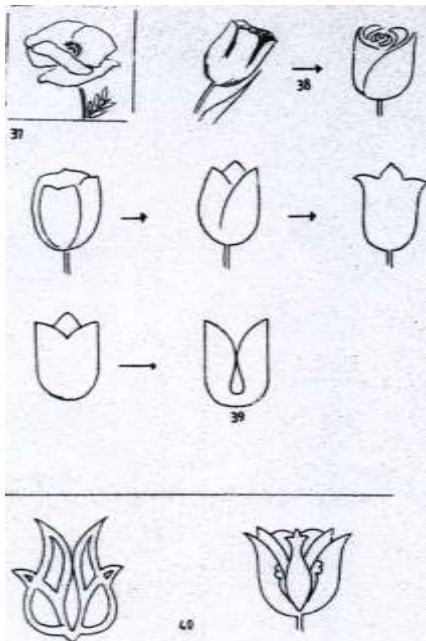


Illustration 409 : Transformations formelles et stylisations diverses de la fleur de lâleh.
Extrait de : Nasser Vahide-Rakhshani, *L'art graphique et luttes sociales en Iran d'aujourd'hui (de 1979 à nos jours)*, thèse à Paris 1, 1987, p.131.

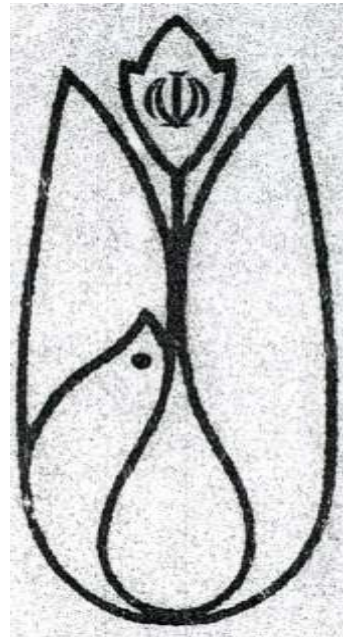


Illustration 410 : Exemple de recherche graphique opérée sur le symbole de la fleur de lâleh.
La fleur se confond ici avec les ailes et le corps d'un oiseau. Dans son pistil est dessiné l'insigne de la République islamique.
Extrait de : Nasser Vahide-Rakhshani, *L'art graphique et luttes sociales en Iran d'aujourd'hui (de 1979 à nos jours)*, thèse à Paris 1, 1987, p.159.



Illustration 411 : *Staline, la jeunesse du monde est pour la paix*. Tableau présenté à l'Exposition des Beaux-Arts de l'URSS en 1951. Tiré de : Manuel d'histoire, Nathan, Paris, 1998.



Illustration 412 : *Constructeurs*, 1959-1960, par Alexandre Deineka. Tiré de : Manuel d'histoire, Nathan, Paris, 1998.

Chapitre II. Etudes iconographiques croisées

Ce second chapitre est exclusivement consacré à la présentation détaillée et à l'analyse d'œuvres picturales produites dans le sillage de l'idéologie révolutionnaire. Une peinture murale et six tableaux sur toile seront abordés successivement. Cette sélection d'œuvres qui m'ont parues particulièrement représentatives de cette mouvance politico-artistique, englobe aussi bien l'époque pré-révolutionnaire, les premiers temps de la Guerre Iran-Irak que les années récentes (2007). A travers leurs modalités d'élaboration, leur contexte, leur contenu, leur sens et enfin l'écho qu'elles peuvent recevoir encore en Iran aujourd'hui, je chercherai à mettre en évidence ce que ces peintures cherchent à nous donner à voir, dans quelle logique narrative elles s'inscrivent et de quels motifs symboliques elles font appel. J'approfondirai l'étude d'un motif dominant de l'idéologie révolutionnaire : le corps martyr.

A. Une peinture murale dans la mosquée de Khorramshahr, Naser Palangi - 1982

L'unité d'élite irakienne est entrée dans la ville frontière de Khorramshahr⁴⁵⁷, en territoire iranien, le 22 septembre 1980 (1359). Les habitants ont tenu tête aux troupes irakiennes plusieurs jours durant, surtout près du pont de la ville, avant que l'armée nationale iranienne ne soit mobilisée. Khorramshahr a été en outre la seule partie du territoire iranien à être occupée par l'ennemi pendant un an et demi, dans le contexte d'une guerre qui a duré huit ans. C'est pourquoi elle demeure une cité martyre dans l'esprit des Iraniens. Aujourd'hui, vingt ans après l'arrêt des conflits, cette ville a été reconstruite. Mais la grande mosquée de Khorramshahr (*Masdjed-e Djame'*) abrite toujours une peinture murale qui est considérée comme le témoignage le plus ardent de cette époque. L'œuvre a été peinte par Naser Palangi, dans l'euphorie de la victoire après la libération de la ville, le 24 mai 1982 (ill.415-416).

Cette peinture murale a conquis une place importante tant dans l'esprit de nombreux Iraniens qu'au sein du mouvement politico-artistique de la peinture de guerre, développé en Iran à partir des années 1980. Le flux élargi des visiteurs ne tarit pas et le musée de la ville⁴⁵⁸ (ill.417) a dédié en 2007, une salle à la composition et à la genèse de l'œuvre. Pour quelles raisons cette peinture de guerre s'est-elle ainsi inscrite dans la conscience collective des Iraniens ?

Après une présentation de la genèse de cette peinture murale, de la technique utilisée et de la composition d'ensemble, je procèderai à une description détaillée puis à une analyse de l'œuvre, en la situant dans son cadre historique et socio-culturel. Je poursuivrai l'analyse à l'appui d'une autre peinture de guerre, née dans un contexte différent, celui de la Grande Guerre de 1914-1918 : le triptyque *La guerre*, élaboré en

⁴⁵⁷ Khorramshahr est une ville portuaire iranienne de la province du Khuzestan. La ville s'étend sur la rive Est de la rivière Arvand en son confluent avec la rivière Karun et n'est distante que de quelques centaines de mètres du territoire irakien de l'autre côté de la rive.

⁴⁵⁸ *Markaz-e farhangi-e defa'-e moqqadas-e khorramshahr* soit le « Centre culturel de la Défense Sacrée de Khorramshahr ».

Europe entre 1929 et 1932 par le peintre allemand, Otto Dix. Je montrerai que, vingt-six ans après sa création, la peinture murale de la mosquée de Khorramshahr est devenue le support pictural d'un 'pèlerinage de guerre', à la jonction du monument aux morts et du mémorial politique et religieux.

1. Genèse de l'œuvre

La peinture de guerre iranienne est née au sein du mouvement artistique connu aujourd'hui en Iran sous le nom d'« art de la Révolution » (*honar-e enqelabi*). Ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, en référence au témoignage de Monsieur S (entretien 18, 2009)⁴⁵⁹, les membres initiaux du courant de la peinture révolutionnaire ont organisé en Iran, le 11 février 1979, au lendemain de la proclamation de la République islamique, une exposition de peinture fondatrice, à laquelle Naser Palangi a pris part. L'accueil des visiteurs ayant été enthousiaste, l'exposition a circulé en province. De nombreux artistes, poètes, écrivains, ont alors contacté le groupe de peintres et ont exprimé le désir de contribuer à ses créations. Cela a abouti à la fondation du Centre de la Pensée et de l'Art Islamique (*Howzeh-ye honar va andisheh-ye eslami*). L'objectif principal du Centre était notamment de démocratiser les arts, d'établir une relation de proximité avec le peuple. Pour atteindre ce but, il fallait être proche des gens et vivre à leurs côtés.⁴⁶⁰ La Révolution avait en effet lancé un mot d'ordre : *dar sahneh hozur dashtan*, c'est-à-dire « être présent sur le terrain ». Dès le début des affrontements avec l'Irak, le Centre a participé à l'effort de guerre en orientant ses créations vers celle-ci. Au départ non-gouvernemental, le Centre de la Pensée et de l'Art Islamique a été rattaché en 1982 à l'Organisation de la Propagande islamique (*Sazeman-e tablighat-e eslami*).⁴⁶¹

Au moment du déclenchement de la Guerre Iran-Irak, Naser Palangi (né en 1957) avait 23 ans et étudiait la peinture en deuxième année à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Ayant fait partie des membres initiaux de ce mouvement artistique, tributaire des idéaux de ce groupe d'artistes engagés, il s'est rendu en tant que volontaire sur le front dès la proclamation de la guerre en septembre 1980. Il n'a pas participé directement aux combats mais s'est entretenu avec les soldats et faisait parallèlement leur portrait. Après la libération de Khorramshahr, il a peint durant l'été 1982 cette œuvre dans la mosquée, à la mémoire des combattants de la ville qu'il avait connus (ill.418). Il a utilisé de la peinture pour voitures, seule disponible en temps de guerre, apportée de la ville voisine de Ahvaz par le biais d'une ambulance.⁴⁶²

⁴⁵⁹ 4ème partie, chapitre I, A.

⁴⁶⁰ Khosrodjerd, Hosein, "The Islamic Revolution in Contemporary Iranian Art", *Tavoos*, n°1 (Autumn 1999), p.91.

⁴⁶¹ Jalali-Naini, Ziba, « L'art islamique révolutionnaire. Naissance et agonie », *L'élection de Khatamy. Le printemps iranien ?*, Les cahiers de l'Orient. Revue d'Etude et de Reflexion sur le Monde arabe et musulman, Paris, n°49 (1998), pp.125-128.

⁴⁶² Aujourd'hui, le travail de Naser Palangi, immigré depuis l'an 2000 en Australie, a beaucoup évolué. L'artiste peint notamment en s'inspirant de l'esthétique qadjar (XVIIIème-XXème siècle), dont il collectionne peintures, images, photos ou documents manuscrits. Intégré à la scène artistique australienne, Naser Palangi a également effectué une série d'œuvres sur l'histoire de son pays d'accueil et sur l'immigration, dont dix sculptures, « Migrants in Australia », qui lui ont été commandées lors du Festival National Multiculturel organisé à Canberra en 2004.

En 1982, après l'achèvement de cette peinture de guerre dans la mosquée de Khorramshahr, Naser Palangi, lors de la ré-ouverture des universités, avait repris ses études en troisième année de peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Ayant

Aucun représentant religieux n'officiait en cette époque troublée dans la mosquée de Khorramshahr. Naser Palangi s'est donc adressé à la municipalité (*farmandari*) de la ville et a exposé l'idée de peindre un mémorial dans la mosquée. Le maire de Khorramshahr - très impliqué dans la guerre, durant laquelle il avait perdu une jambe - a accepté sa proposition et pris en charge les dépenses de peinture et de pinceaux malgré le contexte difficile, la ville détruite étant complètement à reconstruire.

Lors d'un entretien que m'a accordé Naser Palangi à Téhéran le 19 avril 2008, celui-ci a expliqué que le contexte de la guerre avait renforcé le caractère exceptionnel de sa démarche et permis qu'elle aboutisse. Naser Palangi a peint cette œuvre en référence à son expérience vécue et à des personnes précises. Le personnage du martyr que l'on retrouve au premier plan des cinq peintures lui a été inspiré par ses amis Mohammad Jahanara, commandant des gardiens de la Révolution à Khorramshahr jusqu'à sa mort en 1981 et Behruz Moradi, qui était l'instituteur de la ville. L'artiste a cité encore bien d'autres martyrs de Khorramshahr qui ont été à l'origine de cette peinture murale ainsi que d'autres tableaux réalisés par lui : Ebrahim Qate'i, Reza Musavi, Reza Dashti et Saleh Musavi. Cependant, Naser Palangi n'a pas adopté le mode réaliste de la plupart des peintures murales qui étaient effectuées durant la guerre. Il a au contraire choisi de styliser cette œuvre, ce qui semble avoir permis d'en universaliser la portée.

Selon l'artiste, la plupart des habitants, combattants et responsables de la ville ont alors soutenu son projet car tous approuvaient l'intention qui l'animait : cette peinture de guerre étayait leur patriotisme et rendait visible la reconnaissance des nombreux efforts et sacrifices consentis. Certains *basidji*-s, soldats volontaires, ont bien fait remarquer que l'endroit n'était pas propice pour accueillir une peinture. En effet, les discours théologiques des oulémas condamnent dans l'ensemble du monde musulman, la figuration dans les espaces sacrés, notamment les mosquées ou les lieux de prière. Aussi peut-on s'étonner que Naser Palangi n'ait pas rencontré plus d'opposition à son projet de réaliser une telle peinture dans la mosquée de Khorramshahr. L'artiste relate que les habitants se sont très vite attachés à ce mémorial et l'ont protégé au point de créer un Comité de soutien à la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr. Les visiteurs manifestent en effet un grand sentiment de proximité à l'égard des cinq peintures, devant lesquelles même les familles de martyrs non issues de Khorramshahr se font prendre en photo. Les gens pleurent, touchent la fresque puis leur visage. Lieu de prière, la mosquée, abritant cette fresque commémorative, est également devenue lieu de mémoire.

Le texte coranique, accepté par les Sunnites et les Shiites, ne comporte pourtant pas en réalité, de position définie au sujet de l'image. Dans le verset du Coran le plus souvent cité comme ayant pu conduire à une interdiction des images, il n'est en fait nullement question d'« images » mais de « pierres dressées » : « Ô vous qui croyez ! Le vin, le jeu des hasards, les pierres dressées (*ansâb*) et les flèches divinatoires sont

obtenu une bourse pour effectuer un master à Paris, l'artiste a interrompu son séjour au bout de six mois et est revenu en Iran, où la guerre avait pris fin. Il a participé alors à la fondation du Musée des Martyrs de Téhéran et enseigné deux ans à l'Université Sureh. Ayant converti son atelier en galerie à la fin des années 1990, l'artiste s'est consacré à son travail personnel et a milité, entre 1994 et 1997, pour la construction d'un musée à Khorramshahr.

une abomination et une œuvre du Démon. Evitez-les » (v. 90). Les hadiths, faits et dires du Prophète, transmis oralement pendant deux siècles et demi avant d'être fixés par écrit entre le IX^{ème} et le X^{ème} siècle pour les Sunnites et entre le X^{ème} et le XI^{ème} siècle pour les Shiites, sont plus explicites quant à cette question. Les arguments avancés sont similaires pour les uns et pour les autres : l'impureté que les images confèrent au lieu, le désir du peintre de se faire l'émule du Créateur, le risque de basculer dans le polythéisme. L'image n'est dès lors pas interdite de manière absolue mais son utilisation est très réglementée. Elle est exclue de tout espace sacré, de la mosquée, des lieux de prière et plus généralement des espaces publics.⁴⁶³ La peinture murale dans la mosquée de Khorramshahr représenterait donc une exception à la règle en vertu du contexte conjoncturel souligné par l'artiste lui-même et décrit plus haut.

Elle n'est pas la seule, et ce fait mériterait une étude globale et comparative : plusieurs mosquées d'Iran (à Téhéran et dans le Khuzestan notamment) abritent également des peintures, parfois même situées dans la salle de prière. Il est intéressant de noter qu'il existe aussi en Iran une tradition qui consiste à décorer les *emamzadeh*, c'est-à-dire les tombeaux de petits saints locaux (littéralement les saints « nés de l'imam »), de larges peintures murales, ainsi que les *takyeh*, espaces dédiés à la représentation théâtrale du drame de Kerbala (*tazieh*).⁴⁶⁴ Sur les murs des *takyeh*, des scènes illustrant la mort de l'Imam Hosein et de ses compagnons à Kerbala sont généralement figurées. Mais on retrouve aussi parfois des représentations de la vie des prophètes. Cinq scènes liées à Joseph sont par exemple dépeintes dans le *takyeh* Mu'aven al-Mulk à Kermanshah. Ces passages bibliques et la tragédie de Kerbala étaient tour à tour au centre des représentations théâtrales de la *tazieh*. Les *emamzadeh* constituent un autre espace abritant des peintures murales en Iran. Parmi les plus anciennes peintures découvertes dans ces édifices religieux figurent celles du tombeau de Maqam-e 'Abbas à Shushtar.⁴⁶⁵ L'une de ces peintures représente le Miradj (Ascension) du Prophète. Sa composition est reprise dans d'autres *emamzadeh*, comme celui d'Abdollah b. Mussa al-Kazem à Shahrab (datant de 1894) : le prophète avec un visage voilé et la tête entourée d'une auréole, accompagné par l'archange Gabriel et un lion qui symbolise la présence d'Ali, entreprend le *Miradj*, son ascension, sur sa monture ailée représentée avec une tête féminine. La tragédie de Kerbala est toutefois devenue peu à peu le sujet dominant des peintures murales dans les *emamzadeh*. Le tombeau de Seyyed Aqa Hosein à Langerud peint en 1855, l'*emamzadeh* Shah-Zeyd à Ispahan (commencé durant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et achevé au début du XX^{ème} siècle), l'hoseiniyeh Moshir à Shiraz et Mashadi Aqa à Lahedjani (1925-26) illustrent explicitement cette évolution.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Naef, Silvia, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, coll. L'Islam en débats, éd° Téraèdre, Paris, 2004.

⁴⁶⁴ Mohammadi Akhviyan, Mohammad, *Barrasi-ye naqqashiha-ye divari dar emamzadeh-ye shomali-e iran [Etude des peintures murales dans les emamzadeh du Nord de l'Iran]*, mémoire de master, Université Tarbiyat-e Modares, Téhéran, 1375/1996.

⁴⁶⁵ Floor, Willem, *Wall painting Qadjar Iran*, Mazda Publishers Inc. Costa Mesa, California, 2005.

⁴⁶⁶ Mohammad-Zadeh, Mehdi, *L'iconographie shi'ite dans l'Iran des Qâdjârs : émergence, sources et développement*, thèse, dir. Silvia Naef, Université de Genève, 2008.

2. Technique et composition

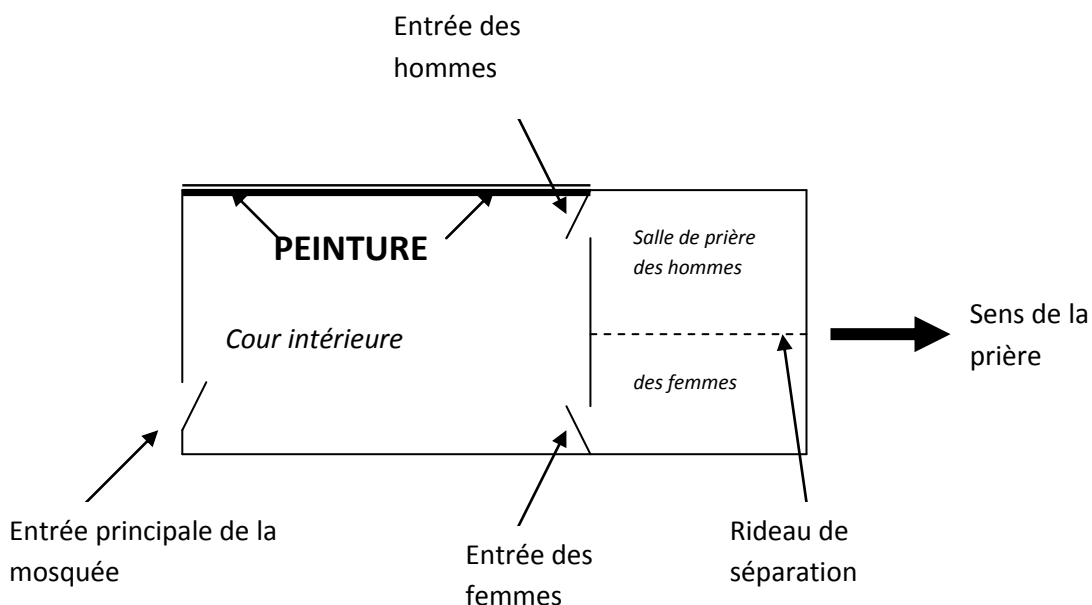


Illustration 413 : La peinture murale de Nasser Palangi au sein de la mosquée de Khorramshahr. (En cas d'affluence, la prière a lieu également dans la cour intérieure, cf. ill.419).

La grande mosquée de Khorramshahr (*Masjed-e Djame'*), principale mosquée de la ville, a été construite dans les années 1870. Rénovée en 1964, elle est devenue un centre de rassemblement politique et religieux lors de la Révolution. Au début de la guerre contre l'Irak, la mosquée a été pendant 35 jours transformée en Quartier Général des forces populaires de la ville. Elle a représenté alors, durant le premier mois des combats, le nerf de la défense iranienne : coordination des forces, échanges d'informations, soins apportés aux blessés, rationnement de la nourriture... Mais elle a été partiellement détruite le 4 octobre 1980 et est tombée aux mains des Irakiens le 26 octobre. Le jour de la libération de Khorramshahr (le 24 mai 1982), cette mosquée a été à nouveau le centre de ralliement des combattants en fête. Elle est de nos jours considérée comme le symbole de la résistance iranienne. Le Guide de la République islamique, l'Ayatollah Khamenei est venu s'y recueillir en 1996, une fois la restauration de l'édifice et la reconstruction de la ville achevées.⁴⁶⁷

L'œuvre de Naser Palangi est un polyptique mural en cinq volets peint dans la cour de cette mosquée, sur un mur latéral de l'enceinte intérieure. Un peintre, pour présenter son œuvre, part toujours de la technique de son art. Je ferai de même. On ne saurait totalement s'abstraire des contingences imposées par les moyens techniques, l'usage même de ceux-ci étant souvent régi par un choix délibéré au niveau de l'expression. La peinture murale utilise des techniques qui peuvent aussi bien servir à la peinture de chevalet, seule la fresque est spécifique. En effet, il existe à l'origine une nuance langagière entre « peinture murale » et « fresque ». *Fresco*, en italien, signifie « frais » et ce n'est pas un hasard si, dans son acception artistique,

⁴⁶⁷ Informations recueillies sur le panneau commémoratif placé à l'entrée de la mosquée Djame' de Khorramshahr.

le terme italien désigne une technique bien particulière de peinture murale, qui consiste à utiliser des couleurs délayées à l'eau sur un enduit de mortier frais. Dans le cas de l'œuvre de Naser Palangi, élaborée directement sur un mur en ciment dans la cour de la mosquée, le terme de « peinture murale » reste le plus approprié.

La caractéristique principale de la peinture murale est sans doute, le défi lancé au peintre par l'architecture. Naser Palangi a en effet dû composer avec le compartimentage d'origine du mur latéral de la mosquée. Celui-ci est décoré de plusieurs colonnes à arcades brisées qui apparaissent en relief sur le mur et qui sont surplombées par un revêtement de céramique en rinceaux puis par une frise calligraphique. Cet état des lieux a d'emblée obligé le peintre à découper son œuvre en cinq tableaux distincts de 3m sur 3, limités à l'espace circonscrit entre les colonnes et sous les arcs brisés.

Au départ, ces cinq tableaux ont été effectués à partir de peinture pour voitures. Mais une restauration des tableaux a été opérée par Naser Palangi lui-même en 2007, au moyen de couleurs à l'huile appliquées directement sur le ciment. La peinture à l'huile, qui s'est généralisée en Europe au XV^{ème} siècle et en Iran au XIX^{ème} siècle, facilite l'association de tonalités voisines et permet donc aux peintres de jouer avec les dégradés de couleurs. Ainsi, sur les cinq tableaux, différentes nuances de rouge, la couleur dominante, s'entremêlent. Je distingue la présence conjointe de rouge cramoisi, de rouge vif, d'orange ou de beige clair, voire d'ocre. La composition chromatique de l'ensemble de la peinture est toutefois ternaire, fondée sur le rouge, le vert, sa couleur opposée, et le blanc, à l'instar du drapeau national iranien. Un peu de noir apparaît dans les angles et pour le tracé des détails. Le tout est recouvert d'un vernis brillant.

Chaque tableau a un sujet différent, quoique lié à un thème central, mais la composition d'ensemble de cette peinture murale, comme l'indiquent au premier abord l'unité des couleurs, est identique. La perspective arrêtée, presque brisée, par une ligne d'horizon très haute, met en avant les éléments d'un paysage morcelé. En effet, chaque tableau est structuré en trois parties. A la base, au premier plan, un, deux, ou un petit groupe de personnages apparaissent en position verticale ou horizontale, à échelle presque humaine, peints à coups de pinceaux circulaires. Cette base est le lieu, selon les termes même de Naser Palangi⁴⁶⁸, du « *symbole* ». Le milieu correspond à l'espace de la narration : l'« *histoire* » des personnages du premier plan y est représentée en miniature. Enfin, à la pointe, on distingue à nouveau à grande échelle, « *une entité abstraite ou spirituelle* », qui est illustrée soit par un drapeau, soit par un des Imams shiites, dont le visage, selon les préceptes traditionnels de la figuration islamique, est voilé. Le haut du troisième panneau, central, est réservé à l'ayatollah Khomeyni, guide de la Révolution, dont la moitié du visage est en partie visible derrière ses deux mains jointes. Enfin, le sommet du tableau final, situé tout à gauche en accord avec le sens de lecture de la langue persane, est baigné de lumière, qui est le symbole mystique équivalent à Dieu. On pourrait schématiser cette structure ternaire comme suit :

⁴⁶⁸ Entretien du 19 avril 2008 à Téhéran avec Naser Palangi.

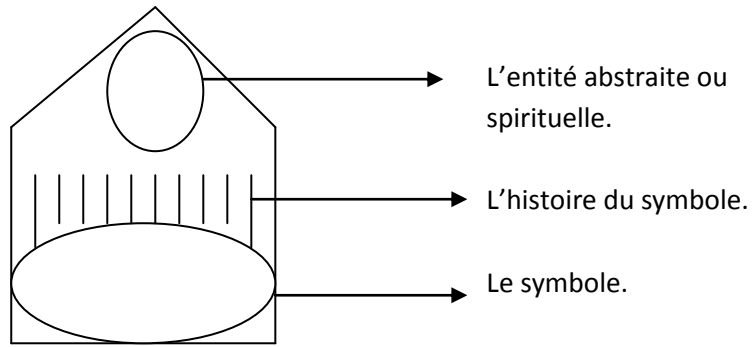


Illustration 414 : Structure commune aux cinq panneaux de la peinture murale de Khorramshahr (ill.420-421-422).

3. Description

Les couleurs et la forme relient, en premier lieu, les différents volets de la peinture murale. Mais, du point de vue du contenu, il existe aussi un thème global unificateur : les épisodes s'avèrent tous organisés et rattachés à un même ensemble de faits, qui a trait à la guerre, aux actes de résistance auxquels elle a donné lieu, à la mort, au martyr et à la foi, à Dieu et aux imams shiites. Je vais procéder à la description détaillée des cinq tableaux de la peinture murale, de manière simultanée, tels que ces tableaux apparaissent visuellement au visiteur. Je recommande la lecture de cette grille de droite à gauche et de bas en haut :

Tableau 27 : Grille descriptive des cinq panneaux composant la peinture murale de la mosquée de Khorramshahr.

Lecture de droite à gauche et de bas en haut.

5. <i>Shahidan-e maktab-e 'eshq</i> « Les martyrs à l'école de l'amour divin »	4. <i>Shahid Mohammad Jahanara va yaran-e hamrah</i> « Le martyr Mohammad Jahânârâ et ses compagnons de route »	3. <i>Khorramshahr-e maktab-e moqavemat</i> « Khorramshahr à l'école de la résistance »	2. <i>shahadan-e sabur</i> « Martyrs endurants »	1. <i>arefan dar sangar-e eshq</i> « Croyants dans la tranchée de l'amour divin »	Le titre affiché
5. <i>rah-e shahidan</i> « La voie des martyrs »	4. <i>Sama-ye asheqan</i> « La danse (soufie) des adorants »	3. <i>Shahadat va moqavemat</i> « Martyre et résistance »	2. <i>zanan-e djonubi</i> « Les femmes du Sud »	1. <i>do'a</i> « La prière »	Le titre dans l'esprit du peintre
Dieu, symbolisé par la lumière.	L'Imam Hossein le visage voilé, 3 ^{ème} Imam des shiites, mort en martyr à Kerbala en 680.	L'ayatollah Khomeyni en prière, le visage à moitié caché par ses mains jointes.	Fatemeh le visage voilé, mère des deuxième et troisième Imams shi'ites, morts en martyrs.	Un drapeau vert uni.	L'entité nationale ou spirituelle
Une longue file de martyrs, qui s'étire jusqu'à la lumière, Dieu.	De droite à gauche : 1. Un groupe assis dans un train, en route pour le front. 2. Six soldats portent un des leurs enveloppé dans un linceul. Au-dessus au centre : Le martyr porté par ses compagnons se prosterne entouré de lumière devant l'Imam Hossein.	De bas en haut : 1. Trois groupes de combattants de Khorramshahr, brandissant des armes. 2. Deux symboles de la ville de Khorramshahr. A gauche : un champ de palmiers déchiquetés qui brûlent. A droite : la mosquée de la ville.	De gauche à droite : 1. Le personnage de la mère prie, debout, parmi un groupe de femmes. 2. Le martyr, enfant, et sa mère côte à côte. 3. Le martyr est étendu parmi les morts, sa mère vient le voir.	Le soldat, au milieu d'un groupe de camarades, brandit un drapeau vert.	L'histoire du symbole
Un soldat en marche, le Coran et un fusil en main, semble enjoindre le visiteur à le suivre. Inscrit au bras : « A la mémoire de Hossein, martyr ».	Un homme anime une danse, qui va conduire le groupe au martyre. Rite propre à Ashura, jour de commémoration du martyre de l'Imam Hossein.	Un soldat étendu, la main sur le Coran, dévisageant d'un regard serein le visiteur. Sur un brassard est écrit en arabe : « Que la médiocrité nous épargne à jamais ! ».	Une femme, les yeux fermés, est allongée sur la poitrine d'un soldat mort.	Dans une tranchée, un soldat tient le Coran, absorbé par sa prière, les yeux invoquant le ciel.	Le symbole
Panneau n°5	Panneau n°4	Panneau n°3	Panneau n°2	Panneau n°1 	

A la lumière de l'entretien que m'a accordé Naser Palangi le 19 avril 2008 à Téhéran, j'ai tenté de renouer le fil narratif de ces cinq panneaux. Ainsi, le premier tableau (ill.423) met en scène dans l'espace réservé au « symbole », un soldat. Cet homme porte balles, fusil et un uniforme vert. Isolé, il prie seul dans une tranchée, creusée dans une terre rouge cramoisie. Au bout de ses deux bras tendus, il tient le Coran, comme s'il venait de le prendre et de l'ouvrir. Ce soldat est en prière, non en guerre. Il fixe des yeux le Ciel, non les lignes ennemies. Le groupement d'hommes armés derrière lui, au second plan, n'est pas l'ennemi qui avance. Ce second niveau correspond plutôt à un retour dans le temps : le même soldat, entouré cette fois-ci d'autres combattants, brandit, exalté, un drapeau, dans l'agitation du départ pour le front. Ce drapeau porté à bout de bras est d'un vert uni, la couleur de l'islam. Plutôt que le drapeau national iranien, composé de vert, blanc et rouge, il semble donc s'agir de l'insigne islamique traditionnel. D'emblée, il apparaît que le combat livré est religieux, et questionne la dimension nationale.

Dans le second tableau (ill.426), un personnage féminin entre en scène. C'est le seul panneau où intervient une femme. Mais elle y est à l'honneur et est représentée à maintes reprises. En bas, elle est sans doute une mère, une épouse ou même une sœur, couchée sur la poitrine d'un soldat qui lui est proche, une main sur le cœur et l'autre derrière la tête de l'homme étendu. Son tchador fait office de voile mortuaire, de linceul, car le soldat au visage blafard est mort. Dès le second panneau, le soldat, personnage central de la peinture murale de Naser Palangi, est donc dépeint mort. On remarque que son expression dans la mort demeure sereine et apaisée. Derrière eux, trois scènes qui ont eu lieu à trois moments différents, retracent le parcours de cette femme, dont il se confirme qu'elle n'est autre que la mère du soldat. A gauche, elle prie debout parmi un groupe de femmes agenouillées. Au centre, surplombant l'espace du « symbole », cette femme et son fils martyr, enfant, sont représentés à la manière des crèches chrétiennes, une étoile scintillant au-dessus de leurs têtes. Enfin, à droite, cette mère est à nouveau debout, à la recherche de son fils parmi les corps alignés des soldats morts. La symétrie des deux silhouettes verticales de la femme, à gauche et à droite, projette le regard du visiteur au sommet du tableau, où est représentée, en tchador et le visage recouvert d'un voile blanc, Fatemeh, mère de Hosein, symbole le plus accompli du martyr dans la lignée des douze Imams, vénérés par les Shiites duodécimains.

La douleur des mères, qui ont perdu leur fils lors de la guerre Iran-Irak, est ici à la fois reconnue (dès le second panneau) et aussitôt glorifiée par l'identification opérée à une Sainte, Fatemeh. Le peintre insiste sur la souffrance de ces femmes qui restent dignes et acceptent le sacrifice. La mort les atteint elles aussi. Au premier plan, le personnage de la mère est dépeint les yeux clos, le visage inexpressif, comme si elle rejoignait son fils, leurs deux corps esquissant le symbole de l'infini, unis pour l'éternité. La dimension de reconnaissance et de consolation prédomine.

Le troisième panneau (ill.424), au centre de la peinture murale, est le plus proche de l'expérience vécue par Naser Palangi, artiste témoin des deux premières années d'affrontement entre l'Iran et l'Irak. Le peintre rend hommage à Khorramshahr et aux habitants qui ont résisté jusqu'à la mort. En bas, au sol, gît un

soldat qui se prépare calmement à mourir, le Coran posé devant lui, fermé. Sur son bras est écrit en arabe⁴⁶⁹ : *heyhat min al-zelah*⁴⁷⁰ « Que la médiocrité nous épargne à jamais ! », exclamation communément utilisée en Iran pendant la guerre. Le regard du soldat, même s'il est tourné vers le visiteur devant lui, a plutôt la fixité d'un regard intérieur. L'homme étendu est entouré par trois petites escouades de combattants issus de Khorramshahr. Un des combattants à droite brandit une mitraillette et pointe de son arme un décor qui, de part et d'autre du visage de l'ayatollah Khomeyni, apparaît minuscule en arrière plan : la mosquée de Khorramshahr située sur la droite et des troncs de dattiers décapités sur la gauche. La mosquée fait figure d'auto-citation puisque l'artiste représente, en abîme dans sa peinture, le monument qui abrite son œuvre. Le champ de palmiers dattiers est un autre élément spécifique à la région de Khorramshahr. Il correspond sans doute au lieu-dit de Arvend Kenar. Il est dans la peinture murale, la seule allusion négative à la guerre et à ses ravages. Dans son témoignage sur la destruction de Khorramshahr, Naser Palangi insiste davantage sur le courage, l'exaltation et l'esprit de sacrifice des combattants de cette ville frontière. Enfin, au sommet apparaît l'ayatollah Khomeyni, tel un nouveau Saint, en train de prier, les mains devant son visage. L'hommage ultime adressé par le peintre dans le troisième tableau revient donc au pouvoir en place, sanctifié.

D'après le titre, le martyr Mohammad Jahanara (1954-1981), commandant, jusqu'à sa mort en 1981 lors d'une attaque de l'aviation ennemie, des gardiens de la Révolution à Khorramshahr, est le héros du quatrième panneau (ill.425). Mais Khorramshahr n'y est plus précisément le théâtre des événements. Un groupe de cinq soldats menés, semble-t-il, par le commandant Mohammad Jahanara célèbrent l'Imam Hosein, mort en martyr à Kerbala en 680. Les scènes miniatures au-dessus de ce groupe représentent l'engrenage cyclique du destin des martyrs : à droite, les soldats arrivent en train sur le front et à gauche, un soldat mort est porté par ses compagnons. Ce soldat défunt a accédé au statut de martyr car il est représenté un peu plus haut prosterné dans la lumière et communie, au sommet du panneau, avec l'Imam Hosein. Le sens de lecture de ce tableau est donc ascendant, vers davantage de sainteté. Ainsi la figure voilée de l'Imam Hosein surplombe le martyr prosterné, qui lui-même surplombe le cinquième soldat ou le combattant Jahanara. Les têtes des quatre autres soldats convergent vers cet 'axe de la sainteté'. La communion en l'Imam Hosein est ritualisée au mois de moharram, par une procession qui atteint sa puissance culminante le jour d'Ashura. Les adorants de ces processions se frappent la poitrine, comme dans ce panneau, ou se fouettent le dos.

Le cinquième et dernier tableau (ill.427) semble figurer l'aboutissement de ce rituel : une longue file de morts qui s'élève jusqu'à une source de lumière, Dieu. *Ya Hosein-e shahid* « Au nom d'Hosein, martyr », est inscrit en persan sur le brassard du soldat au premier plan. Ce combattant pourrait être sur le point d'esquisser un pas dans la direction de cette chaîne de martyrs, dont il est le premier maillon. Le Coran et une mitraillette dans ses mains, il regarde droit devant lui avec la même fixité que le soldat du troisième tableau.

⁴⁶⁹ L'arabe est une langue très répandue à Khorramshahr et globalement dans le Khouzestan, région frontalière avec l'Irak, qui abrite une proportion importante de la minorité arabe d'Iran.

⁴⁷⁰ Une lecture est possible également de *simat min al-dhilla* (سيمات من الذلة), « signe de médiocrité ».

Les titres (voir la grille descriptive en tableau 27) qui ont été apposés près des œuvres, revêtent une tonalité pédagogique. Ceux des troisième et quatrième panneaux sont conçus à partir de l'expression « à l'école de », ce qui érige explicitement l'œuvre en source d'enseignement. On peut supposer que ces qualificatifs ont été choisis en partie par la municipalité de Khorramshahr. Le peintre présente, quant à lui, ses tableaux de façon plus thématique. Par « danse des adorants » (*sama-ye asheqan*, titre qu'il donne au quatrième panneau), il entend une danse rituelle, qui consiste à tourner sur soi-même et à se frapper la poitrine de manière précipitée, d'où l'impression intense de mouvement dégagée par les six personnages au premier plan. Selon Maryam Palizban, la mosquée de Khorramshahr est connue pour abriter des cérémonies commémoratives particulières durant le mois de moharam : le chanteur Fakhri y accompagne par exemple chaque année des danses rituelles animées, qui ne sont visibles que dans ce lieu en Iran.⁴⁷¹ Ces danses ont pu représenter une source d'inspiration pour le peintre.

4. Analyse comparée avec Otto Dix, *La guerre* - 1929

La figure du combattant mort en martyr ou tout du moins appelant la mort de ses vœux est le personnage commun aux cinq tableaux de cette peinture murale. Il en est selon le terme même du peintre, le « symbole », qui apparaît à grande échelle dans les tons verts aux premiers plans et qui attire d'emblée le regard. Or un symbole représente par définition « *un objet ou un fait, de caractère imagé, qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées naturelle, dans un groupe social donné, avec quelque chose d'abstrait ou d'absent* »⁴⁷². Quelle est la correspondance analogique à laquelle pensait Naser Palangi lorsqu'il a peint le personnage du soldat-martyr dans les cinq panneaux ? Ce personnage semble être associé, par l'artiste, à la fois à un héros dont la vie incarne un modèle et à une figure religieuse qui inspire de la vénération. Dans la peinture de guerre iranienne, le personnage du soldat-martyr représente, au premier abord, le combattant mort au combat pour la défense de son pays. Au second, il semble surtout être celui qui défend la force de sa foi religieuse, ce qui rejoint le sens premier de symbole, « signe de foi » en latin. Il devient le symbole d'une foi telle que le sacrifice sans douleur de sa vie engendre sa sanctification immédiate.

La peinture murale de Naser Palangi fait l'apologie - à travers la guerre - de la foi religieuse. La guerre est mise en scène d'une manière particulière : la mort devant l'ennemi, à l'image des guerres religieuses, ne prend sens que comme acte de foi.⁴⁷³ Ce regard sur les affrontements frontaliers qui se déroulaient entre les deux pays, surprend. D'ailleurs l'ennemi irakien est totalement absent de l'œuvre. Il semble que l'on se bat non pas pour le terrasser, mais uniquement pour mettre sa foi à l'épreuve.

⁴⁷¹ Maryam Palizban, « Ta'zieh. Aufführung eines Kollektivmordes », International Workshop *Traditions of Martyrdom in the Modern Middle East*, ZFL, Berlin, 15 octobre 2011.

⁴⁷² Robert, Paul, « Symbole », *Dictionnaire Le petit Robert*, Société du Nouveau Littre, Paris, 1967.

⁴⁷³ Or la guerre Iran-Irak a découlé d'un contentieux territorial classique et l'ennemi irakien était, certes mené par une minorité sunnite, mais également musulman et dans sa majorité, shi'ite.

Si l'ennemi irakien est ignoré, la réalité des combats avec son lot de ravages et de souffrances, l'est aussi. La guerre, qui semble pourtant constituer le cadre de quatre peintures sur cinq, n'est figurée véritablement que sous une forme indirecte, de façon métonymique, par l'intermédiaire de la mitrailleuse, des balles, de l'uniforme et dans le volet n°1, des tranchées.

La réalité du front est totalement éclipsée. Nous sommes, d'une part, face à une guerre esthétisée par la force de la spiritualité dont elle est le nouveau générateur, d'autre part, face à une guerre voilée dans son horreur. Il n'y a ni peur, ni souffrance et la destruction qu'elle engendre est juste suggérée dans le panneau central, représentant au loin les troncs mutilés de dattiers. La mort elle-même ressemble à une entrée dans le sommeil. On remarque que le peintre ne représente pas les jambes des personnages-symboles, mais seulement leurs bustes. Le sol n'existe pas. Les corps qui apparaissent dans leur globalité sont uniquement ceux des morts, des martyrs. Mais ces corps restent voilés par un linceul, enveloppés, tels des cocons prêts à se transformer en chrysalide. Le sacrifice de la vie est nié au bénéfice d'une autre vie. La pulsion de mort se confond avec la pulsion de vie, le désir d'une vie sacralisée. La mort est ainsi identifiée à une envolée spirituelle et à une renaissance dans l'au-delà, la 'vraie vie'. Cette mort est individuelle dans les trois premiers panneaux. Dans les deux derniers, elle est collective et transfigurée, c'est-à-dire irradiant d'un éclat héroïque et glorieux.

Qu'un artiste témoin des combats véhicule dans son œuvre une vision si idéalisée de la guerre s'explique en partie par le contexte même de la guerre dans laquelle il se trouve pris, même s'il n'est pas soldat. Naser Palangi a peint ces cinq tableaux dans l'euphorie de la victoire, après la libération, le 24 mai 1982, de la ville frontalière de Khorramshahr. Il a peint également dans une période où le régime islamique affirmait sa pugnacité et enjoignait les Iraniens, malgré cette victoire, à continuer la guerre.⁴⁷⁴

Farhad Khosrokhavar qualifie le système d'idées qui régnait en Iran à cette époque post-révolutionnaire marquée par la guerre, d'« islamisme mortifère ». Ce système d'idées a selon lui pour spécificité d'imbriquer de façon originale, la mort, la religion et la politique. La mort, omniprésente, est qualifiée de « martyropathe » car elle échappe à la vision traditionnelle de l'au-delà qui était de mise auparavant dans la société iranienne. Farhad Khosrokhavar constate en effet que le dolorisme et la passivité cèdent la place à l'activisme et à la perception de soi en tant que sujet, dont la volonté expresse est d'assumer sa mort, comme personnage individualisé, émancipé de sa communauté. Et cette mort réunit les champs religieux et politique, qui avaient été dissociés avant la Révolution, sous Mohammad Reza Shah Pahlavi. Le shiisme fait place à une nouvelle religiosité, que le chercheur qualifie de « shiiste », « *une forme de religiosité caractérisée par une nouvelle identité chez les jeunes qui rompent avec le shiisme traditionnel en*

⁴⁷⁴ Après la libération de Khorramshahr, le 24 mai 1982, l'Irak était prêt à capituler. L'Arabie Saoudite proposa alors de payer à l'Iran plus de 100 milliards de dollars de dommages de guerre. Mais la République islamique exigeait que Saddam Hussein et son régime fussent moralement condamnés par l'ONU et la communauté internationale pour agression. Ce que, en violation de ses propres règles, l'ONU refusa, considérant que l'Iran était allé à l'encontre des lois internationales en détenant les diplomates américains en otage. La guerre reprit donc pour six longues années. Cf : Bernard Hourcade, *Iran-Nouvelles identités d'une république*, p. 119, Belin, Paris, 2002, 223p.

s'affirmant acteurs politiques et religieux »⁴⁷⁵. Les jeunes vont dès lors jusqu'à imiter en acte, et non plus seulement à l'évoquer sur le plan rituel, l'Imam Hosein, mort en martyr à Kerbala. Cet événement symbolise pour les Iraniens le refus de l'injustice par la mort. Par ailleurs, il semblerait que la vague du martyre a également été liée à l'émergence d'une nouvelle forme de mysticisme : le martyr shiite exprime le sentiment de franchir les mêmes étapes que les mystiques, jusqu'à la « dissolution en Dieu ». Or, dans le soufisme, la notion de « dissolution en Dieu » signifiait l'ascension jusqu'à Dieu et la perte de l'identité individuelle par l'illumination mystique, non la mort en Dieu.

Naser Palangi ne dément pas avoir souscrit à ce qu'il appelle « les idéaux »⁴⁷⁶ de cette période. Artiste témoin engagé dans les combats de Khorramshahr, il est travaillé lui aussi par la guerre, la porte et la supporte à partir des valeurs patriotiques et religieuses de l'Iran de 1982. Sa peinture de guerre glorifie la mort et le sacrifice en référence au nationalisme et à la religion shiite. En 2008 cependant, loin du contexte de l'époque, lors d'une conférence sur les images de guerre en Iran et en Afghanistan⁴⁷⁷, il a déclaré que les genres artistiques quels qu'ils soient se répartissent selon trois perspectives différentes : propagandiste, artistique et anti-belliciste.

Afin d'approfondir la compréhension du polyptique de Naser Palangi, il me semble intéressant de le mettre en parallèle avec le triptyque sur bois intitulé « La guerre », composé entre 1929 et 1932 - dix ans après les événements - par Otto Dix, et qui est considéré comme une des créations artistiques les plus importantes qu'ait suscité en Europe, la Grande Guerre.

Les années 1920 en Allemagne avaient été marquées par une hyperinflation économique et une instabilité politique. Dans le domaine des arts, les artistes entretenaient une vision pessimiste de leur époque. Otto Dix a participé d'abord au courant artistique de l'expressionnisme. Ce courant mettait en avant la subjectivité des artistes, qui déformaient la réalité pour atteindre la plus grande intensité expressive. Otto Dix a fondé en réaction, après la guerre, le courant de la Nouvelle Objectivité. L'œuvre *La guerre* est issue de ce nouveau courant artistique qui a développé un réalisme sans concession.⁴⁷⁸

Engagé volontaire à 22 ans, Otto Dix se distingue de Naser Palangi par l'extrême violence dénonciatrice de sa peinture, traduisant directement l'horreur que lui a laissée la guerre de tranchées. Il ne fait, dans son œuvre, aucune économie de la destruction et du carnage qu'elle génère. Il accuse, en forçant le trait plutôt qu'en l'atténuant, l'anéantissement de l'humain par lui-même. Alors que Naser Palangi a insufflé à son œuvre une dimension consolatrice, en transfigurant la mort, Otto Dix a conçu une peinture provocatrice, en exposant crûment la guerre dans toute son abomination.

⁴⁷⁵ Farhad Khosrokhavar, *L'islamisme et la mort*, p.26, L'Harmattan, Paris, 1995.

⁴⁷⁶ Entretien le 19 avril 2008, Téhéran, avec Naser Palangi.

⁴⁷⁷ Conférence animée par Agnès Devictor et Camille Perréand, « Guerre Iran-Irak, Guerres d'Afghanistan : quelles images ? », Institut Français de Recherche en Iran, Téhéran, 16 avril 2008.

⁴⁷⁸ Karcher, Eva, *Otto Dix (1891-1969) : sa vie, son oeuvre*, B. Taschen, Cologne, 1989.

Le triptyque du peintre allemand décrit trois moments d'une journée au front (ill. 428). A gauche, dans le premier pan, les soldats regroupés en deux colonnes militaires, l'une représentée de dos, l'autre de face, s'avancent dans la brume matinale sous un ciel menaçant. Leurs corps ou leurs jambes sont, de même que chez Naser Palangi, camouflés par une brume par endroit très épaisse. Le peintre insiste sur le fardeau qui pèse sur les épaules de ces hommes, disparaissant sous de lourds et multiples paquetages et portant des baïonnettes d'une longueur démesurée, telles des haies métalliques extrêmement aiguisées. Ces colonnes d'hommes marchent vers leur destin, comme le suggère la roue, dans un mouvement ascendant, vers un ciel plombé et rougeoyant.

Le centre du triptyque est composé de deux parties, un carré central et sa partie inférieure, la prédelle. Le carré central décrit le résultat du carnage dans son paroxysme, après les combats : près d'un abri renversé, sur fond de désolation, se tient l'unique survivant de ces affrontements qui ne peut plus respirer qu'à l'aide d'un masque à gaz. Des cadavres amoncelés à droite et à gauche, dans une tranchée éventrée, achèvent de pourrir, alors qu'un squelette est demeuré, en haut, accroché à de la ferraille, pointant du doigt le massacre. Seuls les corps des soldats morts sont détaillés. Ainsi une paire de jambes pointant le ciel se détache nettement à droite, alors que la tête et le bras du cadavre disparaissent dans la boue. Et Otto Dix détaille les vers, la gangrène, les blessures purulentes de la chaire putréfiée de ces deux jambes. Au fond, les maisons sont disloquées et la nature, notamment les arbres, déchiquetés. La prédelle, partie inférieure d'un triptyque d'autel, représente, de même que chez Naser Palangi, une file de morts alignés, mais ici dans les ténèbres. Ils sont allongés sans vie, côte à côte, comme ensevelis, sous une toile rouge sang et dans un espace clos par des planches.

Quant au panneau de droite, un homme, la figure du peintre, y secourt de nuit un blessé, se frayant un passage entre un arbre calciné et un mort au visage recouvert d'un masque à gaz. La lumière de la lune leur donne un aspect fantomatique mais au loin le ciel est embrasé. Le déchaînement des explosions et destructions n'a toujours pas cessé. Le sang continue de couler. Cependant, on remarque qu'une touche positive transparaît dans cette dernière partie du triptyque : Otto Dix y met l'accent sur la solidarité humaine.

A la différence de Naser Palangi, Otto Dix représente son aversion pour la guerre, exhibant avec insistance et minutie des victimes et non des héros. L'artiste allemand s'abstient en outre dans son témoignage de toute allusion politique. La guerre se suffit à elle-même, elle se nourrit de sang humain et renvoie à l'apocalypse.

Cependant, la guerre a marqué définitivement la conscience des deux artistes qui, tous deux, ont été animés de la même volonté de témoigner. La similarité de certains motifs apparente d'emblée les deux peintures, comme cette exceptionnelle file de morts représentée dans le cinquième panneau chez Naser Palangi et au niveau de la prédelle, sous le panneau central, dans « La guerre » d'Otto Dix. Il y a aussi le motif récurrent du tronc d'arbre déchiqueté qui hante verticalement les arrière-plans des deux compositions (volet n°3 chez Naser Palangi). L'arbre est souvent considéré comme un symbole générationnel. Les

individus, tels des feuilles, disparaissent pour laisser place, dans le cycle biologique, à de nouvelles générations. Un arbre déchiqueté rompt l'équilibre trans-générationnel. Il renvoie au sacrifice d'une génération fauchée par les balles.

Les deux artistes ont également en commun d'avoir opté pour une figuration narrative. Les polyptiques racontent chacun une histoire. Otto Dix a rythmé son œuvre selon la vie d'un soldat et tente de retranscrire le cycle journalier des assauts, cet engrenage ininterrompu de mort et de désolation, dans une atmosphère figée. Dans le polyptique de Naser Palangi, au contraire le mouvement est au premier plan : mouvement propulsif de personnages sans jambe, mouvements courbes du pinceau qui réunit les différentes parties d'un même tableau par de longues arabesques et anime le drapé des vêtements (surtout tchador (peinture n°2) et robes (n°4)), qui semblent se tordre dans l'agitation intense des protagonistes. Mais la composition d'ensemble de cette peinture murale - la corrélation des épisodes, cloisonnés ou continus, l'enchaînement dramatique -, réinvente la narration dans la peinture iranienne.

Il existait déjà au XIX^{ème} siècle en Iran un courant pictural appelé « peinture des maisons de café » (*naqqashi-e qahvekhaneh*), véritable « art du récit ». Ce style de peinture issu des milieux populaires illustre des épisodes tirés des principales épopées mythiques iraniennes ou racontait en images l'histoire religieuse, retraçant notamment la bataille de Kerbala, où l'imam Hosein et ses compagnons trouvent la mort en 680, ou encore reproduisait des scènes de la vie quotidienne. Les conteurs se plaisaient à arrimer leurs récits à ces œuvres le plus souvent anonymes.⁴⁷⁹

Dans la peinture murale de Naser Palangi, le mouvement narratif s'avère complexe : il suit des itinéraires à la fois linéaires, circulaires et verticaux. La progression n'est pas évidente entre les cinq panneaux car, dès le second, le soldat est représenté mort. Chaque tableau change en fait de registre et donne à voir une facette différente de la guerre. Mais leur enchaînement n'est toutefois pas totalement dépourvu d'un fil directeur. Ainsi la mort du soldat dans le second tableau peut être comprise comme l'issue logique du premier, où le martyr se recueille et prie face à l'éventualité de sa mort. La même escalade dans la mort, cette fois-ci collective, est repérable entre le quatrième tableau, représentant les soldats communiant dans une danse religieuse, et le cinquième, avec cette file de morts. Au niveau de ce que le peintre appelle les « entités abstraites ou spirituelles », la progression linéaire est plus claire : le drapeau islamique cède la place à trois figures saintes pour aboutir à l'essence divine. S'accommodant des cinq enclaves dégagées sur le mur de la mosquée, l'artiste a effectué cinq portraits cloisonnés, mais il juxtapose plusieurs petits plans temporels dans une même composition. Ces flash-back temporels sont autant d'anecdotes éclairant le récit central et nous indiquant l'état d'esprit des personnages. L'artiste procède enfin, dans la dernière séquence, à une forme de « figuration évolutive », par la métamorphose des soldats en cadavres de martyrs, dont la ligne ascendante des corps prend explicitement la direction du ciel.

⁴⁷⁹ Pakbaz, Ruin, « naqqashi-e qahvekhaneh » [Peinture de maison de café], *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 1386/2007 : p.576.

Les nouvelles modalités de narration dans la peinture ont été catégorisées en 1965 par Gérard Gassiot-Talabot, théoricien du mouvement pictural de la Figuration narrative ou Nouvelle figuration qui éclot en France à une période charnière, en 1964 - au moment où l'abstraction semble s'essouffler - lors de l'exposition *Mythologies quotidiennes*. Gérard Gassiot-Talabot distingue quatre types de narration : « *la narration anecdotique* », en style continu ou en scènes successives, explicite ou non explicite ; « *la figuration évolutive* », par mutation et métamorphose de personnages ou d'objets, par indication de mouvement et de direction ; « *la narration par juxtaposition de plans temporels* » dans une même composition et enfin, « *la narration par portraits ou scènes cloisonnées* », dont le polyptique, remis à l'honneur, n'est qu'une variante.⁴⁸⁰ Il s'avère que Naser Palangi a combiné ces quatre modes de manière originale. De cette narration picturale multiforme émane une force d'interpellation.

5. Peinture de guerre et pèlerinage

Vingt-six ans après sa création, l'œuvre de Naser Palangi continue à mobiliser l'attention d'un grand nombre de visiteurs. Ceux-ci, lors du Nouvel An iranien, se rendent en masse à Khorramshahr, prient à la mosquée puis se recueillent devant cette peinture.⁴⁸¹ Comment comprendre la force d'attrait de cette œuvre ? D'abord, il s'agit d'une peinture murale : le choix du support comporte l'intention chez l'artiste de s'adresser à un large public. Selon le schéma-ill.413 (plan de la mosquée de Khorramshahr), l'œuvre est visible pour tout fidèle dès l'entrée : hommes et femmes y ont également accès avant d'être séparés par un rideau dans la salle de prière. Chaque visiteur se prend alors à marcher devant ces cinq panneaux et à tenter de suivre intérieurement le parcours du martyr qui culmine dans la lumière, dans la dissolution en Dieu. Dans l'imaginaire chrétien, ce parcours s'apparente au Chemin de Croix. Naser Palangi affirme lui-même s'être inspiré de l'iconographie des églises chrétiennes.⁴⁸² Il a pu procéder, consciemment ou non, à la mise en scène d'une forme de « Passion du martyr shiite ». En outre, la peinture, anthropomorphe, est située contre toute attente, dans un lieu de prière musulman, ce qui l'apparente au culte chrétien des images de saints. La présence irradiante du martyr au centre de l'œuvre épouse à n'en point douter certains caractères pédagogiques affirmés des hagiographies occidentales.

Renouvelant l'épopée du Prophète et de ses descendants, 'Ali, Hosein, et les autres Imams, le combat pour l'islam hisse les martyrs à un rang supérieur d'humanité, reconnu dès l'origine de l'Islam. La place du martyr, auquel le Coran et les hadiths du Prophète et des Imams reconnaissent des privilèges canoniques, le distingue toutefois du saint musulman, dont le statut complexe est toujours demeuré discuté.⁴⁸³ Parmi ces privilèges qui élèvent le martyr, citons notamment la pureté intrinsèque dispensant son corps de toute

⁴⁸⁰ Gérard Gassiot-Talabot, « La figuration narrative dans la peinture contemporaine », in *Quadrum*, n°18, Bruxelles, 1965 : pp. 5-40.

⁴⁸¹ La bataille de la « Libération de Khorramshahr » est considérée comme un tournant de la guerre Iran-Irak. Elle est célébrée officiellement chaque année dans tout le pays le 24 mai (3 khordad).

⁴⁸² Entretien du 19 avril 2008 à Téhéran avec Naser Palangi.

⁴⁸³ Gril, Denis, « Les fondements scripturaires du miracle en islam », *Miracle et karama*, Denise Aigle (dir.), Brepols, Louvain, 2000.

ablution funéraire, l'accès direct aux étages supérieurs du Paradis sans passer par les tourments du Purgatoire et la capacité d'intercession pour les autres hommes.⁴⁸⁴ Après avoir protégé leur communauté de leur vivant, les armes à la main, ils continuent après leur mort à en exercer la direction spirituelle et morale par leur exemple. Les martyrs forment donc dans la religion shiite telle qu'elle est pratiquée actuellement en Iran, un panthéon privilégié de « quasi-saints ».⁴⁸⁵ Ceux évoqués dans la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr ont été promus à ce statut de quasi-sainteté par la reconnaissance populaire, laquelle déborde largement le cercle restreint des anciens combattants.

Apparentés aux saints, les martyrs peints dans la mosquée de Khorramshahr représentent également les héros d'une guerre de défense nationale. Ils témoignent de la résistance iranienne, évoquent et honorent le souvenir de combattants disparus, érigeant la mosquée en un lieu de mémoire. En Iran, les monuments aux morts n'existent pas comme tels dans l'espace collectif. La mémoire des morts ne s'investit pas dans un lieu unique mais dans des espaces souvent mal délimités, répartis sur l'ensemble du territoire. Il n'y a pas de tombeau du soldat inconnu dans la capitale, centre d'un culte institué et officiel, qui pourrait servir de support symbolique à l'affirmation du sentiment national. En outre, la mémoire de la guerre Iran-Irak constitue un enjeu dans le pays entre l'Etat et la société civile. Cette dernière estime que le corps du mort appartient à sa communauté d'origine. Par le biais de la Fondation des Martyrs, l'Etat a fini cependant par imposer, dans les villes, un regroupement puis une standardisation des tombes des martyrs dans un périmètre qu'il cherche à rendre autonome du cimetière ordinaire, mais souvent au prix d'intenses querelles avec les responsables civils locaux.⁴⁸⁶ La gestion étatique de la mémoire de la guerre en Iran est donc objet de contestation. Les monopoles institutionnels de la mémoire de la guerre se modifient et font l'objet de compromis avec la société civile. Dans ce contexte, le plébiscite d'une partie de la population en faveur de la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr correspond à une ré-appropriation de la mémoire par la société iranienne, pour qui cette peinture a également valeur de monument aux morts.

De plus, l'œuvre est signée par un artiste qui s'est engagé physiquement aux côtés des résistants de Khorramshahr et qui s'efforce de maintenir vivant le souvenir d'hommes dont il a été proche. Entre 1994 et 1997, Naser Palangi a milité pour la construction d'un musée à Khorramshahr, où il retourne lui-même régulièrement. En 1997, nommé Directeur du projet artistique du Musée de la Défense Sacrée de Khorramshahr, il a organisé un comité de sélection des œuvres à exposer. Ce comité comprenait Ali Azavahi, Djavad Hamidi, Mohammad Radjabi, Hamid Makhsudi et Mehdi Tchamrah. Dès l'ouverture du musée en 1997, Naser Palangi a donné une partie de ses archives et, depuis 2007, une salle du musée retrace l'histoire de la peinture murale, de sa création jusqu'à sa restauration à l'hiver 2006-2007. Les efforts fournis par l'artiste pour la reconnaissance de son œuvre ont donc été relayés par la municipalité, puis par les

⁴⁸⁴ Butel, Eric, « Martyre et sainteté dans la littérature de guerre Irak-Iran », *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain*, Catherine Mayeur-Jaouen (dir.), Maisonneuve et Larose, Paris, 2002.

⁴⁸⁵ Butel, Eric, *ibid*, 2002.

⁴⁸⁶ Butel, Eric, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000.

autorités, qui ont consenti à en autoriser la muséification. La restauration effectuée par Naser Palangi en 2007 a été filmée par Mohsen Kheysravi et une jeune équipe de trois cameramen, ayant pour projet un documentaire sur l'impact de la guerre à Khorramshahr (ill.429). La peinture murale de la mosquée de Khorramshahr a pris dès lors une nouvelle dimension. La ferveur populaire qu'elle suscite, sa consécration bien que tardive par le régime, instituent son passage à la postérité.

Enfin, dans l'œuvre, cette présence humaine à grande échelle du personnage du martyr qui, à deux reprises, fixe le visiteur du regard, favorise son introversion. Le tracé du visage et des yeux du martyr est d'ailleurs à relever dans cette œuvre de Naser Palangi. En général, la peinture murale de guerre en Iran a plutôt mis en avant soit des martyrs sans visage, soit des portraits réalistes, d'après photographie, d'un individu précis mort en martyr. La puissance évocatrice de la composition qui remet en situation un art du récit - moyen d'expression populaire par définition - touche aussi le plus grand nombre avec efficacité. Cet art du récit permet en effet une représentation dans la durée et une identification du visiteur à cette représentation. Il pleure ou prie et, comportement très actuel, immortalise souvent cette émotion à la fois esthétique et religieuse en se faisant photographier devant l'œuvre.⁴⁸⁷ (ill.430) Cette émotion est concentrée et démultipliée par la localisation de l'œuvre dans une mosquée, lieu épiphanique par excellence.

La peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr est devenue, me semble-t-il, le prétexte d'une pratique collective originale qui s'apparente au pèlerinage. On entend communément par pèlerinage un voyage individuel ou collectif qu'un fidèle fait à un lieu saint pour des motifs religieux et dans un esprit de dévotion. Le pèlerinage s'inscrit dans une pensée collective qui élit un lieu sacré où la présence divine se serait manifestée soit directement, soit indirectement par l'intermédiaire d'un saint ou d'un martyr. En France, à partir de la Révolution, la notion s'étend à tout voyage fait avec l'intention de rendre hommage à un lieu ou à une personne qu'on vénère.⁴⁸⁸ La motivation peut être historique. Le cheminement vers ce lieu, le temps passé à ses abords, sont rythmés par des pratiques ritualisées symbolisant une quête religieuse ou spirituelle. A la dimension sacrée caractérisant l'édifice religieux qui l'abrite, la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr ajoute, comme montré précédemment, une dimension historique et commémorative qui en intensifie la portée et l'impact émotionnel. A l'arrivée dans la cour de la mosquée, le premier contact avec l'œuvre impose une imprégnation visuelle globale suivie d'une entrée dans la narration représentée au fil des cinq panneaux. Ce parcours est pour certains accompagné d'une prière faite en marchant ou d'une demande de faveur, en référence à la capacité d'intercession des martyrs. Puis l'attouchement de la peinture avec la main marque la rencontre, le moment où le pèlerin reconnaît et communique avec la source vive de sacré animant ce lieu. Le pèlerin le signifie d'ailleurs explicitement en s'effleurant ensuite le visage de ses deux mains. La photo prise devant l'œuvre, souvent en famille, témoigne de ce moment fort. Outre l'espace, où les déplacements et les attitudes correspondent à des pratiques rituelles,

⁴⁸⁷ En visite à la mosquée en août 2007, j'ai pu moi-même constater cette pratique.

⁴⁸⁸ Hurstel, Patrice, *Les pèlerinages curatifs de la folie dans l'Est de la France. Du XIII^{ème} au XIX^{ème} siècle*, thèse de médecine, Université de Nancy, 1982.

le temps est également chargé de signification symbolique collective : la visite est effectuée massivement durant la période du Nouvel An iranien (Nowrouz, le 21 mars), consacrant le recommencement de l'année. Je pense à « l'homme nouveau », but ultime de nombre de pèlerinages chrétiens. Le pèlerinage inspiré par la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr s'articule avec les pratiques religieuses instituées se déroulant à la mosquée, qu'il n'exclut pas mais prolonge. Ainsi, il arrive qu'en cas d'affluence la prière collective s'accomplisse de biais devant la peinture. Aujourd'hui reconnu par le clergé shiite et investi par les institutions politiques, ce pèlerinage suscite la piété populaire à partir d'une remémoration d'un épisode passé douloureux et d'une communion avec les martyrs. Il semble répondre également à une recherche de soi aux lieux marquants de sa propre existence.

En conclusion, il me semble que, si cette peinture de guerre mobilise une importante partie de la population iranienne, c'est dans la mesure où il y a convergence entre ce que Naser Palangi a représenté et ce qui préoccupe en grande partie la conscience collective. Cette convergence entre l'œuvre de l'artiste et son public me paraît se situer à deux niveaux : celui de l'évolution de l'art pictural iranien lui-même et celui du sens que cette peinture murale véhicule.

En effet, au premier niveau, le fait que de nos jours, le courant de la peinture de guerre continue à perdurer même après la fin des combats, pourrait indiquer que la peinture de guerre constitue une étape dans l'histoire de l'art iranien. De même que le mouvement de la « Figuration Narrative » ou « Nouvelle Figuration » a redonné un nouveau souffle dans les années 1960 à la peinture en France⁴⁸⁹, le rejet de l'art abstrait en Iran au moment de la Révolution a révélé, selon différents peintres interrogés, la grave crise que traversait l'art pictural dans le pays. Considéré par une partie de la population comme « inauthentique » dans ses formes les plus modernes, il était incompris par la majorité. La guerre a sans doute fourni à l'art iranien la possibilité d'un ré-ancrage dans le champ de la vie présente. En temps de guerre, l'artiste a puisé à une ancienne tradition populaire de figuration narrative et - événement à souligner - a fait entrer l'art contemporain dans une mosquée.

Au second niveau, paradoxalement, nous l'avons vu, la peinture murale de Naser Palangi omet d'exprimer directement la guerre. L'activité guerrière est suggérée et mise en scène par des symboles aux correspondances multiples, dont l'aboutissement final, tout comme chez Otto Dix, est le sacré. Le sacré est interprété par chacun à partir du donné de sa propre culture. Naser Palangi insuffle à son œuvre, située dans

⁴⁸⁹ Née en juillet 1964 lors de l'exposition « Mythologies quotidiennes », la Figuration Narrative, ou Nouvelle Figuration, apparaît à une époque charnière. Un groupe de jeunes peintres cherche alors une voie nouvelle et se tourne vers la figuration. Parmi eux, Bernard Rancillac, Hervé Télémaque ou Eduardo Arroyo, à l'origine du mouvement. « Ces tenants ont un commun désir de réinventer la peinture en y intégrant les images qui transforment l'univers pictural des années 1960 : bande dessinée, cinéma, photographie... En ce sens, la figuration narrative accompagne les bouleversements sociaux, politiques et économiques de cette période. Elle y participe même, en posant la question du rôle de l'artiste dans la société ». Cf. Ameline, Jean-Paul, Ajac, Bénédicte, *Figuration Narrative, Paris 1960-1972*, catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16 avril-13 juillet 2008 : p.3.

une mosquée, une dimension politico-religieuse, arrimant l'homme en guerre à son Dieu par la foi jusqu'au sacrifice de sa vie. Alors que la structure en triptyque, à la manière des tableaux d'autel, permet à l'artiste européen, Otto Dix, de réintégrer ironiquement le massacre de la Grande Guerre dans l'iconographie chrétienne, en lieu et place de la Crucifixion. La Passion est sécularisée : plus d'espoir en la résurrection, seulement le fait nu et brutal de la mort. Mais l'analyse du triptyque d'Otto Dix en référence aux fondamentaux de la culture occidentale, serait l'objet d'un autre travail. Je remarquerai seulement que Naser Palangi, rejoignant Otto Dix, esquisse un parallèle entre la Passion du Christ et celle de l'Imam Hosein à Kerbala pour exprimer, à l'appui d'une référence inter-culturelle, l'immensité de la douleur. Cette dimension expressive de l'œuvre touche le visiteur iranien. Ainsi, une pratique pèlerine originale, chargée de significations symboliques collectives relevant de plusieurs registres culturels, s'est développée à Khorramshahr : la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr concentre et unifie à la fois lieu de culte, lieu d'histoire, lieu de mémoire, monument aux morts et manifestation de l'allégeance à un pouvoir sanctifié.



Illustration 415 : La peinture murale de la mosquée de Khorramshahr à l'automne 1982. Peinture et cadre d'origine juste après élaboration. Photo et archive de Naser Palangi.



Illustration 416 : La peinture murale de la mosquée de Khorramshahr au printemps 2007. Après restauration par Naser Palangi. Photo et archive de Naser Palangi.



Illustration 417 : Centre culturel de la Défense Sacrée de Khorramshahr.
Photo : Alice Bombardier, août 2007.



Illustration 418 : Naser Palangi à l'œuvre à l'été 1982. Archive de Naser Palangi.



Illustration 419 : Restauration en cours par Naser Palangi, 2007. Le peintre, dans la lumière au fond à gauche, ne s'est pas interrompu et continue à peindre pendant la prière. Archive de l'artiste.



Illustration 420 : Croquis. Archive de Naser Palangi.



Illustration 421 : Croquis. Archive de Naser Palangi.



Illustration 424 : Croquis. Archive de Naser Palangi.



Illustration 422 : Panneau n°1 : *arefan dar sangar-e eshq*, « Croyants dans la tranchée de l'amour divin » (titre affiché). Photo : Alice Bombardier, août 2007, après restauration.



Illustration 423 : Panneau n°2 : *shaheden-e sabur*, « Martyrs endurents » (titre affiché). Photo : Alice Bombardier, août 2007.



Illustration 425 : Panneau n°3 : *Khorramshahr-e maktab-e moqavemat*, « Khorramshahr à l'école de la résistance » (titre affiché).
Photo : Alice Bombardier, août 2007.



Illustration 426 : Panneau n°4 : *Shahid Mohammad Jahanara va yaran-e hamrah*, « Le martyr Mohammad Jahanara et ses compagnons de route » (titre affiché).
Photo : Alice Bombardier, août 2007.



Illustration 427 : Panneau n°5 : *Shahidan-e maktab-e eshq*, « Les martyrs à l'école de l'amour divin » (titre affiché). Photo : Alice Bombardier, août 2007.



Illustration 428 : Otto Dix, *La guerre*, 1929. Technique mixte sur bois. 264*408 cm. Coll. Gemäldegalerie, Neue Meister, Dresde.



Illustration 429 : Restauration effectuée par Naser Palangi en 2007 filmée par Mohsen Kheysravi et une jeune équipe de trois cameramen, ayant pour projet un documentaire sur l'impact de la guerre à Khorramshahr. Archive de Naser Palangi.



Illustration 430 : Photo familiale devant la peinture murale de la mosquée de Khorramshahr, Nouvel An iranien, mars 2007. Archive de Naser Palangi.

B. La peinture révolutionnaire sur toile : le corps martyr

A Téhéran, les journées et les nuits qui ont suivi l'annonce de la réélection de Mahmoud Ahmadinejad à la présidence de la République islamique le samedi 13 juin 2009 ont été pour la population iranienne, troublées, chaotiques. Un correspondant anonyme du journal *Le Monde* rapporte : « *C'est une énigme parmi tant d'autres, en ces journées de stupeur et de désespoir. Tout a commencé samedi 13 juin, vers midi... Alors que les résultats d'une victoire éclatante de Mahmoud Ahmadinejad avaient été proclamés dans la nuit, un homme est apparu sur la façade du Ministère de l'Intérieur, dos au mur, bras écartés, comme prêt à sauter du seize ou dix-septième étage de ce bâtiment gigantesque de style cubisto-soviétique, à mi-chemin entre le centre de Téhéran et les riches quartiers du Nord adossés à la chaîne de l'Alborz* »⁴⁹⁰. Plusieurs centaines de protestataires et la police étaient rassemblés au pied du bâtiment. Plus loin, l'article précise que l'homme sera retenu, « happé » par des bras voisins. Mais cette description 'en image', en même temps qu'elle symbolise l'ampleur du mouvement social bouleversant alors l'Iran, place le décor de notre réflexion : le suicide, au-delà d'une problématique personnelle, peut revêtir un sens politique. En Iran, au sein de la République islamique, il est qualifié de « martyr ».

L'étude précédente consacrée à l'analyse de deux peintures de guerre – l'œuvre de l'artiste iranien, Naser Palangi, peinte lors de la Guerre Iran-Irak (1982) dans la cour d'une mosquée iranienne et le triptyque *La guerre* (1929) de l'Allemand Otto Dix, élaboré à l'image d'un retable – m'a poussée à m'interroger sur les représentations du corps humain dans le contexte déstabilisant pour la culture, traumatisant pour l'homme, qu'est la guerre. La guerre, qui déstructure la conscience de soi et du corps, influe sur la perception du monde et de la condition humaine, suscitant un élan particulier de recherche plastique. Au moment où l'instabilité et la violence la plus extrême s'emparent de tout, les représentations du corps s'imposent dans la création artistique comme des images intuitives d'un rapport problématique au monde. Tout se passe en effet comme si, par substitution analogique, les artistes donnaient une forme sensible à l'idée d'un cosmos désorganisé. Naser Palangi voile systématiquement sous un linceul les corps morts tandis qu'Otto Dix exhibe blessures, mutilations et putréfaction avec un réalisme cru. L'Allemagne de la République de Weimar voulait tirer un trait sur la guerre, faire revenir les choses et les hommes à la situation d'avant, comme si rien ne s'était passé. Catherine Wermester explique que la République de Weimar voulait même remplacer, à coups de publicités vantant les mérites des prothèses, le membre manquant, annuler la mutilation et du même coup, l'altérité du soldat blessé.⁴⁹¹ Les peintres allemands, à l'instar d'Otto Dix ou George Grosz, ont pris le contre-pied de ce discours, dénonçant inlassablement ou même exacerbant, dans leurs œuvres issues du courant de la Nouvelle-Objectivité, la brutalité inouïe qui anime la guerre. La spécificité du corps martyr dans la peinture révolutionnaire iranienne a pris toute sa mesure dans mon esprit, par le contraste, voire

⁴⁹⁰ « A Téhéran, confusion et explosion de colère. Les partisans du candidat battu, Mr Hossein Moussavi, contestent la victoire de Mahmoud Ahmadinejad », *Le Monde*, mardi 16 juin 2009 : p.6.

⁴⁹¹ Catherine Wermester, *Le corps mutilé dans la peinture allemande. 1919-1933*, thèse d'histoire de l'art, Paris 1, dir. Jose Vovelle, 1996.

l'opposition figurative, qu'elle entretient avec la peinture allemande des années 1920. Alors que l'artiste allemand cultive le macabre, le peintre iranien est fasciné par le sublime. Doué d'une incomparable plasticité, le corps ne va pas de soi. Selon l'anthropologue Marcel Mauss, le corps est un montage.⁴⁹² La représentation picturale du corps résulte de la symbolique que lui attribue une société ou un groupe social donné, à un moment précis de son histoire. Elle dépend d'un contexte social qui pense et façonne le corps, répercutant sur lui les modifications qui l'affectent, des plus ostensibles aux plus secrètes. Ce façonnage est inconscient. Il ne ressurgit véritablement à la conscience qu'à la faveur de sensations d'une intensité inhabituelle.

La peinture révolutionnaire iranienne, qui peut être qualifiée essentiellement de peinture de guerre pendant la Guerre Iran-Irak, s'est, quant à elle, constituée en bastion au service de l'idéologie de la Révolution de 1979 et remplit une fonction défensive fondamentale des valeurs islamistes révolutionnaires. Certains artistes de l'Université de Téhéran ont impulsé le mouvement d'institutionnalisation de l'art révolutionnaire en organisant une exposition itinérante de peinture dès le 11 février 1979. Comme évoqué plus haut, cette exposition a abouti à la fondation du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (*Howzeh-ye Honar va Andisheh-ye eslami*), au départ indépendant puis rattaché en 1982 à la propagande d'Etat - au moment où, paradoxalement, la République islamique prenait l'avantage dans les combats contre l'Irak. Ce Centre édicte en Iran, depuis plusieurs décennies, un credo artistique centré sur le personnage du martyr, au corps ostentatoire.

Selon Catherine Mayeur-Jaouen, la prépondérance de la figure du martyr répond à un processus historique qui a touché l'ensemble du Moyen-Orient au XX^{ème} siècle. Elle ne serait pas propre à l'Iran ni aux musulmans. L'historienne remarque en effet que, outre l'Iran révolutionnaire, différentes communautés, comme les maronites libanais, les coptes d'Egypte ou les juifs marocains d'Israël, tendent à « *se doter de nouveaux saints plus nombreux et plus visibles qui font figure de héros communautaires* »⁴⁹³. Selon elle, la prolifération de héros, de martyrs et de saints contemporains, « *servie par l'inflation iconographique* »⁴⁹⁴, touche le Moyen-Orient au sens large, du Maghreb au Pakistan. Différents modèles, du héros au martyr, auraient été successivement plébiscités dans l'ensemble des pays du Moyen-Orient, tout au long du XX^{ème} siècle. Ainsi les élites de la *nahda* arabe et les réformateurs des *tanzimat* ottomanes, entretenant le désir d'une modernité à l'occidentale, sécularisée et laïcisée, se sont d'abord détournés des saints, qui tombèrent en désuétude. Cet abandon a favorisé, d'après Catherine Mayeur-Jaouen, l'émergence de la figure du héros, qui s'est imposé dans l'entre-deux-guerres jusqu'aux années 1960. Les peuples du Moyen-Orient ont alors vénéré « *le leader nationaliste en lutte* » ou « *le chef d'Etat champion de son pays indépendant à l'heure où s'affirmait le Tiers-Monde, terme apparu lors de la crise de Suez en 1956* »⁴⁹⁵. Mais l'échec durable de ces héros à incarner autre chose que la lutte a fini par laisser éclore dans les années 1980, un autre modèle, celui de la violence sacrificielle incarnée par les martyrs, fruit des conflits contemporains. Ces néo-martyrs, en

⁴⁹² Marcel Mauss, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950, pp. 365-386.

⁴⁹³ Catherine Mayeur-Jaouen (éd.), *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002 : p.5.

⁴⁹⁴ Catherine Mayeur-Jaouen (éd.), *ibid* : p.6.

⁴⁹⁵ Catherine Mayeur-Jaouen (éd.), *ibid* : p.17.

rupture avec la tradition, ont été particulièrement médiatisés lors du conflit afghan, de la guerre Iran-Irak, de la guérilla du PKK contre l'Etat turc et de la première Intifada des territoires occupés en Palestine.⁴⁹⁶ La décennie 1990 a connu encore une radicalisation de l'attitude des néo-martyrs, qui se sont mis alors à recourir à l'attentat-suicide, déchaînant une violence désormais « auto-sacrificielle »⁴⁹⁷. Par le sacrifice de sa vie, le néo-martyr démontre le bien-fondé de la cause qu'il défend et tend par son acte à la sacraliser. Catherine Mayeur-Jaouen ajoute notamment que l'iconographie du culte des héros puis des martyrs est à l'image des représentations hagiographiques du culte des saints mais, aux symboles religieux dominants, sont adjoints différents symboles exhortant à l'affirmation politique, voire à la lutte armée. La peinture révolutionnaire iranienne est à considérer comme un courant pictural représentatif d'une société en voie de changement chaotique, où de nouveaux groupes comme celui des néo-martyrs émergent, défiant les modèles de la conduite normée qui ont cours dans nos sociétés postmodernes.

Cette peinture est banalisée en Iran par sa surabondance mais est presque totalement inconnue à l'extérieur du pays. L'ancrage, dans la sphère publique, de la figure du soldat-martyr est tel qu'aujourd'hui, trente ans après la Révolution, vingt ans après l'arrêt des combats contre l'Irak, la peinture révolutionnaire iranienne sur toile continue à puiser l'essentiel de son inspiration dans la rhétorique shiite du corps martyr et de la guerre.

Il importera ici de repérer et d'analyser les formes iconographiques du corps martyr dans cette production picturale, qui se fait de prime abord porte-drapeau de l'Etat. A l'appui de six œuvres sur toile, je proposerai une approche évolutive référée à l'histoire du pays, des différentes représentations du corps martyr. Ce corpus est composé d'une œuvre issue de la résistance pré-révolutionnaire (1974), de deux peintures datant des premières années de la Guerre Iran-Irak (1981) et de trois autres exposées lors de la Septième Biennale de la Peinture Contemporaine Iranienne (février 2008, Téhéran). Sur la base d'un regard, d'une lecture contextualisée et d'une analyse du contenu des œuvres, je chercherai à mettre en évidence la place centrale et le rôle accordés à la figure du soldat martyr, surtout depuis la Révolution de 1979, dans l'art pictural iranien. J'ai choisi d'arrimer ma réflexion à la thèse d'Eric Butel, consacrée à l'étude des testaments et mémoires des combattants iraniens de la Guerre Iran-Irak, dont je cite des extraits qui, me semble-t-il, ouvrent la perspective.⁴⁹⁸ A la différence du corps du défunt ordinaire, auquel ne s'attache aucune valeur particulière, le martyr iranien transmet par l'intermédiaire de son corps des signes clairs qui forment comme une ébauche de langage articulé, dont je voudrais tenter la lecture.

⁴⁹⁶ Hamit Bozarslan définit, dans le cas kurde, quatre catégories de martyrs : les victimes civiles non-combattantes, les martyrs combattants massifiés et anonymes, les martyrs emblématiques assimilables à des héros et les martyrs nés de violence internes. Hamit Bozarslan, « La figure du martyr chez les kurdes », Catherine Mayeur-Jaouen (éd.), *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002.

⁴⁹⁷ Catherine Mayeur-Jaouen (éd.), *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002 : p.20.

⁴⁹⁸ Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000.

1. Description contextualisée de six œuvres

Je commencerai mon parcours par le tableau de Rahim Najfar⁴⁹⁹, *Martyr*, peint en 1974 (ill.431). Il indique combien le motif du corps martyr s'est imposé très tôt, dès les prémises de la résistance contre la monarchie Pahlavi, dans l'iconographie révolutionnaire iranienne. La Révolution blanche (réformes agraires, économiques et sociales) engagée par Mohammad Reza Shah Pahlavi dans les années 1960, avait suscité des émeutes, menées par Ruhollah Khomeyni qui prit alors la tête de l'opposition. L'ayant d'abord condamné à mort en 1963, le Shah, conscient de son influence, a transmué sa peine en exil à vie, voulant éviter d'en faire un martyr. Khomeyni a conceptualisé et diffusé alors sa pensée autour du principe de *velayat-e faqih*, qui attribue l'autorité politique et religieuse aux oulémas héritiers du Prophète, jusqu'au retour de l'Imam caché. Parallèlement, entre 1965 et 1972, 'Ali Shariati, sociologue et philosophe, a publié son *Islamologie* et multiplié les conférences à Téhéran et dans les universités du pays. En 1973, il a été détenu dix-huit mois dans les prisons de la SAVAK, la police politique du régime du Shah. Rahim Najfar a été tributaire des discours de ces leaders de l'opposition et a peint cette œuvre en 1974, dans un contexte de répression et de radicalisation de la résistance.

Même lorsqu'elle fait preuve d'innovation, l'expérience mobilise pour se dire des procédés, des matériaux puisés dans les ressources patrimoniales de la culture. L'artiste, engagé aux côtés de l'opposition religieuse, a réactualisé dans sa peinture, l'un des grands mythes fondateurs de l'identité collective, celui du Jugement dernier, précédé dans le Coran par un temps d'attente indéterminé. Une longue file de morts, enveloppés de linceuls, attend avec sérénité que justice soit faite. Tous ces morts sans visage, identiques les uns aux autres, cheminent éclairés par une étoile et forment comme un rempart pour deux corps distincts des autres : allongés dans un cercueil, du sang entache leur linceul immaculé et les traits de leur visage barbu sont cette fois-ci précisés. Le point de vue utilisé pour que nous puissions les voir dans leurs cercueils respectifs (deuxième enveloppe du corps) est traditionnel de la miniature, situé dans le ciel, équivalent au regard de Dieu, alors que le point de focalisation de l'ensemble de l'œuvre est adapté à l'œil du spectateur, placé de face. Ces deux personnages enveloppés de blanc semblent être Hasan et Hosein, deuxième et troisième Imams vénérés par les Shiites duodécimains, morts en martyrs et désignés des mains par leur mère Fatemeh, fille du Prophète. Fatemeh, en tchador noir et le visage voilé en tant que sainte, est entourée des mêmes Imams encore enfants qu'elle rend témoins de leur destin. Les deux enfants comme les deux corps martyrs ont le regard tourné vers le contemplateur de l'œuvre. Au pied de la sainte et de ses deux fils, un lion regarde la horde des morts, cette communauté privilégiée de martyrs qui accompagne les Imams. Le lion est un symbole religieux ancien désignant 'Ali, premier Imam des Shiites duodécimains tué en martyr par ses ennemis. L'Imam 'Ali est en effet surnommé *Asad Allah al-Ghalib* (« le lion de Dieu victorieux »).⁵⁰⁰ Les Shiites comprennent ce surnom comme une référence à la métamorphose de 'Ali en lion telle qu'elle est

⁴⁹⁹ Rahim Najfar a été élève du célèbre peintre iranien, Hannibal Alkhas, professeur à l'Université de Téhéran au moment de la Révolution. Son style et sa palette de couleurs sont proches ici de ceux employés dans certaines œuvres de son maître.

⁵⁰⁰ Mehdi Mohammad-Zadeh, *L'iconographie chiite dans l'Iran des Qadjars ; émergence, sources et développement*, thèse « Art et civilisations islamiques », EPHE Paris/Université de Genève, décembre 2008.

racontée dans le Miradj, l'ascension du Prophète (ici version kizilbash) : « *Pendant sa montée nocturne miraculeuse vers le trône de Dieu, le Prophète avait rencontré sur son chemin un lion auquel il avait jeté un anneau dans la bouche pour le distraire. Plus tard, à un certain moment pendant l'assemblée des quarante, 'Ali en possession de cet anneau, le rend au Prophète Mohammad* »⁵⁰¹. Ce symbole du lion est repris dans le discours révolutionnaire comme un moyen efficace pour fusionner connotations religieuses et bravoure. Il est porteur d'une double image. Sous la plume des combattants de la guerre Iran-Irak, on peut lire : « *C'est à cet endroit que Abolfazl Nowvidi, un autre encore de nos hommes, accéda au martyre. C'était un jeune homme pur. Lors de l'attaque, il rugissait comme un lion, et avait au cœur de la nuit des oraisons mystiques* »⁵⁰². Sirus Lorestani écrit également dans ses *Mémoires* : « *Ce type de courage ne peut vraiment se trouver que chez les hommes divins, qui sont totalement tournés vers Dieu et ont un cœur de lion* »⁵⁰³.

Le décor de la scène est vide, limité à une terre ocre⁵⁰⁴ ainsi qu'à un ciel et une mer du même bleu profond. Cette mer peut être référée à l'eau d'éternité de la fontaine céleste de Kawthar, que l'Imam 'Ali, époux de Fatemeh et père des Imams Hasan et Hosein, verse aux élus du Jugement dernier. Il n'est pas encore question ici de figurer une mer de sang, à l'image des œuvres peintes à partir de la Révolution de 1979 et surtout du déclenchement de la guerre Iran-Irak (20 septembre 1980). Le sang est figuré à l'état de trace, sur le linceul. Dans cette œuvre pré-révolutionnaire, la représentation du destin collectif d'une communauté homogène de morts, guidée par les Imams, semble primer. La surmultiplication des corps martyrs donne à la peinture une assise communautaire forte, susceptible de créer l'effet de masse nécessaire pour résister au scepticisme. Cette communauté sans visage ne sort pas encore du silence mais témoigne par sa présence.

La Révolution islamique en 1979 a banni de la sphère publique la plupart des productions artistiques de mise sous le régime de Mohammad Reza Shah Pahlavi, pour n'autoriser que les œuvres répondant au credo artistico-religieux édicté à partir du milieu des années 1960, dont l'œuvre de Rahim Najfar est un parfait exemple. A l'ampleur de la rupture culturelle vécue alors par l'Iran s'est ajoutée la guerre. La peinture révolutionnaire iranienne s'est immédiatement arrimée à cette dernière. Hosein Khosrodjerdi et Naser Palangi - auteurs des deux tableaux (ill.432 et 433) que je vais maintenant successivement étudier - figurent parmi les peintres principaux de la Révolution. Le déclenchement de la guerre en 1980 a poussé certains de ces artistes engagés, comme Naser Palangi, à rejoindre le front, où il a dessiné, photographié, peint les soldats pendant deux ans.⁵⁰⁵ Cette expérience a sans aucun doute marqué le peintre qui, au cœur de ses créations, se confronte aux lois éternelles de la vie et de la mort.

⁵⁰¹ Irène Melikoff, « Le problème Kizilbas », *Turcica*, vol.6, Paris-Strasbourg, 1975 : p.64.

⁵⁰² Fatollah Nad'ali, *Khaterat [Mémoires]*, Daftar-e adabiyat va honar-e moqavemat, Howzeh-ye honar va andisheh-ye eslami, Tehran, 1991 : p.40-41. Cité par Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000 : p. 1525.

⁵⁰³ Sirus Lorestani, *Khatereh-ye ruzha-ye razm [Souvenir des jours de combat]*, Entesharat-e aflak, Khorramabad, 1997 : p.45. Cité par Eric Butel, *ibid*, 2000 : p.1660.

⁵⁰⁴ L'ocre est la couleur des rituels mortuaires dans différentes cultures (égyptienne antique, africaine).

⁵⁰⁵ D'après un entretien réalisé auprès de Naser Palangi, 19 avril 2008, Téhéran.

Dans *La lumière de l'Histoire* (ill.432), Hosein Khosrodjerdi a signé, au début de la guerre (1981), une œuvre épique, où deux hommes en uniforme, voire deux postures d'un seul et même homme puisque leurs jambes se confondent, occupent le premier plan. La puissance persuasive de l'œuvre est renforcée par le recours à une narration figurative, évolutive, mettant en scène un corps en mouvement, dédoublé. Le premier corps, agenouillé, comparable à un corps en prière prêt à se prosterner, semble figurer l'étape de « l'explosion libératrice »⁵⁰⁶ du martyr, symbolisée par l'éclat lumineux jaillissant du fusil. Selon Eric Butel, certains soldats considéraient le martyr comme l'« *étincelle incandescente de l'Union* »⁵⁰⁷. Un ancien combattant, Mohsen Motlaq, écrit : « *Les nuits froides de Karkheh apportaient toujours de la fraîcheur à l'âme brûlante des mystiques et des dévots au cœur calciné et plaçaient ces instants sous le signe de l'espoir de la nuit des opérations et du jour de l'Union* ». ⁵⁰⁸

La mort est donc totalement assimilée à une extase mystique. Le second corps, tombé en avant, dépeint un autre temps de la mort, celui de l'affaissement, vécu comme le rendu d'un corps devenu enveloppe vide, superflu. Le combattant s'est jeté dans la voie du martyr à *corps perdu* (la guerre Iran-Irak est surtout une guerre de volontaires, non de soldats réservistes). Le dernier soupir du soldat passe par l'arme, son fusil, qui se présente comme une prolongation de son corps, doté d'une surabondance d'être. Cet « ultra-corps » mis en scène au cœur de cette peinture (dont la puissance permet d'apprivoiser la mort qui l'attend) favorise d'après Michel Maffesoli, « *par l'accentuation de tous les contrastes et de tous les abîmes* », un vécu équilibré, libéré des tensions.⁵⁰⁹

Le visage de cet homme agenouillé est serein, déconnecté de la souffrance. Pour les soldats iraniens qui se destinaient au martyr, parvenir à se dégager de la souffrance était fondamental. Ils vivaient la douleur comme rédemptrice et purificatrice de l'âme. Ce combattant est déjà hors du monde. Il fait face au globe terrestre, qui est humanisé, 'corporéisé', transformé en une tête dont le front est ceint du bandeau vert que revêtaient les soldats iraniens avant les assauts et que le combattant porte aussi. Cette Terre, qui symbolise le désir d'unité, de totalité, de la société combattante, n'est pas représentée comme une substance morte, inerte mais comme une source de force vitale. C'est une sphère imprégnée d'une puissance surnaturelle. La Terre semble servir ici de métaphore à la réalité plus vaste dans laquelle s'inscrivent les déterminants de la condition humaine et de l'Histoire. Avoir modifié l'échelle des créatures terrestres et de l'espace qui les englobe, permet également de figurer un nouveau monde, qui serait façonné par la métaphysique. L'œuvre est peinte à travers un filtre de sang, dont la couleur rouge recouvre jusqu'au vert de l'islam, celui des uniformes et des bandeaux.

⁵⁰⁶ Terme employé par des martyrs iraniens, dans leur testament. Cf. Eric Butel, *ibid*, 2000 : p.521.

⁵⁰⁷ Eric Butel, *ibid*, 2000 : p. 521.

⁵⁰⁸ Mohsen Motlaq, *Zende bad Kameyl*, Daftar-e adabiyat-e va honar-e moqavemat, Howzeh-ye honari, Tehran, 1993: p.53. Cité par Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000 : p. 1525.

⁵⁰⁹ Michel Maffesoli, « La chimère, « ultra-corps » postmoderne », Lydie Pearl (éd.), *Corps, art et société. Chimères et utopies*, L'Harmattan, Paris, 1998 : p.201.

Naser Palangi, quant à lui, peint en 1981 *Linceul de sang* (ill.433) : une œuvre où des linceuls accolés, interdépendants, à nouveau intégrés dans l'expression d'un collectif, semblent symboliser la transcendance d'une société idéale fondée sur l'abnégation. Leur position verticale pourrait signifier que le martyr n'est pas passif dans la mort mais est plutôt le 'témoin'⁵¹⁰ actif d'une cause supérieure. Les linceuls épousent un corps sans tête. Cette présence lacunaire du corps, dérogeant à la norme humaine (le corps, dans cette œuvre, n'est qu'implicite, suggéré par le linceul, mué au premier plan en robe d'une pure blancheur, et par le sang) renvoie à une représentation traditionnelle du corps martyr dans l'iconographie révolutionnaire iranienne : le martyr sans tête rappelle que l'Imam Hosein eut la tête tranchée à Kerbala en 680 (d'où ces déchirures à l'encolure du linceul) et que sa tête fut expédiée au calife omeyyade de Damas. L'envol de l'âme est symbolisé par le mouvement ascendant de la colombe, qui prend son élan au bas du tableau.

Les trois derniers tableaux de ce corpus sont récents. Le martyr qui apparaît au centre de l'œuvre de Farhad Sadeghi, *Résistance* (2007) (ill.434), entre en résonance avec les troncs d'arbres alignés en arrière-plan. Les jambes et les pieds du personnage sont juste esquissés. La position oblique donnée au corps par rapport aux lignes verticales des troncs, anime le tableau. Avoir dépeint le personnage de dos et dans un mouvement d'éloignement permet à l'artiste de mettre en avant cet autre voile du corps : les ailes, qui prennent forme dans le haut du corps. Celles-ci peuvent symboliser l'âme du martyr en route vers le paradis (le symbole de la colombe est transféré au corps même du martyr). Les combattants de la guerre Iran-Irak étaient aussi comparés aux « *soldats du ciel* ». Cette expression fait allusion à un verset du Coran, où Dieu envoie des archanges pour aider les armées du Prophète.⁵¹¹ « *J'ai vu très peu de gens aussi purs, aussi dévoués et aussi ardents envers les saints Imams. Sa figure vermeille resplendissait de la lumière de la foi et son corps rendait un parfum de paradis. Comme s'il savait lui-même qu'il allait, dans une heure, s'asseoir entre les ailes des anges* » peut-on également lire dans les *Mémoires* de Fathollah Nad'ali.⁵¹² Selon Eric Butel, le front est à percevoir comme le lieu d'une manifestation supérieure d'ordre épiphanique, qu'il s'agisse de la descente des anges de Dieu, envoyés de la Cour divine pour prêter main forte aux soldats, ou la montée vers le ciel des combattants eux-mêmes, après leur martyre.⁵¹³ La sainteté de la cause englobe ceux qui la défendent, lesquels s'en trouvent sanctifiés.

Dans l'œuvre de Kazem Tshalipa, *Résistance* (2007) (ill.435), le corps disparaît presque de la toile. Seul un bras, aussi rouge que la terre, subsiste de cette éclipse de corps opérée dans la partie supérieure du tableau. Kazem Tshalipa fait partie, aux côtés d'Hosein Khosrojerdi ou de Naser Palangi, de la première génération de peintres révolutionnaires mais il effectue cette œuvre, de même que Farhad Sadeghi, trente ans

⁵¹⁰ Le christianisme s'impose au pouvoir romain après trois siècles d'un long travail de conversion de la société, marqué par de sanglantes persécutions et des milliers de martyrs. La conscience historique du peuple chrétien assimile dès l'origine le martyre aux tortures, à la souffrance. Rien de tel dans l'Islam, qu'une conquête triomphale et rapide préserve d'assimiler le martyre à la douleur. Le martyre conserve en Islam son sens primitif de « témoignage » : *shahid* en arabe signifie « témoin de dieu ».

⁵¹¹ Coran, XXXIII-9, Les Factions.

⁵¹² Fatollah Nad'ali, *Khaterat [Mémoires]*, Daftar-e adabiyat va honar-e moqavemat, Howzeh-ye honar va andisheh-ye eslami, Tehran, 1991 : p.40-41. Cité par Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000 : p. 1534.

⁵¹³ Eric Butel, *ibid.*, 2000 : p. 216.

après la Révolution, dans le cadre de la Septième Biennale de la peinture iranienne contemporaine (Centre culturel et artistique Saba, Téhéran, 2008). Lors de cette Biennale, la peinture révolutionnaire avait été exposée au dernier étage du centre culturel, dans un espace réduit, alors que le rez-de-chaussée et deux étages entiers étaient consacrés aux courants picturaux le plus souvent non engagés. Cette gestion de l'espace d'exposition indique en elle-même le processus de marginalisation que connaît aujourd'hui l'art révolutionnaire en Iran. Mais il semble que cela ne doive pas préjuger de ses capacités d'adaptation et de renouvellement. Ce bras au sol (dernier vestige corporel après une explosion ?), peut être considéré comme un appel, 'une main tendue', mais également symboliser la main de Fatemeh qui, pour les Shiites, représente cinq saints parmi les plus importants : le Prophète, sa fille Fatemeh, Ali, Hasan et Hosein, les trois premiers imams. Cette partie du corps peinte au sommet de la toile situe le martyr à la frontière des mondes matériels et célestes, se référant à une autre technique ancienne de la miniature persane.⁵¹⁴ La terre, matrice abreuvée de sang, est parsemée de pierres sans ombre, symboles d'éternité mais évoquant aussi la mémoire et la tombe. Dans cette œuvre récente, la silhouette du corps n'est plus esquissée par un linceul mais par le *keffieh*, le foulard qui constitue l'un des principaux symboles de la lutte palestinienne. Ce foulard, ainsi que le titre itératif des œuvres, *Résistance*, est commun à deux peintures sur les trois datant de 2007 (ill.435 et 436). La peinture révolutionnaire iranienne se nourrit, vingt ans après l'arrêt de la guerre Iran-Irak, d'un autre conflit, le conflit israélo-palestinien.

Enfin Ahmad Khalilifard a pris le parti dans son tableau intitulé *Résistance* (2007) (ill.436) d'individualiser le corps martyr. Cette évolution récente dans la figuration du corps donne plus de vie à l'évocation du martyr et le rapproche du spectateur. Le peintre paraît également avoir sorti le martyr de l'univers métaphorique des œuvres des premiers temps de la République islamique pour l'ancrer dans un monde onirique. La scène a lieu de nuit.⁵¹⁵ Le soldat marche vers le contemplateur du tableau. Parcourt-il la terre ? En effet, Mohsen Motlaq apostrophe ses lecteurs en ces termes : « *J'ai décidé de verser sur ces pages une goutte de leur océan de patience et de savoir, pour que ceux qui sont pris d'amour, se souviennent un instant, en la respirant, des jours de djahad [guerre sainte] et de martyre et parcourent cette terre* ». Le soldat est entouré de parcelles de lumières, de bulles ou de fleurs et de quatre poissons, qui avancent sur la ligne d'horizon.⁵¹⁶ Le soldat porte, outre son fusil et le foulard palestinien, une boule de lumière. Selon Eric Butel, certains martyrs associaient dans leur testament la pureté intérieure à une luminescence du corps martyr. Ainsi, dans son testament, le martyr Hosein Hadi a écrit que le martyr est une « *lumière dans les ténèbres et la lampe de l'espoir dans la nuit noire du désespoir* »⁵¹⁷. Un autre combattant a décrit également

⁵¹⁴ Les miniaturistes persans avaient coutume de faire déborder un élément du cadre de leur œuvre, pour signifier et rendre tangible une autre dimension, supérieure et divine.

⁵¹⁵ Lors de la guerre Iran-Irak, les combats se déroulaient essentiellement la nuit. La lune est également un des principaux symboles de l'islam.

⁵¹⁶ Le poisson était le symbole de ralliement des chrétiens lors des persécutions romaines. Dans la Bible, il symbolise le croyant fidèle qui vit tout entier plongé dans la bénédiction de Dieu. Les quatre poissons se mordent la queue ici peut-être pour signifier que leur enchaînement entraîne la rotation du cycle des existences.

⁵¹⁷ Hosein Hadi, in *Safirane nur*, vol.1, n°186, p. 301. Cité par Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000 : p.521

le martyr comme « *le flambeau qui éclaire le chemin de l'être pur et lumineux* »⁵¹⁸. La lumière érige le corps martyr en phare, en guide.

Au fil de ces six tableaux que nous venons de parcourir, nous avons vu dans quelle mesure le martyre s'inscrit à la fois dans la tradition religieuse shiite, dans l'expérience nationale de huit ans de guerre et dans la structuration socio-politique d'un pays où le pouvoir en place prétend s'enraciner dans le droit divin. Je vais à présent procéder à l'analyse du contenu des œuvres pour tenter de mettre en évidence les implications sous-jacentes au thème du corps martyr. En quoi, de quoi et comment le corps devient-il signifiant pour celui qui s'expose dans la mort, et pour ceux qui ont à être témoin de son effondrement ?

2. Analyse du contenu

Pour tenter de répondre à ce questionnement, j'ai effectué selon quinze thématiques un relevé systématique des contenus apparents qui figurent dans chacune des six œuvres qui nous intéressent.

⁵¹⁸ Cité par Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse, INALCO, 2000 : p. 521.

Tableau 28 : Analyse du contenu des six œuvres selon quinze thématiques.

Thèmes	Peinture 1	2	3	4	5	6
<u>Corps dans son entier</u>	Foule, Démultiplication	Dédoublement	File, Disparition, Démultiplication	Un corps en phase de mutation	Eclipse, Corps hors champ	Un corps entier
<u>Corps dans ses parties</u>	Quatre visages	Complet, avec visage	Décapité	Démembré, Sans pied, Jambes esquissées	Un bras	Complet, Avec visage
<u>Sang (couleur rouge)</u>	Tache	Filtre, contenant	Intérieur du corps, contenant du tableau	Reflets, traces	Matière du corps et contenant	Ecailles
<u>Voile/ Vêtement</u>	Linceul, cercueil, barbe, Voile	Uniforme	Linceul	Ailes	Foulard (keffiyeh)	Foulard (keffiyeh)
<u>Position</u>	Debout, allongé De face	Agenouillé, allongé De face et de dos	Debout De face	Debout De dos	Posé /	Debout De face
<u>Direction</u>	Montée/ descente	Montée/ descente	Vers l'avant, Montée oblique (colombe)	Montée, Troncs obliques	Oblique (bras et pierres en Diagonale)	Vers l'avant
<u>Mouvement</u>	Marcher, Défiler	Chute, se diviser	Immobilité, Défilé, Avancée, Envol (colombe)	Extension, Envol	Immobilité Tomber, Rouler	Avancer, Marcher, Porter
<u>Lumière</u>	Astre	Explosion	Blanc	Blanc	/	Lumière intérieure, lune, blanc
<u>Accessoires</u>	/	Fusil, Bandeau	/	/	/	Fusil
<u>Personnages identifiés</u>	Fatemeh, Imams Hasan, Hosein et Ali	/	/	/	/	/
<u>Statuts des personnages</u>	Saints/Morts	Soldat	Morts	Ange (Saint/mort)	Mort	Soldat
<u>Animaux</u>	Lion	/	Colombe	/	/	Poissons
<u>Espace</u>	Colline, désert, Ciel, mer	Hors globe Terrestre	Hors espace	Troncs d'arbres	Pierres	Dans l'eau
<u>Temps</u>	Hors temps	Hors temps	Hors temps	Hors temps	Hors temps	Nuit
<u>Couleurs</u>	Ocre, bleu noir, rouge, blanc	Rouge, jaune, blanc, noir	Rouge, blanc	Blanc, brun rouge, bleu	Rouge, blanc gris	Blanc, bleu verts, brun rouge, jaune, noir.

Au vue de ce bref relevé, ces six œuvres paraissent décliner un langage pictural qui tourne strictement autour du corps du martyr, conçu comme un corps générique non référé à un individu précis, identifiable. Ces corps sont en vérité des types qui renvoient à la figure de saints, de morts ou de soldats. Ce sont ces trois catégories de personnages qui sont convoquées le plus souvent, dans la peinture révolutionnaire iranienne, pour évoquer le martyr. Des accessoires matériels (tous liés à la guerre) mais aussi des symboles (la lumière qui renvoie au divin, les couleurs blanche ou rouge qui sont associées à la pureté⁵¹⁹ ou verte renvoyant à l'islam) sont aussi plus ou moins mobilisés, avant ou après la Révolution, pour signifier le martyr. La suggestion d'une direction, entre montée et descente ou plus subtil, par l'oblique ou la diagonale, ou encore le positionnement dans le tableau, est également une technique employée pour désigner la transition, le passage d'un état à un autre. Car le corps martyr est bien un médiateur : il va prendre son envol ou progresse dans l'eau originare, ainsi que l'expriment ses attributs animaliers (la colombe ou le poisson), quittant le sol, changeant d'éléments, circulant dans ou entre plusieurs mondes. La posture des corps martyrs est très connotée car elle est un des rares indicateurs - indirect donc polysémique - du ressenti du personnage, dont le visage n'affiche par ailleurs, de manière explicite, qu'une sérénité indifférenciée. La position debout, récurrente pour les personnages morts (à l'opposé de la représentation traditionnelle de la mort) peut en effet être considérée comme un signe de détermination ou de courage tandis que l'agenouillement, manifestation d'un corps en prière, est une marque de respect et de soumission. L'immobilité ou le mouvement du corps sont suggérés selon que le martyr est ou non consommé. Le démembrement, la décapitation renvoient au sacrifice et à la perte violente de la vie. La non-figuration des traits du visage (voilé ou non visible du fait de l'absence de tête, de positions couchées ou de dos), le recours rémanent à des voiles corporels parfois démultipliés par couches superposées⁵²⁰, semblent être autant de tentatives pour écarter la chair, le ressenti, l'individualité et insister sur la mutation, la transfiguration. La réalité corporelle, sa mutilation, sa destruction, sa transformation en cadavre, disparaissent derrière de multiples écrans, pour laisser place à une existence symbolique, celle de martyr en puissance. L'ayatollah Khomeyni a insisté dans ses discours sur le fait que le martyr avait une existence dans l'au-delà : *« Il se peut qu'on s'imagine que nous sommes partis par exemple en guerre contre les infidèles et avons été tués, qu'on s'imagine que c'est une perte ; mais ce n'est pas une perte ; ceux qui ont été tués sont vivants auprès de Dieu »*.⁵²¹

Dans ces six tableaux, il apparaît également que seul est retenu pour qualifier le martyr, l'acte final, sanglant, qui met fin à la vie. Aucune allusion n'est faite dans les œuvres, à l'histoire du martyr, à son existence humaine. Il n'y a aucun arrimage à une vie concrète, seul subsiste le renoncement à la vie au profit de la cause politique et religieuse sous-jacente. Le corps du martyr est figuré mais reste absent dans sa corporéité, entendue comme un accès au monde, à la vie, à autrui. Au-delà du réalisme (peau rouge-sang ou

⁵¹⁹ Faire couler le sang est purificateur.

⁵²⁰ Ce qui rejoint une pratique de mise actuellement aux USA : les cercueils des soldats américains tombés en Irak ou en Afghanistan sont présentés à leur famille et lors des cérémonies de commémoration publique, enveloppés dans le drapeau national américain. D'après Judith Butler, « Appréhender une vie - une confrontation avec la reconnaissance », Conférence, Ecole Nationale Supérieure, Paris, 25 mai 2009.

⁵²¹ Ayatollah Khomeyni, « Déclaration sur l'effet constructeur de la croyance en Dieu », 19 novembre 1978, *Sahifeh-ye nur*, vol.3, p.202.

corps lumineux), le corps du martyr devient dans son entier un symbole formel abstrait, désignant l'invisible, le caché. La corporéité de ce corps martyr n'a paradoxalement de sens, selon la doctrine islamiste révolutionnaire, que lorsqu'elle s'annule elle-même et donne, dans un mouvement de renaissance, accès à l'au-delà, au divin : « *Ils accueillent le martyr avec plaisir car ils croient qu'après ce monde de la nature, il y a des mondes plus élevés, plus lumineux. Dans ce monde, le croyant est en prison et sort de prison après le martyr* »⁵²².

Le cadre des six peintures est en rupture avec le quotidien humain et le réel : seul un fragment de réalité (la pierre sans ombre) permet, dans la peinture n°5, d'arrimer un fragment de corps au cadre pictural. L'environnement des six œuvres est dépeint simplifié à l'extrême et traduit une tendance générale au dépouillement, une sortie de l'espace-temps commun, au profit d'une éternité immobile et en-dehors de toute attente événementielle. Si l'on y regarde de près, la peinture révolutionnaire sur toile en Iran explore en fait la frontière entre la vie et la mort en détaillant, dans ses créations, les étapes du parcours initiatique vers le martyr (tableau 29). Dans ces six peintures, il est possible de discerner six étapes ultimes de ce cheminement et de dépasser l'impression première figée et insistante que donnent ces œuvres, d'un personnage ni vraiment vivant ni vraiment mort. « *Le martyr est la dernière étape du mouvement de complétude de l'homme vers l'existence absolue. Celui qui se trouve à la croisée de deux chemins doit en choisir un : la dignité ou l'indignité, Hosein ou Yazid, le martyr ou le blasphème* »⁵²³.

Tableau 29 : Mise en évidence des étapes du parcours vers le martyr repérables dans le corpus de six œuvres sur toile.

Étapes du martyr	Peintures n°	Description
Aller vers le martyr avec détermination	6	Le martyr avance animé par une lumière intérieure, le fusil rangé sur l'épaule.
L'instant de « l'explosion libératrice »	2	La mort est traduite par l'étincelle du fusil et le dédoublement du corps.
La disparition du monde des vivants immédiatement après la mort : le témoignage par le sang	5	Après la mort, le corps martyr gît au sol, épouse la terre qui a recueilli son sang et est en passe de disparaître du monde des vivants comme du tableau.
Le passage vers l'au-delà	4	L'ange sans membres distincts et qui s'éloigne de dos exprime le passage entre deux mondes et la mutation d'un corps vivant en un corps mort mais vivant d'une autre vie.
La mort après les rites funéraires	3	Les corps martyrs ont perdu toute corporéité et ne font sens qu'habillés d'un linceul.
La mort après les rites funéraires et parmi les saints	1	Les corps martyrs sont complètement enveloppés dans leur linceul et processionnent dans l'attente du Jugement dernier, sous l'égide d'une Sainte, Fatemeh, des Imams Hasan et Hosein, et de l'Imam 'Ali.

⁵²² Ayatollah Khomeyni, « Déclaration lors des commémorations funèbres de l'ayatollah Motahhari », 4 mai 1979, *Sahifeh-ye nur*, vol.6, pp.111-112.

⁵²³ Mohammad Djahangiri, *Safirane nur*, vol.1, n°234 : p.300. Cité par Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000 : p.1533.

A la lecture de ce tableau, il est intéressant de constater que la représentation du corps martyr dans l'au-delà est collective. Si la figuration de l'avant et de l'instant de la mort concerne un individu, le corps du martyr est représenté, une fois mort, inséré dans une communauté. Patrick Baudry, dans *Le corps défait*, souligne combien le rapport à la mort est construit culturellement et rappelle que la mort est ce sur quoi peut le mieux se fonder une communion humaine.⁵²⁴ « Dieu sait comme les cœurs purs se nouaient les uns avec les autres, de quelle ardeur et de quelle abnégation les camarades faisaient preuve entre eux lors de ces initiatives. Cette ardeur et cet enthousiasme surgissaient peut-être à la pensée du voyage sanglant et des envols inoubliables qui nous attendaient ».⁵²⁵

Auteur de *L'islamisme et la mort. Le martyre révolutionnaire en Iran*, le sociologue Farhad Khosrokhavar distingue le passage du « martyr-sacrifice » pour la défense d'une cause politique, avant et au moment de la Révolution, au « martyr-mortifère » ou « martyropathe », proche du suicide, au sein de l'Iran post-révolutionnaire.⁵²⁶ La dimension mortifère auto et hétéro-agressive que ces comportements auto-sacrificiels comportent, déborde l'action politique, laquelle se contenterait 'd'attenter' (du latin *attemptare*), de faire une tentative, de 'tenter audacieusement' pour ouvrir une brèche, un accès. Mais cette violence bascule au contraire dans 'l'attentat', lequel est référé à la guerre et à la mort. La cause défendue prédomine et aliène l'individu. Son corps et son existence même sont utilisés au bénéfice de cette cause.

Le martyr contemporain iranien semble résulter, d'une part, des nombreux bouleversements sociaux intervenus dans le pays au XX^{ème} siècle. Farhad Khosrokhavar estime que la non-réalisation des multiples rêves de la jeunesse révolutionnaire, en prise à un environnement communautaire déstructuré, a ouvert « un espace mortifère où l'ego en désarroi se consume dans sa chair »⁵²⁷. Dans l'islamisme iranien, le statut du corps devient donc l'enjeu essentiel du rapport conflictuel à la modernité.⁵²⁸ Ce corps catalyse les difficultés sociales du « quasi-individu »⁵²⁹, la mélancolie systémique du champ social en manque de repères, les aléas de l'utopie politique révolutionnaire puis de la guerre.

D'autre part, des intellectuels musulmans laïcs comme 'Ali Shariati, mais aussi des clercs révolutionnaires tels Morteza Motahhari et l'Ayatollah Khomeyni, ont réactivé dans le patrimoine symbolique du shiisme partagé par l'ensemble de la communauté, ce qui pouvait servir à l'affirmation politique du sujet. Leur relecture du mythe de Hosein, troisième Imam particulièrement vénéré par les Shiites

⁵²⁴ Patrick Baudry, « Le corps défait », Lydie Pearl (éd.), *Corps, art et société. Chimères et utopies*, L'Harmattan, Paris, 1998 : p.254-255.

⁵²⁵ Mohsen Motlaq, *Zendeh bad Kameyl*, Daftar-e adabiyat-e va honar-e moqavemat, Howzeh-ye honari, Tehran, 1993 : p.272-274. Cité par Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000 : p.1664.

⁵²⁶ Farhad Khosrokhavar, *L'islamisme et la mort. Le martyre révolutionnaire en Iran*, L'Harmattan, Paris, 1995.

⁵²⁷ Farhad Khosrokhavar, *ibid*, p.23.

⁵²⁸ Max Horkheimer et Theodor Adorno ont montré la haine du corps qui marque l'entrée dans la modernité, et non pas son adoration comme on le prétend souvent. Cf. Patrick Baudry, « Le corps défait », Lydie Pearl (éd.), *Corps, art et société. Chimères et utopies*, L'Harmattan, Paris, 1998 : p.257.

⁵²⁹ Farhad Khosrokhavar qualifie de « quasi-individu » le nouveau type de sujet, issu d'un « bricolage inédit du communautaire et de l'individuel », donc particulièrement instable, qui émerge dans l'Iran révolutionnaire. *L'islamisme et la mort. Le martyre révolutionnaire en Iran*, L'Harmattan, Paris, 1995 : p.15.

duodécimains, érigé en modèle politique et en symbole absolu de la lutte contre un pouvoir despotique (les Omeyyades au VII^{ème} siècle), a été déterminante. D'après Eric Butel, le corps du martyr, engagé dans une dynamique de reviviscence symbolique de la passion de Hosein, de ses frères, ses fils et soixante-douze de ses partisans, morts à Kerbala en 680, devient un corps politique.⁵³⁰

La prépondérance de la figure du corps martyr dans la peinture révolutionnaire iranienne paraît donc provenir de sa capacité à unifier, sur un mode fantasmatique, les champs social, politique et religieux.

Ainsi, le martyr incarne à un premier niveau un héros, un modèle politique donné en exemple à la société, auquel toute une nation est invitée à s'identifier, participant à la construction nationale par l'évocation notamment des mythologies et à la défense nationale, par son courage et engagement combattant au prix de sa vie. Couronnant ce premier niveau, il offre aussi un nouveau modèle de sainteté qui s'enracine dans la continuité de la tradition dont il est issu. Cependant, Eric Butel qualifie ce nouveau modèle de « *sainteté inachevée, mutilée par son exploitation politique* »⁵³¹. Il semblerait que le martyr ne suscite plus aujourd'hui de la même manière une large adhésion dans la population iranienne. Instrumentalisé pour réprimer 'au nom du sang des martyrs' les désirs d'autonomie et de liberté fondamentale de la société, ce paradigme de réalisation de soi est sujet à transformation aujourd'hui en Iran, corrélativement à la mutation en cours des valeurs révolutionnaires.

Les peintres révolutionnaires iraniens disent avoir tenté de donner à leur art une légitimité nouvelle, de renouer les liens distendus entre la peinture, la société et le sacré. Après la Révolution, les peintres révolutionnaires (et les cinéastes également) se sont posés au centre du monde, comme les inspireurs et orchestrateurs d'une identité neuve. La peinture révolutionnaire iranienne a acquis toute sa puissance de cette nouvelle importance (sociale, identitaire et politique) octroyée à l'art et aux artistes en général dans la société. Certains peintres révolutionnaires considèrent ainsi la pratique de leur art comme un autre mode d'accès, certes plus 'indirect' que le martyre, à la perfection, paraissant s'identifier aux paroles de l'Ayatollah Khomeyni : « *Ce que ceux-ci [les philosophes et les artistes] ont découvert par la science, le raisonnement et la mystique, ceux-là [les martyrs] en ont fait l'expérience, et ce que ceux-ci [les philosophes et les artistes] ont cherché dans les livres et les écrits, ceux-là [les martyrs] l'ont découvert dans l'arène du sang et dans la voie de Dieu* »⁵³².

J'ai tenté dans ce chapitre une lecture compréhensive d'œuvres se situant dans la mouvance artistique révolutionnaire afin de mettre en évidence la tension qui les anime. Cette tension me paraît relever du domaine religieux et plus généralement du sacré. Je reviendrai également plus loin sur la dimension politique inhérente à ces œuvres.

⁵³⁰ Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000 : p. 626.

⁵³¹ Eric Butel, « Martyre et sainteté dans la littérature de guerre Irak-Iran », Catherine Mayeur-Jaouen (éd.), *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002 : p.312.

⁵³² Voir Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse, 2000.

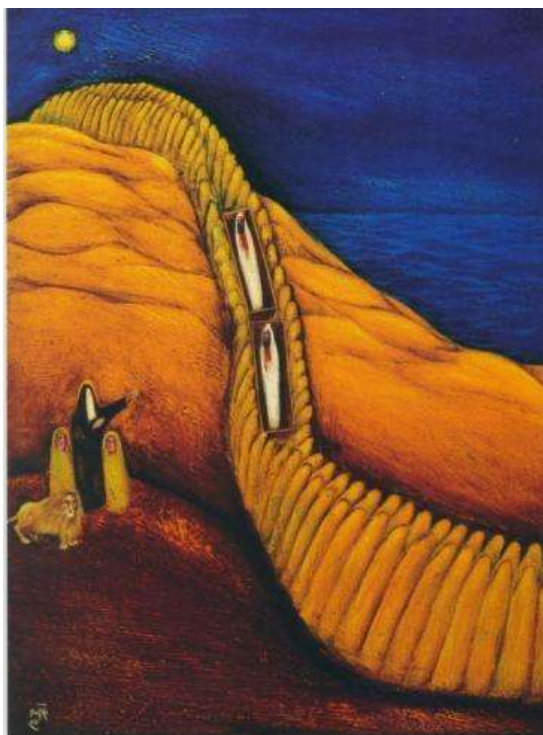


Illustration 431 : Peinture 1 : Rahim Najfar, *Martyr*, gouache, 1974 (32*27 cm), collection du Musée d'Art Contemporain de Téhéran.

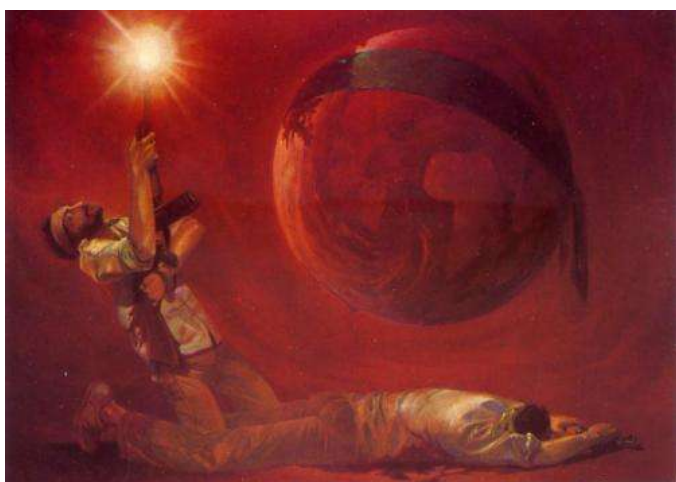


Illustration 432 : Peinture 2 : Hosein Khosrojerdi, *La lumière de l'Histoire*, 1981 (160*130 cm), carte postale publiée par le centre artistique de l'Organisation de la Propagande Islamique.

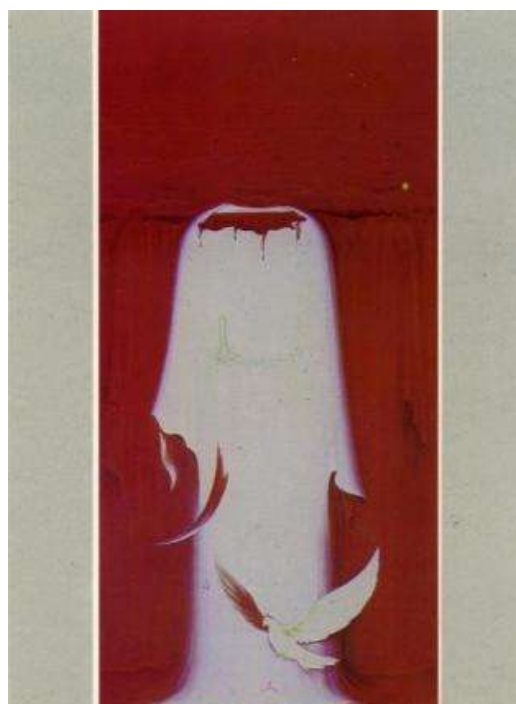


Illustration 433 : Peinture 3 : Naser Palangi, *Linceul de sang*, 1981 (300*140 cm), carte postale publiée par le centre artistique de l'Organisation de la Propagande Islamique.



Illustration 434 : Peinture 4 : Ahmad Khalilifard, *Résistance*, 2007, exposé à la Septième Biennale de la peinture contemporaine iranienne (Téhéran, février 2008), collection du Musée de la Palestine, Téhéran.



Illustration 435 : Peinture 5 : Kazem Tshalipa, *Résistance*, 2007, exposé à la Septième Biennale de la peinture contemporaine iranienne (Téhéran, février 2008), collection du Musée de la Palestine, Téhéran.



Illustration 436 : Peinture 6 : Farhad Sadeghi, *Résistance*, 2007, exposé à la Septième Biennale de la peinture contemporaine iranienne (Téhéran, février 2008), collection du Musée de la Palestine, Téhéran.

Chapitre III. L'organisation administrative de l'art pictural : un enjeu étatique et sociétal

Le sociologue Max Weber dans *Économie et société* entend par État « une entreprise politique à caractère institutionnel lorsque et tant que sa direction administrative revendique avec succès, dans l'application de ses règlements, le monopole de la contrainte physique légitime sur un territoire donné »⁵³³. Catherine Colliot-Thélène remarque cependant que les idéaux-types de gouvernance décrits dans *Economie et société* ont tendance à faire la part belle aux sociétés occidentales et n'entrent pas toujours en concordance avec des réalités historiques et sociales totalement hétérogènes aux modalités que Max Weber a étudiées.⁵³⁴ Ainsi en Iran, la conception de l'État a été réévaluée à l'ère contemporaine par l'ayatollah Khomeyni, qui a tiré du droit musulman le modèle de *velayat-e faqih*, « le gouvernement du religieux », et l'a appliqué à l'appareil étatique devenu républicain en 1979.

Nous verrons dans la cinquième partie qui fait suite, en quoi la légitimité de l'appareil administratif et politique en Iran pose problème à certains artistes et plus généralement pose question. Il s'agit au préalable dans ce chapitre de considérer le système administratif qui organise le monde de la peinture dans le pays, d'étudier la définition ou la redéfinition des normes qui le régissent, d'explorer ses rouages et les positionnements évolutifs de ses principaux acteurs. La République islamique d'Iran chapeaute en tant qu'État dans le domaine spécifique de l'art pictural, de nombreuses institutions en interaction permanente dont chacune a une culture distincte - c'est-à-dire des univers de sens et de pratiques différents. L'administration de l'art n'est donc ni une, ni unifiée. Elle constitue un espace complexe où coexistent, se développent et même s'opposent des cultures et des logiques institutionnelles indépendantes, voire divergentes.

Un duel tragique a opposé le champion de tous les champions, Rostam, à son fils Sohrab, dans le *Shahnameh* ou *Livre des Rois* de Ferdowsi (X^e siècle). Le *Shahnameh* est sans doute l'œuvre littéraire la plus connue en Iran, avec le *Khamseh* de Nezami qui d'ailleurs s'en inspire. Cet épisode particulièrement célèbre et le plus populaire de l'épopée - s'inscrivant dans la guerre entre Iran et Touran, durant laquelle sont développés les cycles des grands héros - met en scène Rostam dans un combat à mort avec un jeune héros, Sohrab. Leur combat à l'issue incertaine, ayant été reconduit plusieurs jours durant, aboutit à la mort de Sohrab, tué finalement par Rostam d'un coup de poignard en plein cœur. Mais auparavant, le premier, Sohrab, avait terrassé Rostam. Ce dernier était cependant parvenu, profitant de la jeunesse de Sohrab, à le convaincre qu'il n'était pas noble de tuer un adversaire la première fois qu'on le met à terre. Les deux adversaires ne connaissaient pas leur identité respective - Rostam ne répondant pas à ce propos aux questions insistantes de Sohrab et celui-ci étant induit en erreur par ses généraux acquis à l'ennemi - jusqu'à ce que

⁵³³ Max Weber, *Economie et société*, t.1, 1921 : p.97.

⁵³⁴ Catherine Colliot-Thélène, *Le désenchantement de l'État*, Minuit, Paris, 1992.

Rostam blesse mortellement le jeune homme et s'aperçoit à un bijou qu'il porte, qu'il s'agit de son propre fils.⁵³⁵

Cette dramatique péripétie familiale du *Shahnameh*, représentée à l'infini dans la miniature persane, me paraît fournir le paradigme adéquat pour illustrer les rivalités qui animent certains pans du système étatique et de la société iranienne dans le domaine culturel et artistique, notamment dans la sphère des arts plastiques, depuis l'avènement de la République islamique. Je tenterai donc également de présenter ici les luttes d'influence constituées d'avancées, de percées significatives ou de régressions, d'absorptions, de dissolutions à l'œuvre à différents niveaux de l'appareil d'Etat d'une part, ou entre l'Etat et la société civile de l'autre.

Le repérage de ces rapports de force visant la domination et la mainmise permettra d'approcher les modalités d'emprise de l'Etat sur l'art (et les artistes), celui-ci (et les seconds) étant considérés par le premier comme un moyen pour se consolider dans son pouvoir et pour véhiculer son idéologie. J'aborderai cette réflexion à partir des festivals de peinture en plein air qui me paraissent offrir un accès direct à cette problématique, pour remonter ensuite à partir de mes observations personnelles et de mes échanges avec les protagonistes de l'art à Téhéran, vers la description formelle de l'appareil administratif spécifique à l'art pictural en Iran.

⁵³⁵ Ferdowsi, *Le livre des Rois*, extraits choisis et revus par Gilbert Lazard, Actes Sud, Paris, 1996.

A. Entre propagande et éducation populaire : les festivals de peinture en plein air

De manière significative jusqu'à l'été 2009, les autorités culturelles de la République islamique ont élargi l'éventail de l'offre culturelle publique - qui demeure centrée autour du Festival Fajr et des Biennales - à des symposiums, à de courts festivals en plein air ou à l'exposition en extérieur d'œuvres plastiques. Ces événements ont la particularité de présenter une apparence festive et informelle. L'objectif semble être de créer des événements artistiques hors du commun, à l'opposé d'une exposition statique, en promouvant des œuvres et des univers nouveaux, originaux et en développant les échanges culturels entre les créateurs et les publics. Ces manifestations ont été organisées en parallèle par différentes institutions culturelles qui ont rivalisé entre elles pour avoir de la sorte pignon sur rue et attirer l'attention des Iraniens sur leur programme et les valeurs idéologiques qui ont cours en leurs murs. L'escompte politique évident est de sensibiliser et de rassembler les passants autour d'idéaux communs conformes aux intérêts du régime, de renforcer l'attractivité des institutions officielles (en grande partie détournées par le réseau des galeries privées), de regagner le cœur des visiteurs, de fédérer un public.

L'enjeu d'une nouvelle allégeance au régime islamique semble dès lors passer par ces expositions sur la place publique qui surprennent le visiteur occidental par la façon ostentatoire dont l'art est exhibé et instrumentalisé au profit de la cause politique. Inversement cependant, le public qui s'y rend peut y trouver son compte pour accroître momentanément son autonomie et ses possibilités d'expression. A titre d'exemple, j'évoquerai trois manifestations de ce type. Le Musée Emam 'Ali des Arts Religieux, sous l'égide de la Municipalité de Téhéran, s'est ainsi particulièrement illustré dans l'organisation de symposiums internationaux dans les mois qui ont suivi son ouverture en 2006. Le Musée d'Art Contemporain de Téhéran, après l'Académie des Arts d'Iran, a à son tour mis au goût du jour l'organisation de festivals de peinture en plein air. Et les organisateurs de la journée anniversaire des trente ans de la Révolution islamique, le 11 février 2009, ont tenté de donner une envergure nouvelle à la commémoration en ajoutant des peintures d'enfants aux nombreuses peintures murales existant le long des grandes avenues au centre de Téhéran.

1. Le Symposium International de Peinture, Musée Emam ‘Ali des Arts Religieux - 2007

Inauguré en 2006 par l’Organisation Culture et Art de la Municipalité de Téhéran, le Musée Emam ‘Ali des Arts Religieux est le seul musée pluridisciplinaire ouvert à l’art contemporain géré directement par la Municipalité de Téhéran. Sa dénomination « Arts Religieux » qui accroît sa légitimité, n’exclut pas l’organisation d’expositions ou de manifestations éloignées de la sphère du rituel. Ce musée est sorti de l’ombre sous la direction de Mohsen Hashemi, dont le mandat a duré un an environ en 2007. Sous son égide, un Symposium international de Sculpture a été organisé en mars 2007. Une importante exposition sur l’adaptation de la miniature à l’art contemporain supervisée par Farah Osuli lui a succédé en mai 2007, enfin le Symposium international de Peinture s’est déroulé en juillet-août de la même année.

Le Symposium de sculpture avait eu lieu dans le parc du Musée d’Art Contemporain de Téhéran (Parc Chitgar), qui rassemble une importante collection de statues élaborées par les plus grands sculpteurs du XXème siècle (Giacometti, Picasso ou l’Iranien Parviz Tanavoli). Le succès rencontré par la manifestation a entraîné la tenue d’un symposium équivalent dans le domaine de la peinture, quelques mois plus tard à l’été 2007, auquel il m’a été possible d’assister. Une connotation religieuse avait été octroyée à ce second festival par les vecteurs suivants : d’une part, par le biais du thème choisi pour le Symposium et sur lequel les artistes avaient cinq jours pour composer - Justice et Compassion, deux valeurs associées en Iran à l’Emam ‘Ali -, et d’autre part, par la date choisie pour l’ouverture du symposium, le 28 juillet, jour anniversaire de la naissance de l’Imam ‘Ali, férié dans le pays. Dix-huit participants, dix artistes étrangers et huit artistes iraniens, ont été sélectionnés après l’envoi d’esquisses de leur projet. Ils ont disposé ensuite de cinq jours pour réaliser leur projet sur place, dans les locaux du musée, en présence du public.

Tableau 30 : Liste des participants au Symposium International de Peinture du Musée Emam ‘Ali des Arts Religieux, 2007.

Participants étrangers	Participants iraniens
Alexander Eremin : Russie Stano Cerny: Slovaquie Gyorgy Dolan: Slovaquie Farah Atassi: France/Syrie Ammar Bouras: Algérie Jana Trunka, Suisse Ali Jabbar Hosein: Danemark/Irak Varol Topac : Turquie Zdenko Basic : Croatie Nagy Nike : France	Naser Arasteh Naser Azizi Ahmad Vakili Khosrow Khosravi Mehrdad Mohebbi Kamyar Sadeghi Iradj Emami : Iran/France Aneh Mohammad Tatari

L’organisation parallèle d’un atelier pour enfants, la projection de courts métrages et la présence d’artistes étrangers ont entraîné une forte affluence. A ma connaissance, depuis le départ de Mohsen Hashemi, l’entreprise n’a pas été réitérée.



Illustration 437 : Emam 'Ali International Painting Symposium, 28 juillet au 3 août 2007, Atelier pour enfants.



Illustration 438 : Emam 'Ali International Painting Symposium, 2007, Atelier pour enfants.
Ces deux jeunes filles, sans doute d'origine arménienne, ont peint chacune une sainte chrétienne, surmontée d'une auréole et la croix à la main.



Illustration 439 : Emam 'Ali International Painting Symposium, 2007, Artiste à l'œuvre.

2. L'anniversaire des trente ans de la Révolution - 2009

La peinture a été également au rendez-vous lors de la commémoration de l'anniversaire des trente ans de la Révolution de 1979 qui a eu lieu le 11 février 2009. Chaque année, cette journée anniversaire donne lieu à des manifestations politiques et militaires. Des groupes de basidji-s défilent en entonnant des hymnes ou en scandant des slogans. Cette année-là, une ogive nucléaire géante (en carton) avait été également exposée à l'entrée de la place Azadi. Cette journée donne lieu aussi simplement à des déambulations de promeneurs qui achètent ballons ou sucreries à des vendeurs ambulants. En février 2009, différentes stratégies de communication visuelle avaient été mises en œuvre. La surenchère des signes visuels relevant de la propagande et la détermination à les exhiber étaient notables.

Le décor apprêté pour l'évènement comportait des tableaux accrochés sur plusieurs centaines de mètres le long des couloirs de bus de l'avenue Enqelab jusqu'à la place Azadi au centre de Téhéran. Ces toiles avaient été vraisemblablement peintes par des enfants sur le thème des trente ans de la Révolution. Leur contenu était exclusivement redevable à l'idéologie révolutionnaire du martyr, au soutien à la Palestine, au rejet des pays occidentaux et d'Israël et à la propagande nationaliste. Elles prolongeaient l'impact des peintures murales, nombreuses sur l'avenue Enqelab. De plus, ces tableaux alignés se reflétaient comme en miroir dans les rangées de photos de martyrs qui étaient exposées sur de nombreux stands. Des drapeaux aussi bien que des pancartes, des dossards, des casquettes ou des posters étaient disponibles partout et arborés avec conviction par certaines familles.





Illustration 440 : Journée commémorative des 30 ans de la Révolution, 11 février 2009 (22 bahman 1387), Avenues Enqelab et Azadi, Téhéran. Photos : Alice Bombardier.

3. La section en plein air du Festival Fajr, TMoCA - 2009

Le jeudi 5 mars 2009, le Musée d'Art Contemporain de Téhéran a organisé pour la première fois depuis la Révolution, un festival de peinture en plein air. Ce festival avait pour objectif de prolonger le Premier Festival International Fajr des Arts Plastiques qui avait eu lieu le mois précédent et les expositions muséales qui avaient été mises en place à cette occasion. Selon les propos que m'a tenus un des organisateurs, Gholam 'Ali Taheri, Directeur adjoint du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, plus de mille participants, essentiellement des étudiants en arts plastiques, s'y seraient inscrits pour peindre à volonté - chacun ayant un espace réservé de quelques mètres - sur des toiles disposées tout au long des grilles qui encerclent le Parc Laleh et qui jouxtent le Musée d'Art Contemporain de Téhéran.

Les peintres présents étaient essentiellement des jeunes gens. Une jeune fille que j'ai interrogée sur place m'a dit être étudiante en première année dans une Faculté des Beaux-Arts de Téhéran et avoir été inscrite 'd'emblée' par son professeur. Quelques peintures effectuées renvoyaient à l'idéologie révolutionnaire mais la plupart reflétaient les goûts et la subjectivité de chacun. De nombreuses peintures ont été réalisées à plusieurs, les étudiants mettant en commun leur espace pour élaborer une œuvre plus grande. Les tables destinées au matériel s'étaient rapidement transformées en tables à pique-nique. Ces manifestations artistiques organisées en plein air ouvrent un espace de création mais aussi de convivialité et de semi-liberté si l'on peut dire, dans l'espace public. Eric Boutroy a mis en valeur ce phénomène dans le cas de jeunes sportifs pratiquant l'escalade dans les montagnes du Nord de Téhéran, où les codes vestimentaires sont momentanément négociés et réinterprétés par les jeunes filles.⁵³⁶ De même, les jeunes participantes au festival Fajr en plein air avaient saisi l'occasion pour assouplir ces mêmes codes étroitement contrôlés d'ordinaire par la police des mœurs. Plongées dans l'intimité de leur bulle créative et ayant besoin d'une plus large amplitude de mouvement, elles avaient aménagé leur tenue. La deuxième photo présentée ci-dessous donne à voir une jeune fille qui a troqué le manteau islamique, de mise en Iran depuis les années 1980, contre un foulard à frange noué nonchalamment à la taille. Ce foulard contraste avec le *maqna'eh* noir, foulard uniforme des étudiantes et fonctionnaires, que la jeune fille porte sur la tête.

Si cette manifestation a présenté un caractère inédit dans le contexte postrévolutionnaire, il faut savoir que des expositions de rue avaient toutefois déjà été organisées de la même manière avant la Révolution. Au milieu des années 1960, alors que le Musée d'Art Contemporain de Téhéran n'avait pas encore été construit, Ma'sumeh Seyhun, à la tête de la galerie Seyhun, associée à la Galerie Saba, avait encadré au même endroit, dans la rue située au Sud du Parc Farah, aujourd'hui appelé Parc Laleh, une exposition de rue réunissant 56

⁵³⁶ Eric Boutroy, « Les sisyphes de Téhéran », Christian Bromberger (éd.), *L'Iran derrière le miroir, La Pensée de midi*, n°27, I, 2009.

artistes et 180 œuvres.⁵³⁷ Cette pratique n'est donc pas nouvelle, même si le nombre des participants s'est fortement accru et la manifestation davantage popularisée après la Révolution.

Illustration 441 : Festival Fadjr de rue, enceinte du Parc Laleh, Téhéran, le 5 mars 2009.
Photos : Alice Bombardier.



⁵³⁷ Willem Floor, "The Arts in Western and Southern Central Asia. Iran and Afghanistan. Towards the contemporary period", *History of Civilizations of Central Asia*, vol.VI, UNESCO, Paris, 2005: p.768.



Les manifestations publiques de peinture en plein air décrites ci-dessus ont donc toutes plus ou moins une tonalité de célébration et de diffusion de la ligne idéologique du régime. Ces manifestations comportent aussi une dimension indirecte d'éducation artistique populaire et laissent percevoir une composante festive où les contraintes sociales, en particulier celles auxquelles sont astreintes les femmes, s'atténuent.

B. Devenir « le champion de tous les champions »

Reza Shah puis Mohammad Reza Shah Pahlavi ayant ouvert la voie en faisant des arts et de la culture millénaire de la Perse un faire-valoir avantageux pour le pays, la République islamique, après quelques hésitations, a repris le flambeau. Cependant, obnubilée par la mission religieuse qu'elle s'est attribuée dès son instauration, la République islamique n'a pas su éviter l'impasse de l'absolutisme. Référé à cet absolu, l'art devient outil au service de la cause politico-religieuse. Monsieur H (entretien 8, 2008), conscient de la récupération de l'art opérée, l'exprime en ces termes :

- Au début, à la Révolution, l'art n'était pas connu.
- *Cela veut dire que la société, les gens ne...*
- Ils ne comprenaient pas trop. Maintenant... Ils voient que l'art est très haut. Ils lui ont donné de l'importance. C'est-à-dire qu'ils ont dit : Okay ! Artist very good. They are talking : art and artist is good because they need for. Ils en ont besoin.
- *"Ils", cela veut dire qui?*
- L'Etat. Les mollahs, quoi.
- *Pourquoi ils en ont besoin par exemple ?*
- Parce que notre art va au Canada, en Amérique, à Paris...

Dans son effort pour adapter à cette aune les manifestations et productions artistiques dans le pays – récupérer à son profit la force persuasive qu'elles comportent, contrôler et au besoin désamorcer leurs potentialités à ses yeux déviantes ou subversives – la République islamique, consciente des enjeux, a déployé un tissu institutionnel vaste et compliqué visant à organiser le monde de l'art, notamment pictural.

1. La Révolution culturelle et le nouvel écheveau institutionnel de la peinture - 1980

- Infrastructures muséales et universitaires

Durant la décennie 1980, l'organisation de la culture en Iran a été considérablement modifiée. Certains organismes culturels qui existaient au préalable ont été maintenus, mais le plus souvent sous d'autres intitulés. De nouveaux établissements ou réseaux culturels ont également été initiés en parallèle, densifiant considérablement l'écheveau institutionnel en charge de la culture et de l'art dans le pays. Je présenterai ici les principales évolutions intervenues dans le champ muséal et universitaire, et donnerai à voir un organigramme et quelques cartes introduisant la présentation des principaux organes décisionnels en charge de la peinture, avant d'en caractériser le fonctionnement.

L'agencement des infrastructures muséales a ainsi pris une autre tournure dans le pays. Les musées qui avaient été créés sous Reza Shah et Mohammad Reza Shah Pahlavi ont été pour certains, démantelés, comme le Musée Negarestan qui, fondé en 1975, a été fermé tout de suite après la Révolution. Les œuvres qu'il abritait ont été en partie transférées au Musée des Beaux-Arts de Sa'ad Abad et au Musée du Palais Golestan. Toutefois, de manière générale, les institutions muséales pré-existantes à l'avènement de la République islamique ont été conservées.

Parallèlement à ces institutions impériales, de nouveaux réseaux muséaux ont pris forme progressivement. Il s'agit premièrement du réseau des anciens Palais impériaux, tel celui de Niavaran qui est converti en Musée de la vie impériale sous les Pahlavi. Ces anciens palais, ainsi que les musées ayant trait au patrimoine du pays, ont été placés sous la houlette de l'Organisation de l'Héritage culturel, de l'Artisanat et du Tourisme (*Miras-e farhangi*). Cet organisme a joué depuis 1985 un rôle prépondérant dans la sauvegarde et la restauration du patrimoine artistique ou historique de l'Iran et a œuvré pour la fondation de nombreux musées. Sous son égide, un Musée de la peinture sous verre a été par exemple créé à Téhéran en 1998. Il s'agit, deuxièmement, du réseau des musées dirigés par la Fondation des Martyrs, dont le Musée des Martyrs (*Muzeh-ye shohada*) ouvert en 1980 à Téhéran est le plus représentatif. Par ailleurs, l'instauration en mars 2000, de l'Académie des Arts d'Iran a entraîné l'aménagement de nouveaux espaces d'exposition, tel le Centre culturel et artistique Saba et le Musée d'Art Contemporain de Palestine. Enfin, un des derniers musées inauguré à Téhéran a été en 2006 le Musée Emam 'Ali des Arts Religieux. Fondé sous l'impulsion de la municipalité de la capitale, ce musée a connu à ses débuts une phase d'activité brillante, avec l'organisation en 2007 de plusieurs symposiums internationaux.

De manière générale, le système universitaire s'est également considérablement étoffé. Le nombre des universités comportant une Faculté des Beaux-Arts s'est non seulement fortement accru, mais la diversité des filières artistiques au sein de chaque faculté a aussi gagné en amplitude. La Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, la plus ancienne, est demeurée la plus prestigieuse, suivie par l'Université de l'Art, qui correspond à la Faculté des Arts Décoratifs fondée en 1960. Parallèlement à ces deux facultés nées sous les Pahlavi, pas moins de huit autres facultés des Beaux-Arts ont été ouvertes à Téhéran. La Faculté des Beaux-Arts de l'Université Payam-e Nur a la particularité de fonctionner uniquement par correspondance. L'Université Azad semi-publique, dont les frais de scolarité sont plus élevés qu'ailleurs, a été réputée un temps pour accueillir des professeurs ou artistes moins influencés par l'idéologie et pour dispenser des cours pratiques plus variés. Des antennes de cette université semi-publique ont été mises en place dans les plus grandes villes de province, donnant accès à un cursus artistique aux habitants hors de Téhéran.

Tableau 31 : Facultés des Beaux-arts ou cursus artistiques disponibles en 2009 à Téhéran.

Universités comportant une Faculté des Beaux-Arts à Téhéran	Autres cursus artistiques dans la sphère privée
<u>Créées avant la Révolution :</u> Université de Téhéran Université de l'Art (ancienne Faculté des Arts Décoratifs) <u>Créées après la Révolution :</u> Université Shahed Université Al-Zahra (pour filles) Université 'Elmikarbordi Université Payam-e Nur (par correspondance) Université Tarbiat-e Modares Université Sureh Université Shariati Université Farhang Université Azad (Libre islamique) : semi-publique	Association des Artistes Peintres d'Iran Institut Mah-e Mehr Multitude d'écoles privées, de cours particuliers et d'ateliers privés

Monsieur S (entretien 18, 2009) qui a dirigé pendant de nombreuses années la Faculté des Arts Plastiques de l'Université de l'Art, m'a rapporté que cette Université comprend à elle seule aujourd'hui cinq Facultés uniquement dédiées à l'art :

1. la faculté de cinéma et de théâtre
2. la faculté de musique
3. la faculté d'architecture
4. la faculté des arts plastiques (peinture, sculpture, photographie et graphisme)
5. la faculté des arts appliqués (*honarha-ye karbordi*), comme les « Arts décors ».

Il est intéressant de remarquer que l'ancienne Ecole *Dar ol fonun* ou « Polytechnique », au sein de laquelle une section peinture avait été initiée par Sani' ol Molk, oncle de Kamal ol Molk, au milieu du XIX^{ème} siècle, devenue aujourd'hui l'Université Amir Kabir à Téhéran, ne comprend plus aucune section artistique.

Malgré l'expansion de la proportion générale des étudiants et du nombre des infrastructures en art, certaines sections artistiques (comme la sculpture) ont toutefois sérieusement pâti, comme nous le verrons dans la cinquième partie, des restrictions imposées au moment de la Révolution culturelle. Si le nombre des facultés artistiques a augmenté, le manque de moyens est flagrant et la qualité de l'enseignement, de même que l'anachronisme des programmes et certains dysfonctionnements administratifs, sont critiqués par de nombreux artistes. Sous la République islamique, l'organisation de la culture et de l'art reste au centre des débats.

J'ai tenté de présenter la synthèse de mes observations quant à la structure générale du système en matière culturelle et surtout picturale dans l'organigramme ci-joint (tableau 32). Ce tableau - composé de deux parties principales correspondant aux lieux de concentration du pouvoir et comportant au centre une double colonne intermédiaire, l'ensemble étant doté de ramifications multiples - reflète à la fois le dédoublement et le compartimentage extrême de l'organisation de la peinture en Iran depuis la Révolution.

- Organigramme des institutions picturales

Cet organigramme reproduit schématiquement, d'une colonne et d'une case à l'autre, les différents compartiments et échelons du système administratif de la peinture en Iran. On peut y repérer deux espaces principaux d'organisation, augmentés eux-mêmes d'un espace intermédiaire dédoublé, que je nommerai tous les quatre pour simplifier des 'filières'. Tandis que le Président de la République Islamique a sous sa houlette la plupart des organismes exécutifs dans le domaine de l'art, parfois préexistants à la Révolution - dont le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique est le contrefort, même si la Municipalité de Téhéran investit de manière croissante et innovante ce domaine -, le Guide Suprême dont la pensée est conçue comme « la plus pure », dirige des établissements créés de toute pièce dans les années 1980 suite à la Révolution et qui ont essentiellement un rôle d'énonciation du credo artistique du régime et de contrôle ou de supervision de l'ensemble du système. Ils ont pour mission de vérifier si la pensée islamique se diffuse conformément aux nouvelles normes. La double colonne intermédiaire comporte des institutions indépendantes. Je souligne ici que la taille des colonnes dans l'espace du tableau n'est pas proportionnelle au pouvoir réel de ou des institutions affichées.

Si le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique a constitué au départ l'institution motrice dans le sillage du Guide Suprême et a laissé une forte empreinte sur un cercle d'artistes au moment de la Révolution culturelle, il est aujourd'hui en perte d'influence. Quant à l'Académie des Arts d'Iran, fondée en 2000 par le Haut Conseil de la Révolution Culturelle qui constitue un organe intermédiaire entre le réseau institutionnel du Président et celui du Guide, il était difficile de donner la mesure de son influence dans cet étroit tableau tant celle-ci s'est accrue ces dernières années, battant en brèche la domination bicéphale qui caractérisait jusque-là le système. En 2009, nous le verrons plus loin, l'ascendant du Président ou du Guide dans le domaine des arts plastiques avait été débordé par cette Académie, pourtant entrée en lice tardivement.

Le pouvoir s'exerce de manière descendante d'instance en instance sans coordination avec les autres filières. Les champs d'intervention peuvent se superposer et les critères qui président à la prise de décision ne font pas l'objet de concertation entre filières. Pour exemple, la peinture murale fait l'objet de projets et d'ordres d'exécution aussi bien de la part de la Fondation des Martyrs que récemment du Bureau d'Embellissement de l'Espace Public au sein de la Municipalité de Téhéran. La duplication est flagrante. Chaque filière ne peut être véritablement caractérisée dans son articulation aux autres que si l'on appréhende l'organisation générale de l'appareil en référence au principe fondamental du « gouvernement du religieux ».

Chacune des quatre filières de cet organigramme - le Président, le Guide, le Haut Conseil de la Révolution Culturelle et la Fondation des Martyrs - comporte ses propres organes de gestion de la création artistique et s'avère disposer jusque dans les plus infimes ramifications de son écheciveau institutionnel, d'un lieu d'enseignement et d'un espace d'exposition, au sein desquels diffuser sous l'angle autorisé ses valeurs et conceptions idéologiques.

Comment le contrôle s'exerce-t-il ? Il existe un Bureau de la censure, préfiguré dès l'époque Qadjar, au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique. Il est lui-même supervisé en dernier ressort par les instances du Guide. Outre l'ensemble des prérogatives que lui concède la Constitution, le Guide, pour exercer son action, s'est doté d'un appareil politico-culturel important, qui lui permet à la fois de pénétrer tous les niveaux de l'administration étatique, d'avoir un contrôle sur les institutions dirigées par le Président et d'avoir à sa disposition à la fois des ressources matérielles et des organismes producteurs d'idéologie. De par le pouvoir qui est le sien, le Guide a également les moyens de restreindre le rôle alloué à certaines institutions à partir du moment où celles-ci passent aux mains de ceux qu'il considère comme ses adversaires. C'est pourquoi une dynamique interne tend, au sein du régime, à annuler les avancées réalisées par les partisans du changement, comme cela a été le cas, nous le verrons, au sein de l'Académie des Arts d'Iran.

Il est sûr aussi que la coexistence de ces filières qui se concurrencent et se surveillent mutuellement, intériorise le censeur dans le regard que chacune porte sur l'autre. Une force de frappe s'est fait jour également sous la forme de *l'Ansar-e Hezbollah* (« Amis du Hezbollah ») qui peut recourir à des formes de répression brutale afin de réduire au silence intellectuels, journalistes, étudiants ou artistes soupçonnés de remettre en cause « les acquis de la Révolution ».

Cet organigramme dessinant l'écheveau institutionnel officiel qui structure la vie artistique ne prend toutefois toute sa mesure qu'une fois corrélé avec le tableau ci-dessous. Celui-ci donne à voir les associations de professionnels gravitant en orbite, à la frontière du système officiel et de la sphère privée. Il existe ainsi parallèlement, en deça des institutions officielles, toute une vie artistique indépendante, comprenant des artistes ayant travaillé sous le Shah. Elle est tolérée par le régime et périodiquement reconnue par lui en fonction de la conjoncture politique et des stratégies plus ou moins sévères de la propagande. Ce foisonnement d'initiatives individuelles ou collectives se déroule dans l'« underground », s'enseigne, s'expose dans les appartements, les garages (*The Parking Art Gallery* à Téhéran) et les galeries privées. Si elle n'est pas officielle, elle n'est pourtant pas illégale pour autant, dans la mesure où elle n'est pas contraire aux bonnes mœurs et à l'idéologie politique en vigueur. Quand la conjoncture politique est favorable, autrement dit quand le pouvoir y voit son intérêt, il autorise des regroupements et des associations d'artistes indépendants. Les associations font office de relais par rapport aux organismes étatiques. En échange de la visibilité obtenue et, dans le meilleur des cas, de l'aide financière allouée, ces associations dites semi-privées ou semi-étatiques font allégeance au système, acceptent son contrôle. Mais elles ont négocié au préalable une relative liberté d'expression artistique indispensable aux objectifs qu'elles affichent dans leur statut. L'Association des Arts Plastiques d'Iran réunissant des artistes révolutionnaires acquis au régime avait été fondée en 1985 pour conseiller le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique dans l'organisation pratique d'expositions ou des Biennales, dont la reprise avait été programmée. Cette association ne fonctionnait plus depuis plusieurs années quand l'Association des Artistes-Peintres d'Iran a été créée en 1999, rassemblant essentiellement des peintres indépendants du système. Cette dernière a gagné en reconnaissance jusqu'en 2003-2004, date à laquelle elle est parvenue à organiser elle seule la Sixième Biennale de peinture, avant d'être à nouveau gagnée de vitesse par l'Association des Arts Plastiques.

Tableau 33 : Relevé des organismes à la frontière de l'écheveau institutionnel public et de la sphère privée.

Association des Arts Plastiques d'Iran – 1985 <i>Andjoman-e honarha-ye tadjasomi-e Iran</i>
Association des Artistes-Peintres d'Iran – 1999 <i>Andjoman-e honarmandan-e naqqash-e Iran</i> ↓ Maison des Artistes – 1999 <i>Khaneh-ye honarmandan</i>

Aussi est-il évident que, malgré l'unité proclamée du système, une multiplicité de centres de pouvoir cohabitent, qui s'activent le plus souvent en rivalité.

- Aperçu géographique

Avant de continuer plus avant dans la présentation du système administratif de la peinture en Iran, il me semble intéressant en incise, de localiser d'un point de vue géographique sur la carte de Téhéran, les principales institutions culturelles et artistiques de cet appareil institutionnel - que je viens de schématiser - qui encadre l'art pictural en Iran.

La capitale iranienne est construite selon un axe Nord/Sud opposant riches et pauvres. Il est intéressant de remarquer que le siège d'une grande partie de ces institutions se trouve regroupé au cœur de la capitale, dans un territoire plutôt restreint - qu'il est possible de parcourir à pied d'une extrémité à l'autre - rayonnant

autour du carrefour des avenues Enqelab et Vali'asr. Ce noyau artistique est imbriqué au centre administratif historique des années 1930 et aux espaces commerciaux successifs qui ont été construits entre les avenues Djomhuri et Abbas Abad. Mais il est distinct du Bazar qui s'étend davantage au Sud-Est. Il serait possible de délimiter l'essentiel de ce foyer culturel entre les avenues Karegar et Ferdowsi d'Ouest en Est, et les avenues Fatemi et Djomhuri-e Eslami du Nord au Sud, au cœur des 6^{ème} et 11^{ème} arrondissements de la capitale et à cheval sur le 12^{ème}.

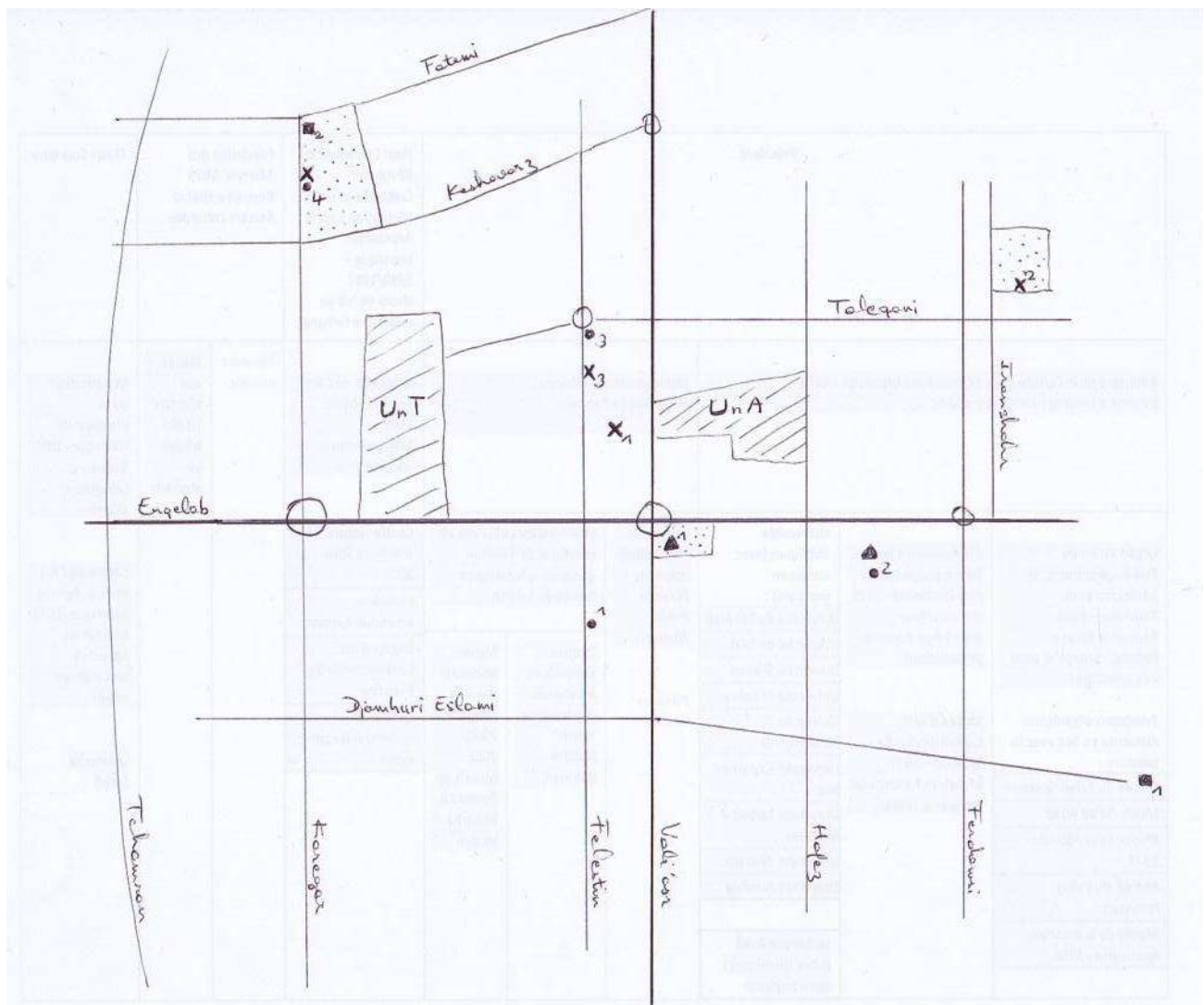


Illustration 442 : Le centre-ville culturel de Téhéran (zonage en vert) parmi les 20 arrondissements de la capitale.

De ce centre-ville culturel font partie des institutions influentes, schématisées ci-dessous, tel le siège de l'Académie des Arts d'Iran, les bureaux du Centre de Développement des Arts Plastiques (*Mo'aseh-ye tows'eh-ye honarha-ye tadjasomi*) du Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique - jouxtant la grande salle de représentation Talar-e Vahdat -, le Musée d'Art Contemporain de Téhéran et le siège de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran (place Felestin). En font partie également les deux principales et prestigieuses Universités dispensant un cursus en arts plastiques : l'Université de Téhéran et l'Université de l'Art. En font partie encore les lieux d'exposition parmi les plus vastes ou les plus fréquentés, tel le Centre Culturel et Artistique Saba, la Maison des Artistes, le Musée d'Art Contemporain de Téhéran et le Musée de Palestine. Dans le domaine des arts performatifs, ce centre-ville culturel compte également l'imposant Théâtre de la ville et le complexe de représentation Talar-e Vahdat. Enfin, en font partie les résidences respectives du Guide Suprême et du Président de la République islamique. Ce centre-ville culturel est également le lieu d'habitation d'une classe moyenne qui a repoussé les classes les plus aisées comme les plus

démunies vers les périphéries. Cette classe moyenne plébiscite particulièrement ces infrastructures culturelles et les utilise comme un moyen de distinction sociale, voire de promotion. Le siège du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique est toutefois extérieur à cette zone et situé à proximité au niveau de la place Bahar, au Sud-Est de l'Avenue Enqelab.

Illustration 443 : Le Centre-ville culturel de Téhéran.



Sièges institutionnels

- 1 : Académie des Arts d'Iran
- 2 : Centre de Développement des Arts Plastiques
- 3 : Association des Artistes Peintres d'Iran
- 4 : Musée d'Art Contemporain de Téhéran

× Lieux d'exposition

- × 1 : Centre Culturel et Artistique Saba
- × 2 : Maison des Artistes
- × 3 : Musée d'Art Contemporain de Palestine
- × 4 : Musée d'Art Contemporain de Téhéran

▲ Espaces de représentation

- ▲ 1 : Théâtre de la Ville
- ▲ 2 : Talar-e Vahdat

■ Autres musées

- 1 : Musée archéologique national Iran Bastan
- 2 : Musée des tapis

UnT : Université de Téhéran

UnA : Université de l'Art

■ Campus de l'Université
Parc



Au-delà de cette zone centrale où les infrastructures culturelles sont concentrées, les galeries artistiques privées sont installées en majorité dans la partie Nord de la capitale, particulièrement dans le quartier de Shemiran à l'extrême Nord. La partie Sud est parsemée quant à elle, de Centres Culturels et Artistiques Municipaux d'arrondissement souvent actifs, comme le Centre Culturel et Artistique Bahman⁵³⁸.

Un espace d'exposition et de représentation non négligeable est localisé hors de ce centre-ville culturel et joue d'ailleurs sur cet éloignement géographique pour se distinguer dans sa programmation. Il s'agit du Centre Culturel et Artistique Niavaran, situé à proximité du Palais Niavaran dans le quartier de Shemiran tout au Nord. En 2003, lors de la Sixième Biennale de Peinture, ce centre culturel et artistique avait par exemple exposé le « Groupe des Refusés » par opposition aux artistes sélectionnés présentés dans les murs du Musée d'Art Contemporain de Téhéran.

Ce repérage géographique me paraît illustrer et symboliser la position centrale et stratégique au sein des enjeux de pouvoir, occupée par le monde de l'art pictural en Iran.

2. Une direction artistique bicéphale au monopole fluctuant

Agnès Devictor - qui s'est intéressée dès la fin des années 1990 à la politique culturelle du régime islamique et a initié l'étude de ce domaine en choisissant comme angle d'approche le cinéma - a souligné la dualité du système politique au sein de la République islamique. Le Guide Suprême et le Président de la République islamique sont en effet à la tête d'institutions parallèles, qui ont parfois des prérogatives similaires mais fonctionnent de manière totalement indépendante.

Le Président de la République islamique a sous sa responsabilité le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (*Vezerat-e farhang va ershad-e eslami*, appelé souvent *Ershad*), dont le pouvoir est important et vaste le champ de décision. Ce Ministère a pris véritablement forme en 1984. Le Président de la République travaille également en lien avec le Maire de Téhéran, élu, et les organismes culturels qui dépendent de la municipalité.

Parallèlement, l'Organisation de la Propagande Islamique (*Sazman-e tablighat-e eslami*) est l'une des principales institutions publiques reliées au Guide Suprême. Elle a des prérogatives étendues, aussi bien dans l'art, l'enseignement, l'édition, que dans le domaine des forces de l'ordre et des relations avec l'étranger.⁵³⁹ Le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (*Howzeh-ye honar va andisheh-ye eslami*), créé en 1979, y est rattaché en 1982. Ce Centre a joué un rôle historique dans la reconnaissance et la diffusion de la peinture islamico-révolutionnaire. Ce Centre ne se limite pas aux arts plastiques mais englobe l'ensemble des

⁵³⁸ Masserat Amir-Ebrahimi, « Le bouleversement socio-culturel du Sud De Téhéran. Le Centre Culturel et Artistique Bahman », *Les Cahiers de l'Orient*, n°49, 1998 : pp.125-128.

⁵³⁹ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien. De l'ayatollah Khomeyni au Président Khatami*, CNRS Editions, Paris, 2004 : p.66.

domaines artistiques et a la particularité de diriger une université, l'Université Sureh, une des rares institutions éducatives à avoir fonctionné durant la Révolution culturelle, entre 1980 et 1983.

Ce Centre et cette Université ont eu au départ de l'ascendant sur leurs membres, qui ont développé un langage caractéristique et une vision de l'art particulière, encore nettement décelables dans les entretiens que j'ai menés en 2008 et 2009. Mais, depuis une décennie environ, un mouvement de 'dé-groupement' est repérable, contrastant avec celui de 're-groupement' constatable dans d'autres milieux. En effet, tout au long de mes cinq enquêtes de terrain, je n'ai rencontré aucun peintre qui faisait encore partie du *Howzeh-ye honari*. Même la première génération des peintres révolutionnaires, fondateurs du Centre, a dans sa grande majorité quitté cette première matrice. Aucun peintre ne m'a donné rendez-vous dans les locaux du Centre ni ne m'a informée ou invitée à me rendre à une de ses manifestations. En 2006, j'ai pu m'entretenir avec un ancien responsable du Département des Arts Plastiques de ce Centre (*Howzeh-ye honari*). Celui-ci, au bout de vingt-trois ans (autour de 2003) a quitté les rangs du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique pour rejoindre un poste administratif important à l'Académie des Arts d'Iran. « *Nous avons été un vrai groupe d'artistes pendant les dix ou quinze premières années du Centre. Puis on a manqué de moyens et nous n'avons peut-être plus suffisamment d'idées communes pour rester groupés. Nous avons vingt ans au moment de la Révolution, maintenant nous en avons cinquante, nous sommes tous enseignants d'université. Depuis trente ans que la Révolution a eu lieu, il y a beaucoup de choses que je voudrais faire qui sont impossibles à effectuer dans un centre comme le Howzeh-ye honari* », m'a-t-il confié. Monsieur R (entretien 17, 2009) explique lui-même avoir quitté le Centre au bout de vingt-sept ans (autour de 2006) et déplore d'avoir dû céder l'ensemble de ses œuvres effectuées durant cette période à l'institution. Il craint la dégradation de ses nombreux tableaux dont il ne dispose plus que des clichés photographiques.

Cette bipolarité existant entre l'écheveau institutionnel dont dispose le Président et celui dirigé par le Guide Suprême est cependant quelque peu relativisée par l'omnipotence de certaines organisations gravitant à la frontière de chacun des deux systèmes de pouvoir. C'est le cas du Haut Conseil de la Révolution Culturelle et de la Législation (*Shora-ye 'ali-e enqelab-e farhangi*) ainsi que de la Fondation des martyrs (*Bonyad-e shahid*). Selon Agnès Devictor, une trentaine de membres dirige le Haut Conseil de la Révolution Culturelle.⁵⁴⁰ Ils sont nommés pour trois ans par le Guide Suprême et choisis parmi les notables haut-placés des organes présidentiels, comme le Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique ou celui de l'Education, mais aussi au sein des organes placés sous le contrôle direct du Guide, comme l'Organisation de la Propagande Islamique. Ce Haut Conseil, outre qu'il est le principal agent de liaison entre les deux pôles - le Président et le Guide - a un rôle prépondérant dans la définition et l'orchestration de l'ensemble de la politique culturelle du régime. Il a succédé en 1984 à l'Etat-major de la Révolution culturelle, qui avait entre 1981 et 1983, principalement réformé les universités avant de légiférer également au niveau de l'ensemble du secteur culturel et social. L'art n'a paradoxalement pas fait partie de ses priorités. Des quatre académies

⁵⁴⁰ Au sujet du Haut Conseil de la Révolution Culturelle, voir Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien. De l'ayatollah Khomeyni au Président Khatami*, CNRS Editions, Paris, 2004: pp.39 à 54.

fondées et supervisées par ce Haut Conseil (parmi bien d'autres organismes), l'Académie des Arts d'Iran (*Farhangestan-e honarha-ye Iran*) est la dernière à avoir été mise en place, en mars 2000. L'Académie de la Langue Persane et de la Littérature avait été créée sous Reza Shah, en 1935. Quant à l'Académie des Sciences et celle des Sciences Médicales, elles ont été fondées respectivement en 1988 et 1990. L'Académie des Arts d'Iran est donc, à l'heure actuelle, une des plus jeunes institutions qui se consacre dans le pays aux arts plastiques. Pourtant, elle s'est imposée d'emblée sur la scène artistique téhéranaise. Son dynamisme et son influence sont allés croissants. Le Centre culturel et artistique Saba, ainsi que le Musée d'Art Contemporain de Palestine, sont les principaux satellites de l'Académie des Arts d'Iran, qui comprend également le Complexe artistique Aseman et le Centre de recherche Naqsh-e Djahan.

La Fondation des Martyrs, présentée dans le chapitre I de cette partie, est un autre organisme fonctionnant à la lisière de ce système bicéphale. Autogérée, elle jouit d'une marge de manœuvre impressionnante, surtout dans le domaine culturel.

Fait notable entre 2005 et 2009, j'ai pu constater que de nombreuses femmes occupaient des postes importants au sein de cet échelau institutionnel officiel. En 2005, Mme Seghatolesla'i dirigeait depuis plusieurs années le Musée du Palais Golestan et son importante collection de manuscrits. En 2008, Mme Behbahani dirigeait la section Arts Visuels du Centre culturel et artistique de Niavaran. La même année, Mme Palangi était à la tête du Musée de la Palestine et Mme Mozaffari dirigeait l'Association des Artistes-Peintres d'Iran. Sans compter les galeries artistiques privées de Téhéran, qui sont majoritairement gérées par des femmes, excepté de manière notable les galeries Hoor et Dey.

Mohammad-Reza Djalili a commenté ce dédoublement de l'Etat iranien, qui engendre « *des concurrences, des rivalités et parfois des oppositions féroces [au sein du système], cela d'autant plus que ni la hiérarchie des organes ni leur champ d'action ne sont clairement identifiés* »⁵⁴¹. Cependant, l'existence juxtaposée de différentes filières dans le domaine culturel et la perte de vitesse conjoncturelle de l'échelau institutionnel rattaché au Guide a favorisé l'émergence d'un débat public entretenu par l'émulation existant entre certaines filières, qui parviennent désormais à négocier leur participation à la formulation du credo politico-culturel du régime. Selon Agnès Devictor, la « *double institutionnalisation* », source de conflits rivalitaires eux-mêmes générateurs de paralysie dans le système de contrôle, ouvre la porte à « *un espace de concurrence et de négociation* »⁵⁴² dont ont joué de nombreux artistes pour parvenir à la création d'œuvres originales qui défient souvent la censure ou les codes en vigueur. Le dualisme intrinsèque du système, soulignant la contradiction qui existe entre les aspects islamo-théocratiques et islamo-républicains du régime, est donc relativisé par cette « multiplicité » institutionnelle, qui instrumentalise l'art et la culture pour combler ses clivages idéologiques.

⁵⁴¹ Mohammad-Reza Djalili, *Iran : l'illusion réformiste*, Presse de Sciences Po, Paris, 2001 : p.50.

⁵⁴² Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien. De l'ayatollah Khomeyni au Président Khatami*, CNRS, Paris, 2004 : p. 55.

3. Le Musée d'Art Contemporain de Téhéran versus l'Académie des Arts d'Iran

Le Musée d'Art Contemporain de Téhéran (TMoCA) a longtemps constitué le principal lieu d'exposition officiel de l'art contemporain en Iran. Il dispose de la plus importante collection de peinture contemporaine, iranienne ou étrangère. Lieu d'exposition artistique de premier ordre, il est aussi selon le style des directeurs qui le dirigent, un espace plus ou moins actif de propagation de l'art contemporain. Je tenterai ci-dessous d'en donner un aperçu à travers une chronologie de ses expositions et une analyse de sa politique d'achats. Mais, outre le Musée d'Art Contemporain - le Centre culturel et artistique Niavaran, le Centre culturel et artistique Saba, le Centre de Développement des Arts Plastiques (env. 1000 œuvres), le Musée des Martyrs et le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique ont rassemblé leur propre collection de peintures contemporaines principalement iraniennes et développé chacun une activité propre. Dans ce contexte, le Musée d'Art Contemporain de Téhéran est récemment entré en concurrence avec une autre institution artistique, l'Académie des Arts d'Iran. La rivalité née entre ces deux institutions phares de la vie artistique téhéranaise illustre le morcellement du pouvoir qui a favorisé au cours des années, l'apparition de réseaux d'intérêts concurrents mettant en cause la cohésion même de l'autorité publique.

- Essai de chronologie des expositions du TMoCA

Les collections du Musée d'Art Contemporain de Téhéran abritent environ 4000 œuvres, aussi bien de la photographie, que de la peinture et de la sculpture, mais l'essentiel de ses réserves est toutefois constitué de peintures, au nombre de 3000 environ. Selon M. Shahrbaži⁵⁴³ qui est en charge des collections du Musée depuis l'ouverture de l'établissement en 1977, la majorité de ces peintures (1800) est le fait d'artistes iraniens. Les plus vieilles pièces de cette collection sont des miniatures tirées d'un *Shahnameh* de Ferdowsi datant du XVI^e siècle.⁵⁴⁴ Au printemps 2005, un nombre considérable de ces miniatures ont été présentées au public lors d'une exposition qui a fait date, *Chefs d'œuvres des peintures persanes – Miniatures des périodes timourides et safavides*. Mais les réserves du Musée comportent surtout des tableaux des principaux peintres iraniens actifs au XX^e siècle, des disciples de Kamal ol Molk (1848-1940) aux peintres révolutionnaires des années 1980 et autres artistes des décennies 1990-2000. Les peintres iraniens présents sur la scène artistique iranienne entre 1940 et 1979 sont les mieux représentés.

Les collections du musée n'ont pas fait l'objet d'un archivage numérisé. Seul M. Shahrbaži connaît le contenu précis de la collection et l'emplacement exact de chaque tableau. Il effectue le plus souvent dans l'ombre, avant chaque exposition, une pré-sélection des tableaux à montrer. En 2009, M. Shahrbaži

⁵⁴³ Entretien avec M. Shahrbaži le 23 février 2009 à Téhéran.

⁵⁴⁴ Il s'agit du *Shahnameh* dit de Tahmasb. Découpées et vendues aux enchères par leur propriétaire américain, certaines miniatures de ce manuscrit ont été acquises en 1974 par le TMoCA après échange avec un tableau de sa collection d'art occidental, l'œuvre monumentale de Wilhem De Kooning de la série *Woman*. Les autres miniatures provenant du même ouvrage se trouvent actuellement au Musée Metropolitain de New-York.

travaillait depuis 32 ans au Musée et son départ à la retraite n'était pas accepté par l'équipe en place tant l'institution était dépendante de ses services.

Le TMoCA dispose également d'une très riche collection d'art occidental (environ 1200 pièces) qui a valu à l'institution une réputation mondiale. Les peintures et sculptures de cette collection font partie des œuvres majeures de l'histoire de l'art occidental, couvrant la plupart des courants artistiques de la fin du XIX^{ème} au milieu du XX^{ème} siècle.

En 2003, une rétrospective des œuvres de l'artiste franco-américain Arman, l'un des fondateurs du courant du Nouveau-Réalisme - dont *Le Cœur en Verre*, bloc de résine avec objets incrustés, exécuté en 1969, appartient au TMoCA -, a par exemple été organisée dans les salles du musée. Arman connaissait bien l'Iran, où il avait accompagné la mission archéologique d'un moine dominicain en 1958. A cette époque, ralliant Téhéran en 2CV Citroën via Istanbul et le Khuzestan iranien, il avait exposé au collège Saint-Louis de Téhéran dirigé par les Pères Lazaristes, une crèche de Noël réalisée à partir d'éclats de verre et d'un ballon de football. Il s'agissait de sa première exposition à l'étranger. En 2003, il a été le premier artiste occidental à être réexposé en Iran depuis l'instauration de la République islamique.⁵⁴⁵

De manière générale, il n'existe que peu d'informations accessibles sur l'historique des expositions du TMoCA. Seule une ancienne bibliothécaire du musée, Mme Sadeqian, aurait effectué en persan un mémoire sur l'institution, auquel il ne m'a pas été possible d'accéder. Le relevé de l'activité du TMoCA que je propose ci-dessous n'est donc qu'indicatif. D'après les données que je suis parvenue à rassembler, un ingénieur aurait orchestré la réouverture du musée en 1981. Pendant la direction de Naser Djavaepur, calligraphe, je n'ai pas pu reconnecter le fil des premières expositions réorganisées au TMoCA. Par contre, le Directeur suivant, Gholam 'Ali Taheri, peintre révolutionnaire diplômé de la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, a rétabli un certain nombre d'expositions portant sur des artistes nationaux et internationaux et a surtout réenclenché la dynamique des biennales artistiques en organisant en 1987 la Première Biennale des Graphistes de Téhéran. Ashraf Hoseini, peintre, a pris la tête du musée l'année suivante, mais sans avoir élaboré d'expositions marquantes. Il en est de même pour M. Soleimani, diplomate, en place l'année d'après. A l'inverse, le directeur suivant, Mohammad Sohofi, diplômé en communication, est demeuré longtemps à la tête du musée et a organisé, de 1990 à 1997, un certain nombre d'événements remarquables. Sous son mandat - bénéficiant des retombées financières et culturelles qui suivirent l'arrêt de la Guerre Iran-Irak - le système des biennales s'est étendu à d'autres domaines, comme la peinture, la miniature, l'illustration ou la céramique. Puis est intervenue la période de réformes initiée entre 1998 et 2005 par Sami 'Azar, architecte : des rétrospectives des pionniers de la nouvelle peinture en Iran ont été organisées, la collection d'œuvres occidentales a été pour la première fois montrée au public iranien, des expositions d'art conceptuel ont été initiées, un artiste occidental (Arman en l'occurrence) et certains artistes de la diaspora ont été réinvités à présenter leurs œuvres. A l'issue de cette période d'effervescence au sein du TMoCA, 'Abdolmajid Hoseini-

⁵⁴⁵ Alice Bombardier, Mireille Ferreira, « Les expositions du TMoCA », *Revue de Téhéran*, n°69, août 2011 : pp.66-76.

Rad, Docteur en histoire de l'art à la Sorbonne, a tenté de perpétuer cette programmation éclectique. Il a mis en place en 2006 l'exposition rétrospective des mouvements de la peinture contemporaine iranienne. Mais il a rapidement été remplacé par Habibollah Sadeghi, peintre révolutionnaire, sous le mandat duquel la programmation du musée a connu une baisse d'activité. Mahmud Shalu'i, Docteur en religion, en place depuis l'été 2007, réexpose la collection d'œuvres occidentales du musée en alternance avec la présentation d'arts iraniens traditionnels (dessins de tapis, la peinture de maison de café).

Tableau 34 : Relevé chronologique (non-exhaustif) des expositions qui se sont tenues au Musée d'art contemporain de Téhéran depuis son ouverture en 1977.

Dates	Expositions Musée d'Art Contemporain de Téhéran	Directeur
Ouverture: mehr 1356 = Septembre 1977		Kamran Diba
1977 Octobre	Mouvement Saqqakhaneh (Catalogue écrit par Karim Emami)	
1977 22 novembre	Art du Poster en Iran	
1977 Décembre	Exposition de groupe, œuvre de Behjat Sadr	
1978	/ Fermé de Bahman 1357 à 1361= de janvier 1978 à 1981	/ Fermé
1979		
1980		
1981		Ingénieur ?
1982		Naser Djavaepur
1983		
1984		
1985 / 1986 / 1987	Rétrospective de Djahangir Razmi, photo-reporter Peintres de Chine Artistes allemands Arts Nationaux (Calligraphie, miniature...) Les primitifs (Zanganeh...) Photo réalisme (Shakiba...) Peintres contemporains (Kalantari, Nami, Dabiri, Alkhas, Nasr...) Caricature et artistes révolutionnaires (Khosrodjerdi, Palangi...) Œuvres des étudiants en art de l'Université de Téhéran Exposition Fadjr: photo, graphisme et peinture Première Biennale des graphistes de Téhéran	Gholam-'Ali Taheri
1988		Ashraf Hoseini
1989	Seconde Biennale des graphistes de Téhéran	M. Soleimani
1990	Peinture persane (miniature)	Mohammad Sohofi
1991 Nov	Troisième Biennale des graphistes de Téhéran Première Biennale de la peinture contemporaine iranienne	
1992		
1993 Nov	Seconde Biennale de la peinture contemporaine iranienne Quatrième Biennale des graphistes de Téhéran Première Exposition nationale des Etudiants Première Biennale internationale de l'illustration de livres pour enfants	

1994	Première Biennale de la céramique contemporaine iranienne Seconde Exposition nationale des Etudiants	
1995 Déc	Troisième Biennale de la peinture contemporaine iranienne Seconde Biennale internationale de l'illustration de livres pour enfants	
1996	Seconde Biennale de la Céramique contemporaine iranienne Cinquième Biennale des graphistes de Téhéran	
1997 Nov	Quatrième Biennale de la peinture contemporaine iranienne Troisième Biennale internationale de l'illustration de livres pour enfants	
1998		Sami 'Azar
1999 6 mars – 30 avril 6 mars – 11 août 4 mai-1er juin 6 juin-1er juillet 18 juillet – 5 sept 16 août – 22 janv 9 sept – 10 oct 17 oct – 12 nov 15 nov-2 dec 5 dec-7 janv	Réalisme dans la peinture iranienne (Ecole de Kamal ol Molk) Un nouveau regard sur la nature : Rétrospective Sohrab Sepehri Réflexion de la tradition sur la peinture moderne iranienne Expressionnisme abstrait Sixième biennale des Graphistes 20 ans de la Révolution islamique en peinture La Nature dans la peinture iranienne contemporaine Pop Art Quatrième Biennale internationale de cartoon Quatrième Biennale de la Peinture traditionnelle iranienne Quatrième Biennale internationale de l'illustration de livres pour enfants Première Exposition internationale de dessin	
2000 11 janv-4 fev 25 janv-4 mai 7 fev- 4 mars Sept	Troisième Triennale de la sculpture contemporaine iranienne Cubisme / Abstraction géométrique Un siècle d'architecture contemporaine en Iran Première Biennale internationale de Peinture dans le monde islamique Expression symbolique dans la peinture iranienne Cinquième Biennale de la peinture contemporaine iranienne	
2001 6 mars - 20 avril Déc.	Dessin Contemporain en Iran Œuvres d'Artistes Arméniens Première Exposition d'Art Conceptuel Trois Pionniers de la Peinture Iranienne Moderne : Sepehri, Kazemi and Pezeshknia Rétrospective Masud Arabshahi	
2002 Nov	Deuxième Biennale internationale de la peinture dans le monde islamique Deuxième exposition d'art conceptuel intitulée "New Art" Deuxième exposition internationale de dessin La vision spirituelle	
2003 6 mai Déc	Rétrospective Arman Sixième Biennale de la peinture contemporaine iranienne Rétrospective Morteza Momayez	
2004 fev été sept	Rétrospective Mohsen Vaziri Moqaddam Rétrospective Behjat Sadr et Mansureh Hoseini Jardins d'Iran : Anciennes croyances / Nouvelles visions	
2005 Mars	Chefs-d'œuvre de la miniature persane Quatrième triennale de la sculpture contemporaine Huitième biennale des graphistes	

2006 Février-mars Août	Mouvements de la peinture contemporaine iranienne Video Art L'Est de l'Imagination Fenêtres d'argent: une sélection de photographes contemporains Photographes de guerre	'Abolmajid Hoseini-Rad (6 mois) Habibollah Sadeghi
2007 Janv Spring Juin-Juillet Mars- juin Juillet-août Sept Nov	Premier Festival "Resistance" Printemps Iranien : Arts Visuels et Poésie Neuvième biennale des graphistes Rétrospective Iran Darrudi Mode islamique : vêtements de femmes "Rumi" Cinquième triennale de la sculpture contemporaine. Thème: "Paix, Vie et l'Horizon du Futur".	
2008 Mars	Septième Biennale de la peinture contemporaine iranienne Festival Edalat-e omid Exposition des Professeurs de l'Université de Téhéran Exposition de dessins de tapis Calligraphie Expressionisme allemand : Deux peintres	Mahmud Shalu'i
2009 Fev-mars Mai-7 Juillet 30 nov- 21 janv 10	Exposition Fadjr: Peinture et Sculpture Biennale de miniature Manifestations de la peinture du Monde Contemporain Dixième Biennale des graphistes Exposition de posters. Thème "Asma Allah al Osna" Peinture Qahvehkhaneh Fenêtre ouverte sur la couleur: rétrospective Sohrab Sepehri	
2010 Printemps 7 juin-21 sept 25 oct-24 nov	Peintres de rêve – Revue des chefs d'œuvre de la peinture des maisons de café et peintures sur verre Manifestations de l'Art Contemporain du Monde Pionniers de la Peinture Moderne Iranienne: Rétrospective Ahmad Esfandiari and Mahmud Djavadiapur	
2011	Exposition Fadjr	

Tableau 35 : Le profil des différents Directeurs qui se sont succédés à la tête du Musée d'Art Contemporain de Téhéran.

Mandat de direction	Nom	Formation générale
1977-Janvier 1978 Inauguration et ouverture officielle du musée en octobre 1977	Kamran Diba	Architecte et peintre. Diplômé en 1964 de l'Université Howard à Washington (architecture). Une année post-graduate en sociologie. Constructeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, ainsi que notamment du Centre Culturel Niavaran. Cousin de l'Impératrice Farah Diba.
Fermeture du musée de janvier 1978 à 1981		
1981-1982	?	Ingénieur
1982-1984	Naser Djavaepur	Calligraphe (style nastaligh et nakhoni)
1985-1987	Gholam-‘Ali Taheri	Master de peinture, Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Après son poste au musée, il dirige le Musée des Martyrs puis la galerie Honar-e Iran. Il est conseiller artistique auprès du Musée d'Art Contemporain de Téhéran et du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique.
1988	Ashraf Hoseini	Peintre. Pas de diplôme académique dans une université.
1989	Mr Soleimani	Pas de formation en art. Après direction musée : positions diplomatiques comme attaché culturel au Canada et au Pakistan. Aujourd'hui en charge des relations internationales à l'Organisation de la Culture et des relations extérieures (sâzemân-e farhang va ertebâtât)
1990-1997	Mohammad Sohofi	Master en communication. A l'issue de son poste au musée, il obtient le grade de docteur.
1997-2005	Sami ‘Azar	Master en architecture à l'Université de Téhéran. Il obtient un doctorat en architecture à l'Université Central England en 1996.
Automne 2005-printemps 2006 (6 mois)	Abolmajid Hoseini-Rad	Master de peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, Doctorat d'arts plastiques à la Sorbonne, Paris
Printemps 2006-été 2007	Habibollah Sadeghi	Master de peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Reconnu comme ayant fait partie du premier groupe des peintres révolutionnaires.
Été 2007 – à nos jours	Mahmud Shalu'i	Docteur en sciences religieuses

- La politique d'acquisition du TMoCA

Lors de l'exposition sur *Les mouvements de la peinture contemporaine iranienne* qui s'est déroulée en janvier-février 2006 sous la direction de 'Abolmajid Hoseini-Rad au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, la date d'achat de chaque œuvre par le Musée était systématiquement mentionnée. Il m'a donc été possible de reconstituer l'évolution générale du mécénat de l'institution depuis 1977. On remarque qu'une portion importante des œuvres présentées lors de cette exposition a été achetée sous le Shah : 98 tableaux sur 229 soit 43% des œuvres. La dynamique économique du Musée est ensuite stagnante entre 1978 et 1995, plus précisément nulle entre 1978 et 1991 et infime entre 1991 et 1995. Mais on observe une reprise des achats en 1995 et 1997 puis un pic en 2000 et 2005 :

Tableau 36 : Mise en rapport du nombre d'œuvres et de leur date d'achat à l'occasion de l'exposition « Les mouvements de l'art moderne iranien » au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, janvier-février 2006.

Date d'achat	Nombre tableaux
1977	98
1978	4
1991	3
1992	1
1993	2
1994	3
1995	16
1997	16
1998	3
1999	6
2000	21
2001	10
2002	8
2003	6
2004	7
2005	19
Non précisée	6
Total des œuvres	229

La guerre Iran-Irak de 1980 à 1988 qui a plongé le pays dans une situation économique difficile, explique ce vide des années 1980. La reprise progressive des achats de peinture contemporaine à partir de 1991 est à mettre en rapport avec la reprise des Biennales artistiques, notamment celle de peinture en 1991. La Biennale de 1991 est ensuite suivie de la première Biennale de la Peinture irano-islamique en 1993. Lors de cette Biennale, un tournant a été amorcé : la politique culturelle du régime s'est orientée vers une réhabilitation progressive de l'héritage de la nouvelle peinture. La deuxième Biennale des Peintres d'Iran, se déroulant à Téhéran de novembre 1993 à janvier 1994, a témoigné de ce revirement. La nouvelle peinture tendait à être ré-exposée.⁵⁴⁶ Dans ce contexte, en 1995, le Musée d'Art Contemporain a repris une politique d'achat de tableaux conséquente : 16 tableaux présentés à l'exposition ont été achetés à cette date. 1997 a représenté la victoire et l'entrée en politique du camp réformateur. Le mécénat du Musée d'Art Contemporain, sous la houlette de Sami 'Azar, est devenu de plus en plus actif. Cette politique semble atteindre son apogée en 2000, date à laquelle le plus grand nombre d'œuvres depuis la Révolution a été acquis : 21 tableaux de l'exposition. C'est à cette date qu'étaient également apparus les premiers groupes de peintres informels, subventionnés, comme le groupe 30+. Une synchronie est donc constatable à cette date entre un mécénat actif au sein du TMOCA et l'émergence de pratiques artistiques nouvelles dans le pays. En 2005, le gouvernement conservateur de Mahmud Ahmadinejad a succédé au gouvernement réformateur. Le mécénat n'a pas tant faibli cette année-là : 19 tableaux de l'exposition ont été achetés en 2005.

Je propose à la lumière des échanges que j'ai eus sur place, d'explorer à présent les arcanes des rapports de concurrence entre institutions artistiques et tenterai d'en comprendre le sens.

⁵⁴⁶ Mostafa Goudarzi, *La peinture contemporaine en Iran depuis 1940*, doctorat, Paris 1, 1996.

- La percée de l'Académie des Arts d'Iran

Fondée en mars 2000 par le Haut Conseil de la Révolution Culturelle et de la Législation (*Shora-ye 'ali-e enqelab-e farhangi*), l'Académie des Arts d'Iran (*Farhangestan-e honar-e Iran*) a pour vocation première la restauration et la recherche concernant les arts iraniens dits « anciens », « nationaux » ou encore « traditionnels ». Certains artistes iraniens, comme Monsieur N (entretien 14, 2008), font allusion aux « arts oubliés ». Des colloques internationaux, de nombreuses conférences, des publications et des expositions sont organisées par cette Académie sur des personnages marquants de l'histoire de l'art iranienne, de l'Antiquité à nos jours. L'Académie revisite également des techniques artisanales comme le « *tshehelsekkeh* » (technique de tissu en patchwork, exposition au Centre Saba, automne 2008) ou organise des expositions transversales sur des thèmes précis, tel Ashura (Centre Saba, mars 2006). Elle tend à devenir un centre artistique à vocation généraliste étant donné la diversité des expositions organisées, portant même parfois sur des sujets contemporains (la peinture islamico-révolutionnaire, la peinture de la résistance en faveur de la Palestine, la calligraphie picturale...).

L'Académie des Arts d'Iran a pour spécificité de tenter de nouer des relations artistiques à l'échelle internationale : dans la région, avec les proches voisins de l'Iran (expositions sur les artistes tadjiks, sur la photographie ouzbek...), et dans le monde musulman (Biennales de la Peinture dans le Monde islamique contemporain...) ou avec le reste de la communauté internationale (échanges avec des artistes mexicains en 2007). Elle joue un rôle important dans l'exportation de l'art iranien par les expositions qu'elle organise à l'étranger, par exemple dans une cathédrale marocaine en 2006.

Le Centre culturel et artistique Saba, ainsi que le Musée d'Art Contemporain de Palestine, sont les principaux satellites de l'Académie des Arts d'Iran. Le Centre Saba, ouvert seulement en 2003, constitue sa vitrine directe. Il représente désormais le plus vaste espace d'exposition consacré à l'art existant aujourd'hui à Téhéran : deux bâtiments, dont un de quatre étages. Les expositions se succèdent au Centre Saba à un rythme effréné (tous les dix ou quinze jours). Deux mois en moyenne sont toutefois réservés aux biennales ou aux grandes manifestations. Le Centre Saba abrite également une importante et intéressante bibliothèque spécialisée dans l'art.

Depuis 2005 environ, l'Académie des Arts d'Iran est entrée en concurrence avec le Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Une émulation entre les deux institutions est d'abord apparue dans le choix des expositions. En septembre 2004, le TMOCA avait exposé sur les jardins d'Iran. En mai 2005, l'Académie a choisi aussi la nature et les jardins comme thématique principale d'une série d'expositions. Si en 2008 l'Académie avait organisé un festival de peinture en plein air, le TMOCA en a fait de même l'année suivante : le Festival Fadjr de rue, jeudi 5 mars 2009⁵⁴⁷. Un des organisateurs de ce festival, Gholam 'Ali Taheri, Directeur adjoint du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, a mis d'ailleurs en avant ce jour-là, dans un esprit de surenchère, le fait que le festival du TMOCA comptait 800 participants de plus que celui de

⁵⁴⁷ Voir cette partie, chapitre III, A, 3.

l'Académie. Interrogé à ce sujet, celui-ci m'a en effet précisé que le festival du TMoCA avait été mis en place à la suite d'une manifestation similaire organisée l'année précédente par l'Académie des Arts d'Iran, laquelle n'avait rassemblé selon lui pas plus de 200 participants, alors que celui du TMoCA en avait rassemblé un millier environ. L'Académie des Arts d'Iran est devenue un autre pôle d'exposition de l'art contemporain iranien, contestant au TMoCA ce monopole. Cette situation de concurrence entre une institution récente et indépendante et le TMoCA, lieu-phare de la vie culturelle officielle iranienne, a été confirmée en 2008 puisqu'à cette date, le Centre Saba a été désigné pour accueillir la Septième Biennale de la peinture contemporaine iranienne, damnant le pion au TMoCA.

Le fait que cette Académie ait été dirigée depuis sa création jusqu'en 2009 par Mir Hosein Musavi, le candidat malheureux des élections présidentielles très controversées de juin 2009, est à souligner. L'institution artistique a de toute évidence servi de tremplin politique à ce candidat, remplacé en décembre 2009 à la tête de l'Académie des Arts d'Iran par 'Ali Moalem Damghani. Pourrait-on parler d'une territorialisation du politique dans le champ de l'art pour le camp réformateur en Iran ? Autrement dit, l'art fournit-il dans certaines conjonctures une scène collective où s'exprime indirectement ce qui politiquement n'a pas droit à la parole ?

Quant aux événements de juin 2009, ils pourraient également être lus à la lumière du légendaire duel intrafamilial Rostam/Sohrab : une lutte intestine où le vainqueur initial manipulé par son entourage et par son adversaire est au final évincé. Mais les deux protagonistes du *Shahnameh* ne sont-ils pas également piégés par ce qu'ils ne savent pas de leur lien, qui leur est caché à l'un comme à l'autre par le système de rapports de pouvoir dont ils font partie ? Aveuglé par le besoin de confronter leur force, chacun se retrouve sans recul, victime d'une manipulation qui l'emprisonne dans un filet aux rets pervers où il finit broyé.

Tableau 37 : Essai de chronologie des expositions du Centre culturel et artistique Saba.

Dates	Expositions centre Saba
2003 nov	Ouverture Deuxième Biennale Internationale de Peinture du Monde Islamique
2004	
2005 7 fév – 24 mai Mai ...	Troisième Biennale Internationale de Peinture du Monde islamique La Nature dans l'Art Oriental La Nature chez les artistes chinois anciens et contemporains La Nature chez les miniaturistes iraniens La Nature chez les artistes modernes iraniens Imagination iranienne
2006 4 fév Mars ... 27 nov – 21 déc	Asghar Khanchi / Les arts traditionnels de la jeunesse iranienne Ashura L'art qadjar, de Cour ou populaire Vestiges archéologiques et œuvres contemporaines du Lorestan Miniature contemporaine Œuvres ayant pour thème la résistance palestinienne La peinture révolutionnaire iranienne aux côtés d'œuvres révolutionnaires provenant de cinq autres pays dont la France et la Russie Les nouvelles tendances de la calligraphie picturale Deuxième biennale internationale de l'affiche dans le monde islamique Quatrième biennale internationale de la Peinture dans le Monde Islamique Première biennale internationale de l'illustration dans le monde islamique
2007 23 avril-18 mai Déc 2007	Seconde Biennale internationale de l'affiche du monde musulman Rétrospective des œuvres de Mir Hosein Musavi
2008 Avril 5-19 mai Mai Nov ...	Les galeries d'Iran : exposition-vente par galeries Première biennale internationale de photographie dans le monde islamique Artistes ouzbeks Exposition de photos d'Iran (vente) Tshehelsekkeh (tissus patschwork)
2009 25 oct – 19 nov 30 oct – 23 nov	Biennale du Graphisme dans le monde islamique / Céramiques du groupe <i>Naghsh o Khak</i> (dessin et terre), fondé il y a une dizaine d'années par les élèves de Mme Farideh Tathiri-Moghaddam.

4. La société civile en lutte pour la reconnaissance

La peinture révolutionnaire favorisée par le régime n'attirant plus les foules, ce dernier a modifié ses stratégies et décidé, afin de garder la mainmise sur les manifestations artistiques en vogue, de faire preuve d'ouverture. Dans les pages qui suivent, j'entreprends d'explorer les développements récents de la nouvelle peinture en cours de réhabilitation, mais qui demeure depuis la Révolution essentiellement active au sein de l'espace privé. L'indépendance et l'opacité de cette sphère artistique, discrète et ramifiée, a limité mes investigations et rend caduque toute forme de généralisation. Je présenterai ici encore le fruit de mes observations personnelles concernant les réformes engagées par le gouvernement réformateur en faveur d'un retour de la nouvelle peinture sur la scène officielle, et les fluctuations de ces réformes.

La société civile a pu, sous Sami 'Azar, accéder à une certaine visibilité, créer des associations artistiques semi-privées reconnues par l'Etat (l'Association des Artistes-Peintres d'Iran par exemple), assumer ouvertement ses choix artistiques le plus souvent en faveur de la nouvelle peinture et obtenir une importante marge de manœuvre dans l'organisation des biennales par exemple. Sous l'égide de Sami 'Azar, un processus de normalisation publique de certains peintres indépendants et des acquis de la nouvelle peinture a donc été engagé, érigeant ces artistes et ce courant artistique à un niveau de reconnaissance jamais atteint depuis la Révolution. Cette entrée de la société civile dans l'arène publique a été cependant en partie remise en cause à partir de 2007 - l'Association des Artistes-Peintres d'Iran ayant été expulsée à cette date du comité d'organisation de la septième Biennale de peinture. Pourtant, au-delà du rapport de force existant désormais entre les autorités culturelles et les associations artistiques semi-privées, la réhabilitation progressive de l'héritage de la nouvelle peinture tend malgré tout à se poursuivre.

- Le retour de la peinture contemporaine dans l'arène des Biennales – de 1991 à nos jours

A l'issue de la Guerre Iran-Irak, les autorités culturelles iraniennes ont réamorcé l'organisation régulière de biennales, en distinguant la peinture des autres arts plastiques. La première biennale à avoir été organisée après la Révolution a concerné le graphisme : la première Biennale des Designers Graphistes d'Iran s'est déroulée en 1987. A partir de 1991, une biennale strictement consacrée à la peinture a également été mise en place. Par rapport aux Biennales de Téhéran qui s'étaient déroulées dans les années 1960, les autres champs artistiques comme la sculpture et le dessin ont désormais été considérés comme indépendants de la peinture et présentés dans le cadre de manifestations séparées (une triennale dans le cas de la sculpture). La Biennale de la peinture contemporaine d'Iran ou de Téhéran - les intitulés diffèrent souvent d'une biennale à l'autre, et notamment entre l'avant et l'après Révolution : le terme persan *dosalaneh* a alors été substitué au vocable francisé de *bienal* - est à différencier après la Révolution, des biennales internationales

de peinture. Une Biennale Internationale de la Peinture dans le Monde Islamique Contemporain a été en effet initiée en parallèle.

Le slogan de la première Biennale de peinture organisée en 1991 est révélateur : « *Retour à l'identité nationale religieuse et libération des barrières de l'imitation* »⁵⁴⁸. Si la réhabilitation de la nouvelle peinture d'obédience occidentale, non engagée, n'était de toute évidence pas à l'ordre du jour, à cette occasion l'émulation artistique a été toutefois réamorcée dans le pays. Lors de cette biennale, de la peinture révolutionnaire, des œuvres réalistes et surtout de la miniature ont été exposées.⁵⁴⁹ Cette première Biennale de la peinture en Iran (1991) a été suivie de la première Biennale de la Peinture irano-islamique en 1993. La ligne de conduite développée lors de cette nouvelle Biennale a consisté à nouveau à éviter tout rapprochement avec la nouvelle peinture, non engagée. Les peintres miniaturistes surtout ont été majoritairement présents. Cependant, l'avènement de cette première Biennale irano-islamique s'est avérée d'une importance cruciale pour l'avenir. En effet, pour la première fois, certains artistes officiels se sont interrogés sur la pertinence d'exposer essentiellement de la miniature dans le cadre d'une biennale de peinture contemporaine. Les critères d'exposition de ces biennales picturales ont dès lors commencé à changer. En effet, lors de la deuxième Biennale de la peinture contemporaine en Iran, de novembre 1993 à janvier 1994, une percée de la nouvelle peinture a été observable : pour la première fois sur les cimaises de l'espace public, des œuvres d'inspiration abstraite ont été ré-accrochées.⁵⁵⁰ Cette ouverture à certaines tendances de la nouvelle peinture n'a pas été remise en question depuis lors. La miniature n'a dès lors plus été exposée aux côtés de créations modernes mais une biennale spécifiquement dédiée à cette tradition picturale a été créée en 1993.

En 2008, la Septième Biennale de la Peinture Contemporaine d'Iran n'a pas eu lieu au Musée d'Art Contemporain de Téhéran ni au Centre Culturel et Artistique Niavaran comme auparavant, mais s'est tenue au Centre Culturel et Artistique Saba, géré par l'Académie des Arts d'Iran. Sans doute le Centre Saba a-t-il la particularité d'offrir, depuis son ouverture en 2003, un des plus vastes espaces d'exposition artistique existant à Téhéran. Mais ce changement de lieu, me semble-t-il, reflète plutôt les aléas d'une crise inter-institutionnelle, à laquelle est imputable le report de la Septième Biennale à deux années supplémentaires (elle a lieu en 2008 et non en 2006 comme prévu). Cette crise m'a paru confronter le Musée d'Art Contemporain, géré par le Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique, et deux autres partenaires : l'Académie des Arts d'Iran, qui est indépendante d'une part, et l'Association des Artistes-Peintres d'Iran d'autre part.

⁵⁴⁸ *Hoviyat-e farhangi va honari. Madjmou'eh-ye bahsha-ye konferans-e honarha-ye tadjasomi [L'identité culturelle et artistique. Ensemble des débats de la conférence sur les arts plastiques], be monasebat-e bargozari avalin namayeshgah-e dosalaneh-ye naqqashan-e iran [à l'occasion de la tenue de la première biennale des peintres d'Iran], andjoman-e honarha-ye tadjasomi [Association des arts plastiques], Tehran, 1370/1991.*

⁵⁴⁹ *Gozideh'i az asar-e avalin namayeshgah-e dosalaneh-ye naqqashan-e iran, tehran, 1370 [Sélection d'œuvres présentées à la Première Biennale des Peintres d'Iran, Téhéran, 1991], markaz-e honarha-ye tadjasomi (vezarat-e farhang va ershad-e eslami) [Centre des arts plastiques (Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique)], Tehran, 1371/1993.*

⁵⁵⁰ Mostafa Goudarzi, *La peinture contemporaine en Iran depuis 1940*, thèse de doctorat à Paris 1, dir. Gérard Monnier, juin 1996, 578p.

La rivalité particulièrement aigüe, survenue entre le Musée et l'Académie depuis la fondation récente de cette dernière en 2000, s'est soldée par la montée en puissance progressive de l'Académie, qui s'est imposée peu à peu comme une instance organisatrice tout aussi légitime que le vénérable Musée dans le domaine de l'art contemporain. Certes, le départ du Directeur de l'Académie des Arts d'Iran, Mir Hosein Musavi, en décembre 2009, qui était à la tête de l'institution depuis sa fondation, risque peut-être de changer la donne.

Par ailleurs, le différend latent depuis 2005 - entre le Musée d'Art Contemporain, géré par le Centre des Arts Plastiques du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, et l'Association des Artistes-Peintres d'Iran, semi-privée - a quant à lui, éclaté au grand jour à l'occasion de la Septième Biennale de peinture en 2008 et donné lieu à de nombreuses polémiques. L'Association (créée en 1999) avait eu carte blanche en 2003 pour organiser la Sixième Biennale de peinture, fait qui semblait avoir désormais scellé sa reconnaissance par l'appareil politique. Il était convenu également que cette Association indépendante continue à organiser les prochaines biennales de peinture. Aydin Aghdashlu, peintre et historien de l'art réputé, avait été nommé par l'Association commissaire de la future Septième Biennale. Mais, quelques mois avant la manifestation, le Centre des Arts Plastiques a décidé de ré-activer une ancienne association, l'Association des Arts Plastiques, étatique - qui avait été créée en 1985 mais était en léthargie depuis - pour s'assurer la maîtrise de la manifestation. Tout ceci a été fomenté au détriment de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran qui s'est trouvée au final évincée de l'organisation de la Biennale. Habibollah Ayatollahi a été désigné par le Centre des Arts Plastiques nouveau commissaire de la Septième Biennale de peinture. Celui-ci, dans ce contexte difficile, a tenté de désamorcer la polémique en promouvant comme critère de sélection des œuvres présentées à la Biennale, « la jeune génération ». Ce critère avait été déjà mis en avant avec succès par certains cercles picturaux indépendants de la capitale. L'envoi massif de peintures par des artistes âgés de moins de 35 ans avait en effet convaincu Habibollah Ayatollahi d'exclure les peintres âgés de plus de 35 ans de la biennale et de consacrer exclusivement la compétition à la génération la plus jeune. Toujours est-il que les événements imprévisibles qui ont agité l'organisation de la Septième Biennale de peinture ont fortement ébranlé la collaboration qui avait été progressivement nouée, depuis les années 2000, entre les différents réseaux de peintres. On retrouve là encore le schéma du duel célèbre du *Shahnameh* où l'un des protagonistes en quête de reconnaissance est évacué sans scrupule après la nomination d'office, au mépris des règles établies auparavant, d'un rival familial (une association étatique créée de longue date) mais perçu comme illégitime.

Les sept biennales de peinture contemporaine organisées depuis la Révolution, de même que celles tenues sous le Shah, ont été conçues à chaque fois au sein d'équipes très différentes, sur la base de conceptions évolutives, excluant les uns ou avantageant les autres selon des règles changeantes et non transparentes. Madame I (entretien 9, 2008) témoigne de ces fluctuations qui se répercutent sur les artistes eux-mêmes. Elle relate l'inégalité flagrante de traitement ressentie par elle lors de la Première et la Seconde Biennale de la peinture postrévolutionnaire :

Là je n'ai pas de problème de censure, si vous voulez, de la part du gouvernement. Mais bien sûr on ne peut pas faire ce qu'on veut ici. Ni dans la littérature, etc. Ce problème-là, je ne l'ai pas connu. Mais par contre ce que j'ai connu c'est...mon tableau là qui a été choisi, enfin qui a eu le premier prix de la première Biennale de Téhéran après la Révolution, c'est-à-dire juste après la guerre. J'ai été étonnée moi-même d'avoir été choisie car il y avait déjà des gens qui étaient familiers du musée, qui se connaissaient. Moi j'étais vraiment en-dehors, isolée complètement. J'ai été vraiment surprise car je n'imaginais pas que leur jugement serait aussi démocratique. Mais ça a marché. A la deuxième Biennale, j'ai présenté trois œuvres et on a refusé même de les accrocher. Ils m'ont dit que ça n'était pas assez bon pour mettre au mur et quand j'ai vu les autres travaux, qui étaient vraiment..., alors je me suis dit qu'ils auraient pu mettre mon tableau. Je n'ai donc plus jamais participé. J'en ai conclu que quand j'avais participé la première fois, c'était parce la guerre venait de se terminer et que le musée était plus, si vous voulez, ... vrai et les gens plus concernés par l'art. Après deux ans tout de suite, il y avait des gens qui s'étaient installés. Le jury avait été changé, etc. Il faut dire aussi qu'on m'a dit - je ne sais pas si vous allez mettre ça dans votre interview - mais on m'a dit quand je suis allée chercher mes trois tableaux qui avaient été refusés, ils étaient un peu gênés, ils disaient non, non, ceux qui ont participé à la première Biennale et ont gagné un prix, on les met forcément au mur. Mais ils m'ont écrit de venir chercher mes tableaux. C'était le désordre, je n'ai rien compris. Je suis allée presque en colère prendre mes tableaux. Alors là on m'a dit : allez voir monsieur un tel, ça va marcher. J'ai dit, mais pourquoi ? J'ai donné mon tableau, il y a un jury, soit vous le mettez, soit vous ne le mettez pas. Alors ils ont dit, si vous allez le voir, passez lui dire bonjour, ça va marcher, vous dites que vous voulez que votre tableau soit accroché. Moi je n'y suis pas allée, j'ai repris mon tableau et je n'ai plus participé aux biennales.

Les stratégies de confrontation, d'exclusion ou de préférence, les fluctuations et les revirements sont repérables et particulièrement vifs à l'occasion des Biennales qui représentent un événement majeur sur la scène artistique locale. Comme j'ai pu le comprendre lors de mes enquêtes de terrain, ces conflits entre institutions ou individus ont divisé jusqu'à l'Association des Artistes-Peintres d'Iran elle-même. En 2003, la Sixième Biennale de peinture organisée par cette Association - biennale considérée par certains peintres comme une victoire de l'art, sous toutes ses formes, même les plus occidentales, sur la raison d'Etat - a été largement critiquée par des peintres eux-mêmes indépendants. L'Association des Artistes-Peintres d'Iran, qui avait gravité à la marge du système politique avant d'être reconnue par celui-ci et mandatée pour organiser la Sixième Biennale, a été alors court-circuitée par de nouveaux réseaux de démarcation. Il s'agit du « Groupe des refusés » de cette Sixième Biennale. Les peintres de ce groupe avaient la particularité de représenter la jeune génération de peintres, en nombre grandissant, qui n'avaient pas encore suffisamment d'expérience ou de voix pour être acceptés comme membres de l'Association et promus par elle. Cette-dernière avait en effet mis en place une procédure d'adhésion élitiste privilégiant le 'professionnalisme' des peintres et favorisant ceux ayant déjà acquis une certaine notoriété ou vivant de leur art. Soutenus par la galeriste Ma'sumeh Seyhun, les jeunes refusés (environ 200 artistes) ont dès lors exposé leurs œuvres dans le cadre d'une manifestation parallèle à la Biennale, au sein du Centre Culturel et Artistique Niavaran, inaugurée le même jour que la Biennale (le 18 décembre 2003) et appelée le « Salon des refusés ». Le poids de cette jeune génération montante s'est fait encore plus fortement sentir quatre ans plus tard lors de la Septième Biennale de peinture organisée finalement par l'Association des Arts Plastiques et qui a été dédiée exclusivement après décision du commissaire Habibollah Ayatollahi - étant donné l'envoi massif de peintures par des artistes âgés de moins de 35 ans - à la « jeune génération ».

L'intrigue du Groupe des Refusés peut être comprise comme étant issue d'une dynamique sociale d'émulation où l'autre, exclu par les critères de sélection, reste un interlocuteur et trouve à s'exprimer provisoirement ailleurs et autrement (Centre culturel Niavaran). Puis, quatre ans plus tard, l'équipe de tendance conservatrice de la Biennale suivante a prétendu s'attacher la voix des jeunes refusés en les intégrant mais, lorsqu'on y regarde de près, il s'est avéré que les nouveaux critères de sélection, plus drastiques, les excluaient à nouveau. Aujourd'hui, la capacité des refusés à se faire entendre est sans doute plus compromise encore.

L'étude des catalogues des biennales et des chiffres publiés à ces occasions⁵⁵¹ m'ont permis d'élaborer différents tableaux récapitulatifs des sept Biennales postrévolutionnaires reproduits ci-dessous. Ces tableaux présentent un intérêt : ils donnent la mesure du nombre croissant de la population d'artistes-peintres en Iran. Même si certains d'entre eux, comme Madame I (entretien 9, 2008), ont décidé de boycotter ce type de manifestation, l'afflux massif de candidats sous la République islamique, notamment entre 1993 et 1995 (de 300 à 1560 peintres candidats) et entre 2003 et 2008 (de 1158 à 2650 peintres candidats), est la marque d'un fait de société aux enjeux considérables, qui confirme l'attention qui doit être portée aujourd'hui aux questions culturelles et artistiques animant le pays.

Tableau 38 : Récapitulatif de l'évolution du nombre de peintres et d'œuvres inscrits puis sélectionnés lors des Biennales sous le Shah et sous la République islamique.

Biennale	Nombre envoyées* œuvres	Nombre candidats peintres	Nombre sélectionnées œuvres	Nombre sélectionnés peintres
1. 1958	?	?	59	59
2. 1960	?	?	73	68
3. 1962	?	?	128	109
4. 1964	?	?	129	111
5. 1966	?	?	185	124
1. 1991	2600	?	263	?
2. 1993	3000	300	730	534
3. 1995	3356	1560	722	534
4. 1997	?	?	?	?
5. 2000	5290	1371	153	120
6. 2003	4768	1158	140	102
7. 2008	8000	2650	400	?

* Le nombre d'œuvres envoyées peut dépendre, d'une biennale à l'autre, des consignes de participation.

⁵⁵¹ Un récapitulatif des biennales de peinture postrévolutionnaires se trouve dans le premier fascicule de la Revue Naqsh : Haftomin-e dowsalaneh-ye melli-e naqqashi-e mo'aser-e iran [Septième Biennale nationale de peinture contemporaine en Iran], *Revue Naqsh*, n°1, Téhéran, février 2008.

Couverture catalogue (et souvent poster)	Intitulé biennale	Date Lieu	Institution organisatrice	Co-organisateurs	Directeur / Commissaire	Nbre œuvres envoi	Nbre artistes candidats	Nbre final œuvres	Nbre final artistes
	1. Première biennale de la Peinture en Iran (<i>avalin namayeshgah-e dosalaneh-ye naqqashi-e iran</i>)	19 novembre - 19 décembre 1991 Musée d'Art Contemporain de Téhéran	Centre des Arts Plastiques (<i>markaz-e honarhâ-ye tadjasomi</i>) au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique	Musée d'Art Contemporain de Téhéran, centre culturel et artistique Niavarân (<i>farhangsarâ Niavarân</i>), complexe culturel et artistique Azâdi (<i>madjmu'eh-ye farhangi va honari-e Azâdi</i>)	Directeur : Seyyed Mohammad Sohofi Commissaire Ya'qub Emdadian	2600		263	
	2. Peinture contemporaine en Iran (<i>naqqashi-e mo'aser-e Iran</i>)	Nov 1993 - janv 1994 Musée d'Art Contemporain de Téhéran / Centre Culturel et Artistique Niavarân	Centre des Arts Plastiques (<i>markaz-e honarhâ-ye tadjasomi</i>) au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique	Musée d'Art Contemporain de Téhéran, complexe culturel et artistique Azâdi, Talar-e Vahdat, Galerie Art de l'Iran (negârkhâneh Honar-e Irân), Centre Niavarân	Directeur : Seyyed Mohammad Sohofi Commissaire Iradj Eskandari et Ya'qub Emdadiân	Env. 3000	300	730	534
	3. Peinture contemporaine d'Iran (<i>naqqashi-e mo'aser-e Iran</i>)	Déc 1995 Musée d'Art Contemporain de Téhéran / Centre Culturel et artistique Niavarân	Centre des Arts Plastiques (<i>markaz-e honarhâ-ye tadjasomi</i>) au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique		Directeur : Seyyed Mohammad Sohofi Commissaire Ya'qub Emdadian	3356	1560	722	534
	4. Quatrième biennale de peinture (<i>tshaharomin-e namayeshgah-e dosalaneh-ye naqqashi</i>)	14 nov 1997 au 20 janv 1998 Musée d'Art Contemporain de Téhéran / Centre culturel et artistique Niavarân	Centre des Arts Plastiques (<i>markaz-e honarhâ-ye tadjasomi</i>) au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique		Commissaire : Ya'qub Emdadian				

Tableau 39 : Récapitulatif de l'organisation des Biennales picturales post-révolutionnaires.

	Jury	Lauréats	Remarques
1.	Djalal Shabahanghi, Seyyed Djamal alain Kharminéjad, Y'a'qub Emdadian, Iradj Eskandari.	Aghazadeh Mahnaz, Afjehi Nasrollah, Tabrizi Zohreh, Hojatoleslâm Javadi Mohammad-Ali, Habibi Sarabi Shahla, Khosroddjerdi Hossein, Rubbakhsh Djafar, Zakeri Ali, Saberi Firouzeh, Sahebekhtari Ebrahim, Sadeghi Habibollah, Abdolbaghi Saeid, Moeini Mahta, Musavi Behrouz, Namegh Kaveh, Yavari Azadeh	Thème : Liberté et Révolution de la Palestine « âzâd » va « enqelâb-e felestin ». Peinture de maison de café, miniature, enluminure et nouvelle peinture
2.	Djalil Ziapur, Djavad Hamidi, Naser Palangi, Morteza Heydarian, Iradj Eskandari, Mohammad-'Ali Radjabi et Mme Zahra Rahnavard	Récompense principale (trophée pinceau d'or et 15 pièces en or printemps de la liberté) = 10 artistes : Nasrollah Afjehi, Morteza Asadi, Reza Bakhshi, Zohreh Tabrizi, Hosein Zabihli, Robabeh Fana'i Sheikh Alasalami, Habibollah Sadeghi, Mostafa Gudarzi, Ma'sumeh Nasirian, Djavad Nobahar. Deuxième récompense (10 pièces en or chacun à l'effigie du printemps de la liberté) : 10 artistes primés. Troisième récompense : 8 artistes.	Réception de remise des récompenses le 18 de 1372 au Talar-e Vahdat sous le patronage du Ministre de la Culture Laridjani Conférences organisées sur l'identité culturelle (<i>hoviya-t-e farhangi</i>) par Naser Palangi
3.	Djavad Hamidi, Mohammad Hosein Halimi, Mehdi Hedjat, Mohammad 'Ali Radjabi, Hadi Hezave'i, Ruhollah Mafidi Nasrabad	Récompense principale (trophée pinceau d'or et 10 pièces d'or printemps de la liberté) = 10 artistes : Zia aldin Emami, Dariush Khadami, Hosein Khosroddjerdi, Hosein Razaqi, Mahmud Zanganeh, Fardin Sadegh Eyvabi, Afsun Fardjad Azad, Abdolhosein Mahasani, Meigan Maslahi Seconde récompense : 11 artistes primés Troisième récompense : encouragements à 32 artistes Récompenses spéciales du musée d'art contemporain de Téhéran à Naser Palangi pour son œuvre « Oublions-nous ? » (<i>âyâ farâmush mikonim ?</i>) et à Kazem Tshalipa pour son œuvre « Prière de la fin de ramadan » (<i>namâz-e 'eyd-e fetr</i>).	
4.	Parviz Kalantari, 'Ali Akbar Sadeghi, Mehdi Hedjat, Hosein Khosroddjerdi, Mostafa Gudarzi	Récompense principale (10 artistes : trophée pinceau d'or et 10 pièces d'or printemps de la liberté) : 'Ali Esma'ilipur, Babak Khodabandeh, Pedram Shakeri, Razavan Sadeghzadeh, Hadi Zia'aldini, Morteza Gudarzi, Ebrahim Maqbol, 'Alireza Mirza Reza'i, Sudabeh Mirfasihi, Hasan Yaquiti. Récompense spéciale du Musée d'Art Contemporain de Téhéran (5 pièces d'or) à Habibollah Sadeghi pour son œuvre « Le coquelicot est si rempli de ta couleur » (<i>Ey por shaqayeq rang-e to</i>), à 'Abdolhamid Qadrian pour « Folie » (<i>djonun</i>) et à Morteza Asadi pour « Où est la gravité de la terre ? » (<i>seq-e zamin kodjâst ?</i>).	Dans une partie latérale de la biennale (hors compétition), quatre doyens de la peinture étaient exposés : 'Ali Qahari, Ahmad Esfandari, Mahmud Djavadipur et Mansureh Hoseini.

Couverture catalogue (et souvent poster)	Intitulé biennale	Date Lieu	Institution organisatrice	Co-organisateurs	Directeur / Commissaire	Nombre œuvres envoi	Nombre artistes candidats	Nombre final œuvres	Nombre final artistes
	5. « Le goût du rêve ». Sélection d'œuvres présentées à la Cinquième Biennale de Peinture Contemporaine d'Iran (<i>ta 'in-e rowya. Bangahi be asar-e pandjomin-e dosalaneh</i>)	4 sept – 26 oct 2000 Musée d'Art Contemporain de Téhéran	Centre des Arts Plastiques (<i>markaz-e honarhâ-ye tadjasomi</i>) au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique		Commissaire : Seyyed Mehdi Hoseini	5290	1371	153	120
	6. Sixième Biennale de la Peinture Contemporaine de Téhéran (<i>Shishomin dosalaneh-ye naqqashi-e mo 'aser-e Tehran</i>)	8 déc 2003 – 8 janv 2004 Musée d'Art Contemporain de Téhéran	Centre des Arts Plastiques (<i>markaz-e honarhâ-ye tadjasomi</i>) au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique	Association des Artistes- Peintres d'Iran	Comité organisateur : Mohammad Reza Firuze'i, Ma' sumeh Mozaffari, Monijeh Sahi, Mehrdad Qahrmani, Ahmad Vakili Commissaire : Mme Farah Osuli Directeur exécutif : Gholamreza Nami	4768	1158	140	102
	7. Septième Biennale de la Peinture Contemporaine d'Iran (<i>haftomin dosalaneh-ye naqqashi-e mo 'aser-e Irân</i>)	Mars-avril 2008 Centre culturel et artistique Saba	Centre des Arts Plastiques (<i>markaz-e honarhâ-ye tadjasomi</i>) au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique	Association des Arts Plastiques	Commissaire : Habibollah Ayatollahi	Env. 8000	2650	400 (150 garçons et 250 filles)	

	Jury	Lauréats	Remarques
5.	Jury de sélection des œuvres : Mohammad Ebrahim Dja'fari, Homayun Salimi, Iradj Eskandari, Kazem Tshalipa et Abdolmadjid Hoseini Rad Jury : Ruin Pakbaz, Homayun Salimi, Habibollah Sadeghi, Morteza Momayez et Gholamhosein Nami	Récompense principale (trophée et 10 pièces d'or printemps de la liberté) : Fereydun Ghafari, Mehrdad Qahrmani, Puya Arianpur, Mostafa Dareh Baghi, Sudabeh Mirfasih. Seconde récompense (trophée et 3 pièces d'or printemps de la liberté) : Ahmad Montazari, Hadi Ruhipur, Reza Afsari, Mehdi Mohammad 'Ali Zadeh, Djavad Nobahar Récompense spéciale du Musée d'Art Contemporain de Téhéran à Seyyed Mohammad Ehsa'i pour sa vision nouvelle dans le domaine de la calligraphie.	Dans une partie latérale hors-compétition de la biennale, 59 œuvres de 23 artistes émérites et doyens de la peinture exposées.
6.	4 artistes étrangers et 7 artistes iraniens Jury iranien : Manutshehr Mo'tabar, Yâhi Feyvazi, 'Abbas Kiarostami, Shahla Habibi, Babak Emini, Karim Nasr, R'ana Farnud Jury étranger : Tasunag Zunag Tshanag de Hong Kong, Djanag Shu de Chine, David M. Fartshgat d'Amérique et Irma Rufar-Duviyat de Hollande	Ahmad Montazeri Rudbâraki (1^{er} prix), Rokn Aldin Hâ'erizâdeh (2^{ème} prix), Bâbad Golshiri (3^{ème} prix). Autres primés : Afshin Pirhâshemi, Mostafâ Damirtshi, Mostafâ Darehbâghi, Vahid Hakim, Mahbubek Zadeh Ahmadi. Prix de l'Ambassade d'Italie (billet allé-retour) à Mohammad Shâhubâbâ'i.	Partie latérale hors-compétition de la biennale : 32 peintres émérites et doyens de la peinture exposés. Beaucoup de jeunes refusés : « Salon des refusés » au Centre culturel Niavaran organisé par Ma'sumeh Seyhun. Environ 200 artistes. Inauguration le même jour que la biennale.
7.	Jury de pré-sélection des œuvres : Mohammad 'Ali Tarqijah, Iran Darudi, Gholam 'Ali Taheri, 'Abdolhamid Ghadirian, Mostafa Gudarzi, Ahmad Vakili Ardebili Jury : Mohamed Aksuh (Français algérien), Mohammad 'Ali Tarqijah, Iran Darudi, Djâlal Shabahangi, Gholam 'Ali Taheri, 'Abdolhamid Ghadirian, Mostafa Gudarzi, Ahmad Vakili Ardebili	Section « Iran, notre maison », peintres primés : Khalil Samâ'i Djâblu, Bahman Mohammadi, Hamidrezâ Borâqtshi. Section « Pensée de l'Ombre et de la lumière » : Bâbak Afshârzâdeh, Amneh Gorgân Mohammadi, Elhâm Yazdânîân. Section libre : Sa'id Ahmadzâdeh, Vahid Tshamâni, 'Ali Shafi'âbâdi. Prix du Musée d'Art Contemporain de Téhéran (achat d'œuvres) : Rezâ Derakhshâni et Djâmshid Haqiqat Ansâri. Prix du Musée d'Art Contemporain de Téhéran (séjour d'étude d'un mois en France) : Sa'id Ahmadzâdeh, Hamidrezâ Borâqtshi et Bâbak Afshârzâdeh. Prix de l'Association des Arts plastiques à : Leylâ Parvâ Ahdâ, Golnesâ Rezânejâd et Ebrâhim Gandjân. Prix de l'Institut de mise en ordre et de publication des œuvres de l'Imam Khomeyni (mo'aseseh-ye tanzim va nashr-e âsar-e emâm Khomeyni) : Sânaz Hamdam'ali, Mohammad Hosein Farâhâni Puyâ.	Biennale des moins de 35 ans et 2 personnes de 35 ans. Les filles ont été davantage primées. Biennale organisée par sections. L'Association des Artistes Peintres d'Iran devait au départ l'organiser (avec Aydin Aghdashlu en tant que commissaire) mais rupture quelques mois avant avec le Centre des Arts Plastiques et le Directeur du Musée d'Art Contemporain. Le Centre et le Musée font alors appel à l'Association des Arts Plastiques et à Habibollah Ayatollahi.

- L'impact réformateur du mandat de Sami 'Azar à la tête du TMoCA

Après huit années de direction au Musée d'Art Contemporain de Téhéran et d'activité effrénée sous la Présidence Khatami, Sami 'Azar, architecte de formation, demeure à l'heure actuelle le principal lien entre la communauté internationale et les cercles artistiques de la capitale iranienne. Il est la clé, trop exclusive peut-être, de l'entrée dans le monde de l'art iranien et de sa sortie, pour un grand nombre de professionnels occidentaux et d'artistes iraniens. Nommé Directeur du Musée d'Art Contemporain en 1997 par le Ministre de la Culture progressiste d'alors qu'était Ata'ollah Mohadjerani, Sami 'Azar a obtenu des budgets inégalés pour développer et réformer la politique culturelle du régime dans le domaine des arts plastiques. Il a joui d'une marge de manœuvre considérable puisque le Directeur du Musée d'Art Contemporain est également, de fait, Directeur du Centre pour le Développement des Arts Plastiques (*Mo'aseseh-ye tows'eh-ye honarha-ye tadjasomi*) au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, et dirige donc, dans l'ensemble du pays, tout ce qui a trait à l'art contemporain (créations de musées, tenue d'expositions, politique d'achats d'œuvres...).

Promu à ce poste-clé au clavier très étendu, Sami 'Azar s'est entouré d'artistes reconnus dans les milieux alternatifs, comme le célèbre historien de l'art Ruin Pakbaz ou Hamid Severi, qui gravitaient dans l'ombre depuis la Révolution, la plupart ayant été exclus des universités lors de la Révolution culturelle. Cette nouvelle équipe, en collaboration avec l'Association des Artistes-Peintres d'Iran, a été à l'origine de nombreuses expositions d'envergure (dont pour la première fois depuis la Révolution, les collections d'art occidental constituées sous le Shah), de publications en série, de recherches sur la vie et l'œuvre d'artistes iraniens éminents. En parallèle, Sami 'Azar s'est également rapproché des artistes indépendants, qui émaillaient dans l'ombre la scène artistique iranienne et dont les œuvres étaient souvent reconnues à l'étranger et les a sponsorisés indirectement à travers leurs regroupements. En encourageant la création sous cette forme collective, Sami 'Azar gardait non seulement un contrôle sur la production artistique et sur l'orientation des tendances créatives, mais donnait aussi de l'envergure et de la visibilité à ces nouveaux réseaux à l'allure démocratique, dans le sillage du projet khatamiste de soutien à la société civile. Il octroyait à ces groupes des subventions, des facilités d'exposition, prenait en charge les frais de communication ou de diffusion des œuvres et le financement de voyages. Enfin, Sami 'Azar et son équipe ont renoué des liens avec des artistes, iraniens de la diaspora comme Shirin Neshat, ou étrangers comme l'artiste français Arman, dont une rétrospective est organisée au Musée d'Art Contemporain de Téhéran en mai 2003.

Après l'évocation du processus en cours de réhabilitation de la nouvelle peinture (dont j'avais évoqué l'émergence et le développement jusqu'en 1979 dans la troisième partie), je voudrais m'attarder quelque peu sur l'Association des Artistes-Peintres d'Iran, fer-de-lance des peintres indépendants, qui a obtenu de haute lutte la reconnaissance des instances officielles, préciser son parcours puis son objectif. Je dirai ensuite quelques mots de son satellite, la Maison des Artistes. Enfin, je présenterai l'élan de regroupement qui a animé les peintres au début des années 2000.

a) La réhabilitation de la nouvelle peinture

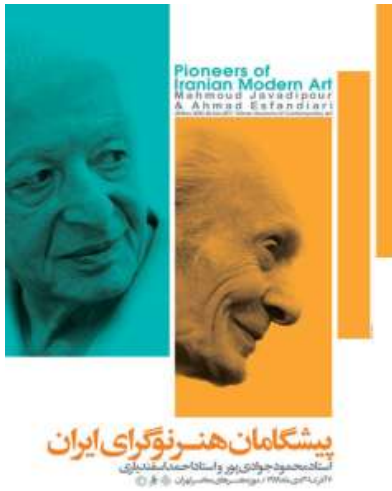


Illustration 444 : Affiche de l'exposition *Les pionniers de l'art moderne iranien : Mahmud Djavadi et Ahmad Esfandiari*, Musée d'Art Contemporain de Téhéran, du 28 novembre 2010 au 20 janvier 2011.

La réhabilitation de la nouvelle peinture a débuté et s'est déroulée entre 1997 et 2005, sous le mandat de Sami 'Azar à la tête du Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Des rétrospectives ont été alors présentées et des ouvrages publiés sur la vie et l'œuvre des peintres pionniers de la nouvelle peinture. Ce processus de reconnaissance s'est poursuivi lors d'une exposition organisée à l'automne 2005 par le directeur suivant du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, 'Abdolmajid Hoseini-Rad. Intitulée *Les mouvements de la peinture contemporaine en Iran*, cette exposition à la scénographie recherchée, débutait par quelques œuvres de ce groupe de peintres pionniers, même si la plus grande partie de l'espace était consacrée aux artistes ayant fait carrière après la Révolution. Il a fallu attendre 2010 pour que le Musée d'Art Contemporain de Téhéran consacre entièrement, du 28 novembre 2010 au 20 janvier 2011, une exposition à ces pionniers de la nouvelle peinture en Iran, précisément à deux d'entre eux encore en vie : Mahmud Djavadi et Ahmad Esfandiari (ill.444).

b) L'Association des Artistes-Peintres d'Iran et la Maison des Artistes

Lors d'une rencontre en 2006 avec un membre du comité directeur de l'Association, il m'a été possible d'obtenir des informations sur l'historique et le fonctionnement de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran (*Andjoman-e honarmandan-e naqqash-e Iran*). En 1996, des peintres et des sculpteurs indépendants jusque-là non représentés, avaient demandé aux autorités culturelles de pouvoir fonder leur propre association. De 1996 à 1997, des négociations ont été engagées avec les instances artistiques. En 1998, peintres et sculpteurs s'étant séparés, sept peintres ont été désignés pour préparer les statuts de cette association, dont le comité de direction a été élu en 1999. Le gouvernement Khatami a donné le feu vert à la création de cette association et lui a alloué des fonds importants. Il faut préciser cependant que l'idée de sa création avait déjà germé avant l'élection du Président réformateur. Cette association de peintres est une association formelle⁵⁵², semi-publique, qui coopère avec les instances officielles et étatiques, même si elle s'en démarque beaucoup par son esprit d'ouverture aux courants artistiques étrangers comme par son choix de thèmes et de techniques novateurs. Le logo de l'association, qui représente aux dires de membres une palette de peinture, en témoigne. Sept rangées de cinq points, à chaque fois d'une couleur différente, se succèdent entre deux barres noires. Restituant non seulement de façon schématisée les couleurs du prisme de

⁵⁵² Voir les statuts de l'association en annexe.

la lumière, à la manière d'un arc-en-ciel, ces points évoquent aussi selon les membres chacun des individus composant l'association, dans la stricte équivalence des points apposés. Enfin, la configuration géométrique et abstraite du logo véhicule les conceptions progressistes des artistes-membres, qui affichent sans ambages leur attachement à l'art occidental globalisé, se démarquant du credo artistique (anti-occidental, figuratif et traditionnel) en vigueur depuis la Révolution.



Illustration 445 : Logo de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran, figurant sur la première page d'un fascicule dont elle prend en charge la publication, *Naqsh*.

En tant que membre, Madame F (entretien 6, 2008) a retracé dans l'un des entretiens menés en 2008, l'historique de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran, qu'elle dit être née de « *conditions politiques particulières* », et a insisté sur l'influence non-négligeable que celle-ci a acquise dans la société :

Ce n'est que dans les années 1990 du fait de certaines circonstances politiques survenues en Iran, à la fois par le biais du ministre à Ershad [Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique], du directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, à l'époque de Khatami, M. Sami 'Azar était au musée, quelques peintres pouvaient... Cela avait commencé avant l'arrivée de Khatami mais cela a abouti sous son mandat... quelques peintres pouvaient travailler ensemble et créer une association. C'est comme cela que l'association des graphistes est née au même moment que la nôtre, puis celle des sculpteurs, des photographes, des illustrateurs, des calligraphes, tous... En vérité, des conditions politiques particulières étaient apparues. Peut-être que maintenant, si nous voulions fonder une association, cela ne serait plus possible. La fondation de l'association a eu de l'importance car nous sommes devenus beaucoup plus influents (*ta'sirgozartar*) dans la société. Cela a été le cas pour les peintres et il a été possible de donner une idée de tous ces gens qui travaillent côte à côte. [...] Même s'ils [les autorités culturelles] ne font pas appel à nous, nous manifestons notre opposition (*e'teraz*). Au moins nous pouvons contester.

La défense de la profession d'artiste libre et la revendication pour les peintres indépendants, d'un droit à l'expression, a été à l'origine de la création de cette association. Celle-ci entretient également des visées de développement de la peinture, telle qu'elle est pratiquée sur la scène artistique mondiale. L'Association a reçu, sous le gouvernement Khatami mais aussi (certes dans une moindre mesure) les deux voire trois premières années du gouvernement Ahmadinejad, le soutien moral et financier du Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique, par le biais du Musée d'Art Contemporain de Téhéran. En effet, comme précisé plus haut, le Directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran est le relais le plus important du Ministère dans le domaine des arts plastiques puisqu'il dirige de fait le Centre pour le Développement des Arts Plastiques, qui a été créé au sein de ce Ministère pour succéder à la Fondation artistique de l'impératrice Farah Pahlavi. L'association a également pour but de promouvoir le point de vue et les œuvres de ses peintres-membres. Elle tente de faire entendre sa voix dans l'élaboration des peintures murales qui tapissent Téhéran, des peintures qui égayent le métro ou autres projets publics et expose quatre fois par an les travaux

de l'ensemble de ses membres à la Maison des Artistes (sans compter les expositions intermédiaires consacrées à un ou plusieurs peintres). Enfin, elle dispense un enseignement dans ses locaux et pose des jalons entre l'Iran et l'étranger, en s'efforçant de mettre en place des échanges et des bourses d'étude.

En 2005, cette association était à son apogée. Comptant 400 membres à Téhéran mais ayant aussi constitué des antennes dans les plus grandes villes de province (à Ispahan par exemple, avec 200 membres environ), elle venait en 2003-2004, d'organiser la Sixième Biennale de la Peinture Iranienne au Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Pour la première fois dans l'histoire de la République islamique, l'organisation d'une biennale de peinture avait été déléguée à des peintres indépendants, hors des circuits artistiques habituels et officiels.

Mais Madame F (entretien 6, 2008) rapporte encore que l'Association, depuis 2005, doit faire face à d'importants problèmes financiers :

Le problème principal qui subsiste, c'est que nous n'avons pas de budget. [...] Depuis le début de l'association, le budget n'a pas été fixé. Quand Sami 'Azar était le directeur du musée, parfois il nous donnait 4 ou 5 millions de tomans. Il y a trois ans aussi, quand M. Sadeghi était directeur du musée, il nous a donné de l'argent. Mais maintenant, depuis deux ans et demi, nous n'avons reçu aucune aide sous aucune forme de l'Etat. Quand je parle de budget, j'entends la somme d'argent, par exemple 100 millions, qui serait octroyée à l'association chaque année et avec laquelle elle pourrait programmer ce qu'elle voudrait. Pour l'instant, nous ne parvenons à réunir de l'argent que par les cours que nous organisons et par ce type d'exposition actuellement visible à la Maison des Artistes, que nous programmons et où nous prélevons un pourcentage sur la vente des œuvres.

Le siège social de cette association, au départ situé dans la Maison des Artistes (*Khaneh-ye honarmandan*), a été transféré dans un bâtiment indépendant près de la Place Felestin, au centre de Téhéran. Ce bâtiment abrite également le siège de l'Association des Graphistes d'Iran.

La Maison des Artistes, Centre culturel et artistique ouvert en 1999, sert principalement de lieu d'exposition et de réunion à l'ensemble des associations d'artistes récemment fondées (une association pour chaque domaine artistique ou corporation: peintres, sculpteurs, calligraphes, photographes, graphistes, dessinateurs, caricaturistes). Située à la lisière d'un parc très fréquenté, un peu au-dessus de la place Ferdowsi, au Centre-Est de Téhéran, cette ancienne caserne datant de l'époque qadjar a fait l'objet d'un projet de restauration et de réaménagement (des photos de la maison encore en ruine étaient exposées en 2005 au sous-sol de la bâtisse, sous-sol qui abritait également une salle de prière et une fontaine votive (*saqqakhaneh*)). Plusieurs auditoriums et salles de travail, des boutiques, des espaces d'exposition et deux cafés-restaurant, très tendances car l'un est végétarien (rarissime à Téhéran !), composent ce centre culturel. En 2010, un théâtre a été construit dans un bâtiment attenant.

Lors de ma première visite en 2005, une exposition de calligraphies datant de l'époque qadjar sur le thème des Mille et une Nuits y était présentée et une pièce de théâtre de rue était jouée sur le parvis de la maison (ill.446). En effet, une poignée d'hommes vêtus de gilets de cuir noir déclamaient et jouaient le

Shahnameh (Le livre des Rois) de Ferdowsi à la manière des conteurs traditionnels (*naqqali*). La projection d'un court-métrage sur le peintre Nosratollah Moslemian, réalisé par le peintre Puya Arianpur, professeur à l'Université Azad, a été l'occasion de ma seconde visite à la Maison des Artistes. Ce centre culturel est le lieu où j'ai assisté au plus grand nombre de manifestations artistiques durant mon premier séjour.

En 2006, la ferveur artistique régnant au sein de la Maison des Artistes ne s'était pas éteinte. Début mars s'y déroulait une exposition solo de peinture : Shirin Ettehadieh, ayant fait l'Ecole du Louvre à Paris dans les années 1980 puis des études à Londres, y exposait ses tableaux abstraits, dont la texture était travaillée de telle sorte à obtenir des effets de relief, parfois en adjoignant d'autres matériaux. Ses œuvres semblaient retranscrire une nature intérieure ou extérieure subjectivée par l'utilisation diversifiée de couleurs vives. Les expositions se succédant toutes les semaines à la Maison des Artistes, pour répondre à la demande, l'exposition suivante était consacrée aux œuvres des artistes de l'Association des Sculpteurs Iraniens (*Andjoman-e honarmandan-e modjasamesaz-e iran*). De la même manière, l'exposition qui avait précédé celle de Shirin Ettehadieh, avait montré les tableaux d'environ quarante membres de l'Association des Artistes Peintres d'Iran. La Maison des Artistes demeure la chasse-gardée des nouvelles associations semi-privées. Celles-ci utilisent cet espace pour exposer périodiquement les œuvres des artistes-membres qui disposent dès lors de ce privilège de pouvoir exposer régulièrement. La Maison des Artistes offre ainsi une vitrine des activités des associations, de la même façon que le Centre Saba joue ce rôle pour l'Académie des Arts d'Iran.



Illustration 446 : Mise en scène du *Shahnameh* de Ferdowsi sur le parvis de la Maison des Artistes, janvier 2005. Photo : Alice Bombardier.

c) Les groupes de peintres informels

La fondation récente et rapprochée de groupes de peintres que j'ai pu recenser en 2005 dans le domaine pictural laisse à penser qu'il s'agissait d'un fait de société nouveau :

Tableau 40 : Aperçu des groupes de peintres fondés au début des années 2000 à Téhéran.

Nom du groupe	Date de fondation	Nombre de peintres-membres
Dena	2001	7 femmes
30+	2000	30 hommes et femmes
Abim	2002	3 hommes et une femme
Rod	2004	4 femmes

M'étant entretenue avec certains artistes-membres, il m'est apparu que ces groupes étaient nés également des nouvelles modalités de gestion et de mécénat apparues au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique, et dont le Directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, à l'époque Sami 'Azar, était la cheville ouvrière.

Dans la pratique, ces groupes de peintres recensés fonctionnaient de manière très différente les uns des autres. Tandis que le Groupe 30+ élisait trois directeurs par an, les groupes Dena, Rod et Abim pratiquaient une égalité de statut. Le Groupe 30+ était le seul à se réunir en moyenne tous les quinze jours et à signer des œuvres ou des installations à plusieurs noms. Les quatre jeunes femmes composant le Groupe Rod (« Fleur » en persan ancien) s'étaient alliées par conviction féministe, s'apparentant au groupe pionnier dans ce domaine, Dena, constitué aussi uniquement de femmes. Le Groupe Abim avait par ailleurs, la particularité d'être un groupe transnational. Constitué de quatre membres, dont trois sur quatre vivaient aux Etats-Unis, son activité était ponctuée par le va-et-vient incessant de ses peintres-membres.

Aucun de ces groupes n'avait publié de véritable manifeste, excepté le court texte émanant du Groupe 30+ publié en introduction de la brochure présentant les membres et leurs œuvres. Ce texte, reproduit et traduit ci-dessous, constitue un hymne à la « coopération », à la « réflexion collective » et à « l'unanimité » de pensée. Ce n'est rien moins que l'unanimité qui est visée, comme si l'art n'était qu'un moyen destiné à cimenter le groupe et non contribuer à promouvoir le but du groupe. L'objectif artistique de ce rassemblement de peintres semble ainsi détourné au profit de sa capacité à créer du lien social. Jacques Gaillard, dans un article intitulé *Associations d'idées*, qualifie très justement cet « *instinct social* » : « *Quelque part entre le « moi-tout-seul » et le « partie-d'un-tout », l'homme associatif se trouve ainsi des semblables et, grande chose, choisit sur quelle ressemblance il souhaite s'aligner. Il le fait pour régénérer son instinct social, pour suppléer les carences, désormais, des Eglises, des syndicats ou des partis politiques, pour affirmer son droit ou prendre en main ses plaisirs* »⁵⁵³. Les membres du Groupe 30+ proclamaient en effet que leur travail en tant que collectif avait une signification supérieure. Pour véhiculer et illustrer leur

⁵⁵³ Jacques Gaillard, « Associations d'idées », in Les associations donnent le « la », *Supplément du Journal Le Monde*, mercredi 10 décembre 2003, n°18311 : p.4.

idéal d'harmonie, ces membres ont par exemple considéré que l'image même de leur groupe était la plus représentative et la plus parlante. Lors de la Première Exposition d'Art Conceptuel Iranien, qui s'est déroulée du 24 juillet au 11 octobre 2001 au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, le groupe 30+ a ainsi présenté une installation de trente chaises, chacune censée représenter un membre et l'ensemble des trente chaises représentant le groupe. Voici ce qu'ils ont écrit pour décrire leur installation⁵⁵⁴ :

Le plan de cette exposition a été choisi parmi plusieurs projets. Nous avons décidé de placer trente chaises pour représenter notre groupe. Les chaises nous rappellent des discussions et réunions et sont de bons outils pour des pensées nouvelles. Une installation de trente chaises véhicule la notion d'harmonie et, en même temps, celle de l'individualité de chaque membre du groupe.

Les membres du Groupe 30+, en décidant d'exposer leur propre rassemblement, ont sans doute voulu témoigner de la réussite, que constituait l'existence même de leur groupe, en tant qu'entité sociale vivante et dynamique. Une totale coopération était possible selon eux. Ils ont souhaité que l'exposition en soit la preuve. Le travail de leur groupe, synonyme d'harmonie et d'équilibre, était devenu l'essentiel du message qu'ils voulaient transmettre, leur œuvre.

Cette fièvre d'expérimentations collectives tous azimuts s'inscrit dans la lignée de proto-regroupements d'artistes, également adeptes d'installations et d'art conceptuel. En 1998, quelques artistes s'étaient en effet regroupés dans une maison délabrée de Téhéran et avaient présenté des œuvres produites à partir de matériaux disparates à tous les étages du bâtiment. Intitulée *Experience of 77*, cette exposition collective avait connu un grand succès.⁵⁵⁵

En 2006, ces groupes de peintres informels existaient encore. A partir de 2007, ils n'ont plus été actifs. Etaient-ils dépendants du mécénat original mis en place au sein du Musée d'Art Contemporain de Téhéran ? La dynamique associative, si elle est inscrite dans le tissu social, s'efface le temps d'une conjoncture défavorable mais peut réapparaître.

Tableau 41 : Texte de présentation en introduction de la brochure dédiée au Groupe 30+.

Le Groupe 30+, rassemblement d'artistes professionnels, fut fondé en l'an 2000. L'implication des membres dans ce groupe n'était pas basée sur l'acceptation d'une unique forme de rassemblement, ni sur le partage de perspectives similaires, ni même sur le partage d'une même conception des langages visuels, elle était plutôt basée sur un sincère et fondamental besoin, que tout un chacun ressent très profondément de nos jours – le besoin de penser ensemble. Ainsi, le Groupe 30+ est un cercle récent d'artistes professionnels, qui expérimentent une nouvelle forme de coopération et d'unanimité. Cependant, les membres du Groupe 30+ ne cherchent pas une solution ou une réponse unique à des questions semblables. En vérité, se basant sur la nature démocratique du groupe, ils gravitent plutôt autour d'une même conception du sens général de l'art. C'est pourquoi le Groupe 30+ est un rassemblement artistique qui cherche par différentes voies à atteindre des buts variés, accomplis grâce à des idées nées d'une réflexion collective. Nous croyons que cette forme de coopération est réelle et actuelle. Elle éloigne l'artiste d'une solitude romantique, vivant reclus dans son propre monde, et l'aide à œuvrer pour affermir son habileté, intellectuelle et technique. Bien sûr, nous, les compagnons du Groupe 30+, croyons que nous ne nous trompons pas en choisissant ce mode de collaboration. Mais, si, en dépit de cela, le futur nous prouve le contraire, il n'y a aucune raison de se laisser gagner par une quelconque forme d'anxiété ou par la peur. Nous savons que nous avons essayé de faire tout ce qui était en notre pouvoir pour atteindre l'unanimité.

Groupe 30+

⁵⁵⁴ *Conceptual Art*, catalogue d'exposition (24 juillet-11 octobre 2001), Musée d'Art Contemporain de Téhéran, 2002 : p.28.

⁵⁵⁵ L'Iran dévoilé par ses artistes, *Artpress*, n°17, mai/juin/juillet 2010 : p.24.

- Les galeries artistiques privées, vitrines de la création indépendante

A l'appui de l'Almanac d'Iran, Willem Floor avait dénombré approximativement treize galeries artistiques à Téhéran en 1973.⁵⁵⁶ Aucune galerie n'avait été ouverte en province. En 2008, il était possible de dénombrer pas moins de 145 galeries à Téhéran, 22 à Shiraz et 2 à Esfahan.⁵⁵⁷ Madame B (entretien 2, 2008), âgée de 79 ans en 2008, souligne d'emblée cette évolution :

Ce qui est d'après moi très remarquable, c'est le nombre de galeries. Elles sont devenues très nombreuses. Les étudiants sont devenus aussi très nombreux. Ils peuvent voir de l'art beaucoup plus facilement et en apprendre sur la question beaucoup plus aisément. Par rapport à l'époque où moi j'allais à l'université, ça a beaucoup changé. Il y avait seulement à cette époque que deux ou trois galeries dans tout l'Iran qui organisaient des expositions. Maintenant nous avons peut-être une centaine, voire plus, de galeries. Vraiment beaucoup plus. Aussi les étudiants d'aujourd'hui peuvent plus facilement connaître, comprendre et posséder de l'art.

Les galeries d'exposition privées jouent aujourd'hui un rôle primordial dans l'animation et le développement du réseau des artistes indépendants et des associations semi-étatiques. Elles ont en général fidélisé une clientèle et réuni un cercle de visiteurs attirés. Ces derniers communiquent entre eux de manière informelle et n'hésitent pas à se réunir à l'occasion des vernissages. Ainsi Payam et Bahnam, deux amis venus à la fois au vernissage et à la clôture d'une exposition de photographies qui a eu lieu en 2006 à la Galerie Etemad, avaient appris « *par un ami photographe qui connaît la directrice de la galerie* » que cette exposition de photos sur Paris, comportant des clichés de la Gay Pride et des défilés homosexuels, avait lieu et s'y étaient rendus par cette invitation indirecte. Les visiteurs des galeries privées à Téhéran constituent un public d'initiés, qui font eux-mêmes et entre eux la publicité de ces manifestations. Les adresses des bonnes expositions se communiquent ainsi par connexions confidentielles permettant l'accès à ces cercles très fermés.

Ces galeries privées qui n'ont pas pignon sur rue, sont très actives et exposent un à plusieurs artistes tous les quinze jours. La nature de leurs expositions peut être subversive, comme cette exposition de photographie citée ci-dessus, dont le titre était « Le Spleen de Paris et les Fleurs du Mal ». Elle comportait des images de la Gay Pride parisienne mais aussi de SDF et de passants dans le métro et les rues de la capitale. Ayant questionné l'artiste sur les risques encourus pour une telle exposition, celui-ci m'a répondu que la plupart des visiteurs iraniens, à part les plus cultivés, ne reconnaissaient pas que certaines des photos exposées avaient trait au milieu homosexuel parisien. En effet, ceci n'était pas indiqué explicitement. Il espérait donc que l'exposition se déroulerait sans obstacle, comptant de plus sur la renommée de la galerie. En effet, certaines galeries sont en vogue et connues de la plupart des milieux artistiques alternatifs. J'en ai recensé quelques-unes à Téhéran parmi les plus renommées : Galerie Etemad, Galerie Mah, Galerie Golestan, Galerie Seyhun, Galerie Dey, Galerie Homa, Galerie Aran, Galerie Silk Road (se consacrant à la photo), Galerie Hoor... Le réseau des artistes indépendants ne pourrait véritablement subsister sans ces espaces de

⁵⁵⁶ Willem Floor, "The Arts in Western and Southern Central Asia. Iran and Afghanistan. Towards the contemporary period", *History of Civilizations of Central Asia*, vol.VI, UNESCO Publishing, Paris, 2005

⁵⁵⁷ Chiffres obtenus d'après le répertoire des galeries joint en annexe.

‘mise en connexion’, qui permettent aux artistes de se faire connaître en tant que tels, voire de vivre de la vente de leurs œuvres. Les galeries ont également le mérite d’entretenir une émulation très forte au sein de cette sphère artistique fermée qui se tient farouchement à distance de toute emprise intellectuelle ou politique.

En 2007, deux expositions ont attiré mon attention. La première a eu lieu dans une galerie nouvellement fondée, la Galerie Vali, dont la directrice faisait partie des quatre gérantes de l’institut Mah-e Mehr, créé à l’initiative de Sami ‘Azar en 2005. Yasmin Majd y exposait alors des peintures abstraites ou proches du tag, qui se mariaient bien avec la décoration de la galerie aux murs bruts, avec briques apparentes (ill.449). Son œuvre faite de plusieurs panneaux, sur laquelle était inscrit à la bombe *Miduni ‘eshq ya’ni tschi ? / Sais-tu ce que ça veut dire l’amour ?*, faisait partie des succès de l’exposition (ill.448). La seconde exposition avait réuni deux jeunes artistes à la galerie Mah. Bahareh Navabi, étudiante aux Beaux-Arts de Paris, présentait notamment de grandes toiles où son portrait était sérigraphié à l’infini à la manière Pop Art. Elle dénonçait la censure en se représentant le visage strié de peinture noire, muselée (ill.450). Il était intéressant également de remarquer son audace dans la représentation du sexe masculin au centre de l’une de ses toiles, devant laquelle elle n’a pas hésité à poser pour une photo (ill.451). Toutes ses œuvres ont été vendues le jour même du vernissage, ce qui était assez courant dans les galeries téhéranaises en 2007 et 2008. L’autre jeune artiste exposait des toiles faites à la plume inspirées de l’esthétique voire directement affiliées à la technique de la miniature, représentant des groupes indolents de jeunes femmes (ill.452-453).

Mais l’année 2008 fut à mon sens une année bien plus active encore et remarquable pour les galeries en Iran. Outre les grandes expositions publiques leur faisant honneur au Centre Saba (exposition nationale invitant l’ensemble des galeries d’Iran à exposer dans ce lieu, avril-mai 2008) et au Centre culturel Niavaran (*Haft Negah*, « Sept regards », mars 2008, réunissant les collections de sept galeristes réputés), l’émulation était à son comble également dans la sphère privée à Téhéran. Ainsi, un adepte du graffiti était exposé Galerie Mehrin, dont les murs avaient été entièrement repeints par lui à l’occasion de son exposition (ill.454). La galerie Ava fêtait ses un an au Nord de Téhéran, en réunissant les artistes cotés, reconnus depuis peu sur le marché de l’art à Dubai. Les cafés-galeries à la mode florissaient dans les quartiers branchés de la capitale. Nastaran Safaei, une jeune designer talentueuse, exposait ainsi ses dernières créations au Café-galerie du Parc Hesabi (ill.455). Golnar Tabibzadeh présentait des toiles sociales, crues et sardoniques à la Galerie Mehrva (ill.456) ; Yaser Mirzaee des toiles impressionnistes bien plus classiques à la Galerie Aria (ill.457). Les maîtres eux-mêmes n’étaient pas en reste et attiraient un vaste public, comme lors de l’exposition à la Galerie Hoor de Hodayun Salimi, diplômé de la Sorbonne à Paris dans les années 1970 et professeur dans différentes universités en Iran (ill.458-459).

Afin de mieux prendre également la mesure de l’accueil fait aux « arts nouveaux » (*honarha-ye djadid*, soit les formes récentes de l’art contemporain, art conceptuel, vidéo, installation, performance), je rapporte ici les commentaires, riches d’enseignement, ayant accompagné la tenue d’une exposition d’art conceptuel organisée par une artiste berlinoise, Gloria Zein, en 2008 à la Maison des Artistes. Cette exposition a en effet

mis en évidence la curiosité de jeunes Iraniens face à l'art conceptuel (ill.447).⁵⁵⁸ Gloria Zein a été invitée du 9 au 13 mars 2008 à présenter son installation conceptuelle intitulée *Lits de philosophes*, à la Maison des Artistes de Téhéran, grâce à une association militant en faveur d'échanges artistiques à double sens. Cette association irano-allemande *Arseh* (la « scène » en persan) avait été créée en 2007 par Amirali Ghasemi⁵⁵⁹ (Directeur de la Parking Art Gallery à Téhéran) et Martin Ebbing, pour favoriser l'émergence de relations artistiques plus fréquentes entre l'Iran et le reste du monde. Voici en quels termes ils ont présenté leur projet : « *Le monde extérieur a commencé à reconnaître que la scène artistique iranienne est dynamique et que l'art iranien permet au pays d'acquérir une meilleure réputation que celle qu'il a actuellement. C'est un début encourageant mais il y a davantage à voir. L'art contemporain iranien est bien plus divers et développé que ce que le monde extérieur connaît. (...) Cependant, il nous paraît encore plus important que les échanges artistiques ne se fassent pas en sens unique. Les Iraniens n'ont que très rarement l'occasion d'apprécier l'art étranger. (...) Les artistes étrangers manquent donc l'occasion de se confronter en Iran à un cercle d'artistes très intéressés et connaisseurs* »⁵⁶⁰.

Invitée dans le cadre des échanges artistiques promus par cette association, Gloria Zein a accepté de se rendre à Téhéran pour présenter en personne sa dernière installation, *Lits de philosophes*. A partir des écrits et discours de dix philosophes contemporains - quatre Allemands, trois Français, deux Américains et un Iranien -, cette artiste a créé autant de maquettes format réduit de lits qu'elle a ensuite attribués aux philosophes concernés.⁵⁶¹ Gloria Zein n'a pas seulement illustré les différents points de vue des philosophes, elle en a tiré la substance, qu'elle a transformée ensuite en espace. Son questionnement global porte sur la question de la localisation : où vivre ? Où faire son nid ? Comment se positionner dans le monde et sa propre vie ?

L'artiste allemande rapporte que, selon le philosophe iranien, Simon Farid O'liai, chercheur en histoire comparée, rien n'existe isolément. Ainsi, même la nuit, le dormeur reste connecté avec l'extérieur. Ca n'est pas toujours une connexion consciente ou contrôlée. Parfois le dormeur réagit seulement à un bruit, au froid, à des stimuli envoyés par son environnement. D'après elle, Simon Farid O'liai insiste sur le fait que la connectivité humaine est le mieux exploitée durant le sommeil : les rêves mettent en lien avec l'impossible, avec l'univers, avec Dieu. Cette puissance de liaison, d'union nocturne par la pensée, transforme le dormeur, qui se réveille au matin différent. *Le lit pour Simon Farid O'liai*, imaginé par Gloria Zein, est un petit matelas hérissé de multiples câbles.

⁵⁵⁸ Alice Bombardier, « Quand Art + Philosophie = un lit. 'Lits de philosophes' par Gloria ZEIN, artiste allemande, à la Maison des Artistes, Téhéran, 9-13 mars 2008 », *La Revue de Téhéran*, n°31, juin 2008.

⁵⁵⁹ www.amiralionly.com

⁵⁶⁰ <http://www.arseh.org/EN/arseh.html>

⁵⁶¹ Par l'intermédiaire de ces maquettes, conçues de façon réalistes, ou voire même complètement abstraites, Susan Neiman (Américaine), Hans-Joachim Lenger (Allemand), Hajo Eickhoff (Allemand), Simon Farid O'liai (Iranien), Ruwen Ogien (Français), Friedrich Kittler (Allemand), Roberto Nigro (Américain), Jean-Luc Nancy (Français), Christian Duby (français) et Ludger Schwarte (Allemand) se sont donc vus attribuer 'le lit de leur œuvre'.

Le philosophe français Jean-Luc Nancy a écrit un livre, *L'intrus*⁵⁶², où il relate les aléas d'une opération chirurgicale qui a bouleversé sa vie : la greffe d'un cœur donné par une femme noire. Malheureusement, ce cœur va être rejeté par son corps. Dans *L'intrus*, il s'interroge sur ce que cela entraîne pour lui de vivre avec le cœur d'une autre. Il souligne combien cela est étrange d'entendre battre dans sa poitrine le cœur d'une femme, appartenant à une autre culture, quand on est un homme. Gloria Zein a imaginé pour Jean-Luc Nancy un lit de terre noire, sur lequel elle a posé un demi-globe de verre transparent.

Selon Hans-Joachim Lenger, philosophe allemand, la construction et la représentation du lit sont avant tout culturelles. En Iran, une natte posée à même le sol suffit. En Allemagne, la literie consiste en un assemblage et une superposition de différentes strates. Le lit, d'après le philosophe, devient alors un endroit à reconquérir chaque soir. C'est pourquoi Gloria Zein a créé une tour métallique, si lisse que son ascension s'avèrerait extrêmement difficile. Cette tour est remplie d'eau sombre, symbole lacanien du subconscient.

L'art conceptuel a peu de prises en Iran. Il se répand toutefois à grands pas parmi certains groupes d'artistes. Monsieur D (entretien 4, 2008) annonce être déterminé et passionné à l'idée d'effectuer une thèse sur l'usage émergent des « arts nouveaux » (*honarha-ye djadid*) dans la société iranienne actuelle. La provocation, l'absurde, cheval de proue de courants artistiques comme le Sots Art, répandu en ex-URSS à partir des années 1970, demeurent toutefois peu présents dans le pays. Voici un aperçu de l'accueil qui a été donné par le public iranien à cette exposition, à l'appui des commentaires inscrits dans le Livre d'Or.

Beaucoup ont apprécié l'interdisciplinarité de l'installation de Gloria Zein. Nazhat a écrit par exemple qu'elle a trouvé « *l'assemblage de l'art décoratif d'intérieur et de la pensée philosophique intéressant* ». Mais c'est l'aspect philosophique de l'installation qui a surtout attiré l'attention. Elaheh, étudiante en art, a trouvé que « *dans le désert actuel des idées, l'artiste allemande a beaucoup apporté du point de vue philosophique* ». De même, Takan a été charmé par ce « *type de création pure* ». Farahnaz pense aussi que « *dans cette belle association de l'art et de la philosophie, cette dernière l'a emporté, comme toujours* ». Un visiteur, ayant laissé un commentaire anonyme en allemand, a d'ailleurs été impressionné par cette façon non conventionnelle de présenter la philosophie : « *Ca m'a beaucoup impressionné, écrit-il. Ces philosophes si durs à lire et à comprendre deviennent ici des gens comme tout le monde. Maintenant comment imaginez-vous votre propre lit ?* ».

L'aspect conceptuel de l'œuvre de Gloria Zein est donc appréhendé surtout à travers le prisme de la philosophie. Le terme d'art conceptuel n'est à aucun moment cité. Les visiteurs ne se réfèrent pas à l'histoire et aux créations de ce courant artistique né en Allemagne dans les années 1960. La première exposition d'art conceptuel, *Konzeption Conception*, avait en effet eu lieu en octobre et novembre 1969, au musée de Leverkusen en Allemagne. Joseph Kosuth ou le groupe Art-Langage ont tenté de définir ce mouvement. D'après eux, l'art conceptuel ne se soucie en apparence plus du savoir-faire de l'artiste car l'idée prime sur la

⁵⁶² Jean-Luc Nancy, *L'intrus*, Galilée, Paris, 2000.

réalisation. Certains artistes conceptuels ne proposent parfois que des esquisses de ce que pourrait être l'œuvre ou encore des modes d'emploi permettant à tout un chacun de réaliser l'œuvre. Avec ce courant, c'est l'idée qui a de la valeur, pas sa réalisation. On assiste ainsi, pour la première fois en histoire de l'art, à une expression artistique qui pourrait en réalité se passer de l'objet. La toile, la peinture et tous leurs substituts disparaissent.⁵⁶³

L'effacement de l'œuvre-objet, dont le support n'est plus classique, comme la toile ou la pierre, a interpellé certains visiteurs de l'exposition de Gloria Zein. Soheila écrit : « *Dans le domaine théorique, l'exposition est très riche. L'utilisation des idées de philosophes est, pour moi, très intéressante. Mais je trouve que la construction de maquettes a diminué l'intérêt de l'exposition* ». Fahimeh ne comprend pas : « *Je connais peu les mots intellectuels. Je ne peux pas comprendre tes ouvrages. C'est rien, c'est vide* ». Ce mode de rationalisation artistique se heurte également à la quête poétique, symbolique ou mystique, qui inspire l'art iranien. Ainsi un visiteur, déstabilisé par cet intérêt peu commun (ou trop commun) pour un lit, tente de spiritualiser l'installation : « *Le corps a en effet besoin de lit mais l'âme doit se libérer de toutes attaches terrestres* ».

La tenue de cette installation conceptuelle a suscité un authentique dialogue via l'œuvre, entre l'artiste, les visiteurs et ces derniers entre eux. Le public n'est pas resté indifférent, tel cet anonyme qui, en anglais, nous apprend quelles résonnances cette exposition a dans sa propre vie : « *La plupart des nuits, je dors avec des somnifères ou des drogues. Mon lit et dormir= fun. Mes rêves l'ont transformé en un style de vie spécifique. J'aime mon lit* ».



Illustration 447 : Gloria Zein, *Lits de philosophes*, Maison des Artistes, Téhéran, 2008.

⁵⁶³ David A. Ross, *Between Spring and Summer: Soviet conceptual art in the era of late communism*, Tacoma Art Museum, Washington, 1990.



Illustration 448 : Yasmin Majd, Galerie Vali, Téhéran, 2007.



Illustration 449 : Yasmin Majd, Galerie Vali, Téhéran, 2007.



Illustration 450 : Bahareh Navabi, Galerie Mah, Téhéran, 2007.



Illustration 451 : Bahareh Navabi, Galerie Mah, Téhéran, 2007.



Illustration 452 : Nargues Hashemi, Galerie Mah, Téhéran, 2007.



Illustration 453 : Nargues Hashemi, Galerie Mah, Téhéran, 2007.



Illustration 454 : Peintre adepte du graffiti, Galerie Mehrin, Téhéran, 2008.



Illustration 455 : Nastaran Safaei, TV.www.nastaransafaei.com



Illustration 456 : Golnar Tabibzadeh, Galerie Mehrva, Téhéran, 2008.



Illustration 457 : Yaser Mirzaee, Galerie Aria, Téhéran, 2008.



Illustration 458 : Vernissage, exposition de Homayun Salimi, Galerie Hoor, Téhéran, 2008.



Illustration 459 : Homayun Salimi, Galerie Hoor, Téhéran, 2008.

5. Cavalier seul : le nouveau visage de la peinture de rue

L'art iranien est-il re-descendu sur la place publique ? Cet espace avait déjà été pris d'assaut lors de la Révolution. Une certaine euphorie avait durant cette période gagné les artistes qui, face à une liberté inattendue, improvisaient beaucoup et entre autres peignaient au détour des rues de grandes fresques murales. A partir de l'avènement de la République Islamique, seuls les artistes officiels ont eu le droit de peindre sur les murs de la capitale des fresques engagées, exposant les principes idéologiques fondamentaux de la République Islamique et contribuant à asseoir le nouveau régime. Or, il m'a été possible de constater entre 2006 et 2009, l'apparition d'un nouveau phénomène artistique dans le pays : la peinture de rue, à l'initiative d'un peintre indépendant. En marge de tout circuit artistique, le profil du 'peintre de rue', indice des transformations en cours de la société iranienne, avait émergé, diversifiant encore la scène picturale téhéranaise.

Djamshid Aminifar a exposé ses tableaux entre 2006 et 2009 au carrefour des avenues Enqelab et Felestin, au cœur de Téhéran. Installé sur une chaise jaune, il a peint avec les 'moyens du bord', un peu de peinture, un bout de bois, de ferraille ou de carton, sous le regard indifférent, curieux, méprisant ou amusé d'une foule de passants et de conducteurs affairés ou bloqués par la circulation. Il vendait ses tableaux à très bas prix (2000 tomans soit environ deux euros), les stockait sur place derrière une palissade ou encore les abandonnait sur le trottoir, sûr qu'il était de les retrouver le lendemain là où il les avait laissés. Agé de 45 ans, ayant vécu plusieurs années en Angleterre où il avait pris quelques cours de peinture, ayant longtemps fait du théâtre, Djamshid Aminifar est un homme de culture, artiste dans l'âme, mais n'ayant cessé de connaître des difficultés financières. En 2004, il a bravé les pressions familiales et sociales pour se consacrer exclusivement à la peinture.

Ses tableaux qui happent le regard du passant sont animés d'une grande force créatrice. Dans un style personnel, il manie la couleur pure avec une audace qui contraste avec l'austérité, la dureté et la grisaille du bitume. Son art est empreint de spontanéité enfantine et semble être l'émanation d'un monde psychique foisonnant, torturé, voire halluciné. En effet, les affres de la vie intérieure de l'artiste sont palpables à travers ses productions, aux accents proches de l'expressionnisme. Sa propre personne - en tant qu'homme blessé, en tant qu'artiste marginalisé - ses proches, son vécu alimentent ses tableaux, reflétant une atmosphère chargée d'une violence à peine atténuée. La répétition obsessionnelle de certains motifs - têtes, yeux, cœurs, insectes, silhouettes fuyantes ou semblant appeler à l'aide - est au centre de ce qui semble être pour l'artiste une tentative de libération mentale par la peinture. En créant hors des normes artistiques collectives, certains artistes sont condamnés à être jugés comme 'fous' mais ne tentent-ils pas simplement de se reconstruire ? Djamshid Aminifar affirme peindre surtout "*pour pouvoir parler avec ses tableaux*"⁵⁶⁴. Il apparaît cependant que ce dialogue s'est élargi et que ceux-ci parlent aussi à d'autres, comme à ce jeune homme fasciné, Ali F.,

⁵⁶⁴ Entretiens avec Djamshid Aminifar, rencontres en février et mars 2006.

qui a aidé l'artiste à ses débuts. Il a écrit ces quelques lignes, qui pourraient caractériser l'œuvre de Djamshid Aminifar :

Mes mains, aidez moi,
Je veux dessiner des yeux fermés jusqu'à ce que mes yeux s'ouvrent
Je veux tracer des cris muets sur des bouts de bois afin de leur donner une réponse
Je veux ouvrir des lèvres fermées pour qu'elles murmurent :
Aimons-nous les uns les autres⁵⁶⁵

La peinture de rue n'est cependant pas répandue à Téhéran. Les artistes qui décident d'arpenter le pavé avec leur art sont très rares. On les voit s'y compter sur les doigts d'une main, mais il semblerait que ce monde artistique marginal suscite de plus en plus l'intérêt et attire l'attention surtout chez les jeunes Iraniens. En effet, Djamshid Aminifar et sa peinture, jusque-là isolés, ont été en passe d'accéder à la reconnaissance. Créer à plusieurs, fonder un groupe de peinture par exemple, est courant ces dernières années à Téhéran comme nous l'avons montré plus haut. Mais, que de jeunes Iraniens se réunissent autour de la figure d'un artiste marginalisé, voilà qui peut surprendre. Ainsi, en 2006, Ali F., âgé de 16 ans, a encouragé et aidé Djamshid Aminifar. Il a pris l'initiative d'organiser la première exposition de l'artiste - qui a eu lieu du 5 au 16 mars 2006 au Centre Culturel et Artistique Bahman - et a emprunté 200 000 tomans pour la mener à bien. Lui et ses amis ont tout pris en charge. Parallèlement, Rokhsareh Ghaemmaghani, 29 ans, aidée de son époux Mehdi Ganji, 28 ans, a décidé de réaliser un court-métrage sur Djamshid Aminifar, ses œuvres et cette exposition, dans le cadre de son master de sciences cinématographiques à l'Université de l'Art. Tous ces jeunes étudiants ont travaillé ensemble et partagé un même engouement pour la personne si peu conventionnelle de Djamshid Aminifar. Pour Rokhsareh Ghaemmaghani, Djamshid Aminifar représente "*la figure même de l'artiste*"⁵⁶⁶ et elle voudrait capter cette essence derrière sa caméra. Il m'a semblé que ces jeunes ne se contentaient pas d'une culture trop figée. Ils s'interrogeaient sur l'art, sur le « vrai » peintre qui crée à partir de ses manques, sur la pertinence de la figure du nouvel artiste iranien qui souvent s'est improvisé peintre, mû par des considérations intellectuelles et sociales, et qui est largement influencé par l'effet de mode que connaît l'art dans le pays. Ces jeunes gens étaient à l'origine d'initiatives culturelles et humaines entreprenantes et nouvelles. Ils se donnaient les moyens de réfléchir en même temps qu'à leur avenir, sur les faces cachées de leur société et accueillaient ses nouvelles tendances avec enthousiasme.

En tout cas, le Centre Bahman contacté s'est érigé en défenseur de ce peintre et a accepté d'accueillir sa première exposition. Malgré le profil presque autodidacte et naïf de l'artiste, l'accueil a été favorable. Il a pu être favorisé par le lien de parenté de Djamshid Aminifar avec la célèbre peintre des années 1940-1950, Mme Aminifar, appelée aussi Mme Ashub, peintre française mariée à son père (lors d'un premier mariage,

⁵⁶⁵ « *dasthayam mara yari konid
ke mixaham naqsh-e tcheshmha-ye baste'i ra bekesham ta tcheshmanam ra baz konad
mixaham faryadha-ye bidjavabi ra rou-ye tekkeh-ye tchubi rasm konam ta djavabi daham
mixaham labha-ye baste'i ra baz konam ta beguyand :
yekdigar ra dust bedarim* »

Auteur : Ali F., texte inscrit sur le carton d'invitation à l'exposition de Djamshid AMINIFAR, au Centre Culturel et Artistique Bahman, du 5 au 16 mars 2006

⁵⁶⁶ Entretien avec Rokhsareh Ghaemmaghani le 2 mars 2006, qui a réalisé un film sur le peintre de rue: *Cyanosis*, 2007, Iran, 32 min.

Djamshid Aminifar est issu du second) et qui fut parmi d'autres, une des premières enseignantes de la Faculté des Beaux-Arts au sein de l'Université de Téhéran. La République Islamique, confrontée de nos jours à l'amenuisement de son influence et de ses capacités d'inclusion, nous montre dans ce cas précis combien elle peut faire fluctuer et abaisser son seuil d'intolérance face à la création artistique libre et autoriser un artiste indépendant au point d'être marginalisé, à exposer dans un de ses fiefs et sous sa protection.



Illustration 460 : Le peintre Djamshid Aminifar installé à Téhéran au coin des rues Felestin et Engelab en février 2006.



Illustration 461 : Djamshid Aminifar, 2006. Œuvres présentées lors de l'exposition individuelle du peintre au Centre Bahman, mars 2006.



Illustration 462 : Djamshid Aminifar, 2006.



Illustration 463 : Djamshid Aminifar, 2006.



Illustration 464 : Djamshid Aminifar, 2006.



Illustration 465 : Djamshid Aminifar, 2006.



Illustration 466 : Rokhsareh Ghaemmaghani, réalisatrice, et Mehdi Gandji, caméraman, lors du tournage du court-métrage *Cyanosis* en février-mars 2006.



Illustration 467 : Le tournage du court-métrage *Cyanosis*, carrefour Enqelab-Felestin, février 2006.

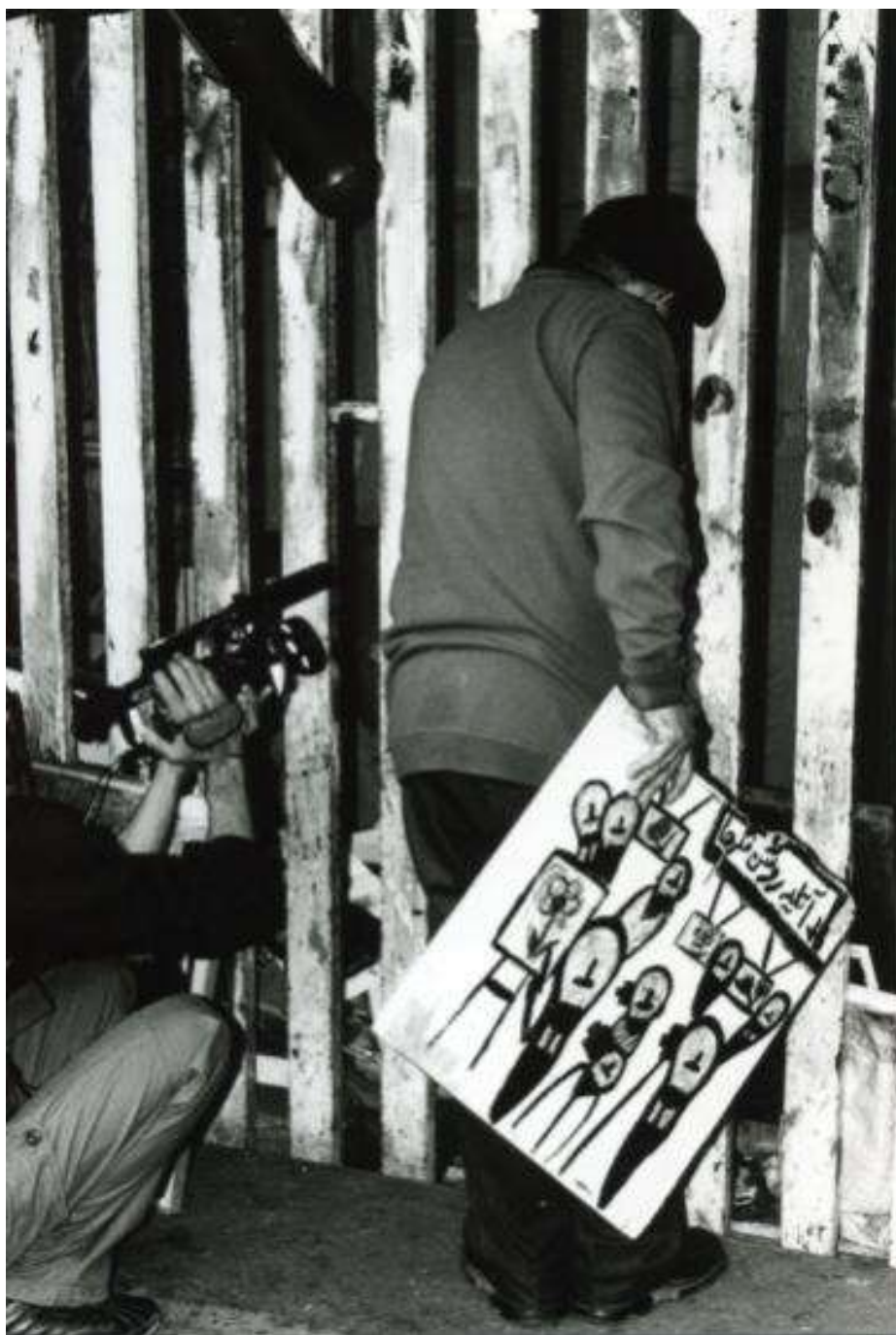


Illustration 468 : La peinture sous les projecteurs. Tournage du court-métrage *Cyanosis*, carrefour Enqelab-Felestin, février 2006. Djamshid Aminifar, tout en rangeant son matériel et ses créations derrière la pallissade, tient à la main le tableau où il s'est représenté cerné par les caméras. En haut à droite est écrit *Atelieh-ye rowshanfekrha*, « Atelier des idées éclairées ».

Conclusion

Rendre compte de la crise culturelle issue de l'affrontement qui a opposé le traditionnel au moderne durant les deux décennies qui ont précédé la Révolution de 1979 et qui se prolonge aujourd'hui, représente évidemment une gageure. Dans le but de donner l'idée la plus juste de l'époque présente, j'ai alterné les points de vue, recourant sur un mode pluridisciplinaire, tout à la fois à l'exposé historique, à la sociologie des institutions, à l'anthropologie et à la sémiologie.

Dans cette quatrième partie où s'achève le tour d'horizon que j'ai tenté d'esquisser de l'art pictural en Iran depuis la Révolution jusqu'en 2009, j'ai voulu mettre en évidence aussi bien la complexité absolutiste de l'appareil étatique concerné par l'art et qui tend à brider l'expression de ce dernier, que la créativité inépuisable de la société civile qui parvient - depuis les années 1990 jusqu'en 2009 -, à faire coexister en son sein, à des niveaux différents et au prix d'intenses fluctuations et de luttes intestines sans fin, les courants artistiques les plus divers. Autrement dit, j'ai voulu mettre en évidence comment l'art vit et se vit en Iran.

Dans la période étudiée au long de cette dernière partie, deux courants principaux prédominent. De la peinture révolutionnaire soutenue par le régime, j'ai voulu montrer la flamme qui l'anime et la manière dont les peintres *maktabi* (de *maktab*, « école coranique ») s'insèrent dans les codes symboliques de l'utopie révolutionnaire comme plus profondément de l'histoire du pays. De la nouvelle peinture qui regroupe des tendances multiples dont j'ai donné un aperçu de l'état actuel, et qui de l'intérieur, à partir des profondeurs de la sphère privée, lutte pour sa reconnaissance, j'ai voulu attester de la créativité et de l'incroyable persévérance. Chacune revendique en opposition à l'autre sa modernité, et cherche à réduire à soi cette dernière en excluant le rival selon le schéma du duel légendaire du *Shahnameh*, dont l'ombre se profile en arrière-fond des conflits qui enflamment la société iranienne. Pourtant, - après la remise en question radicale de la vision de la modernité opérée en 1979 sous les auspices de la Révolution - cette dualité entretenue entre peinture révolutionnaire et nouvelle peinture, et les fluctuations qu'elle génère, me paraissent refléter un processus plus profond à l'œuvre dans la société iranienne pour la redéfinition de l'idée de modernité en tant que telle.

S'il est établi depuis 2007 qu'un retour en arrière est perceptible en matière d'ouverture au niveau des organes du pouvoir, il demeure que - marché de l'art international interposé - la vitalité du monde de l'art pictural iranien, reste incontestable.

Le moment est venu à présent de nous mettre à l'écoute des peintres.

PARTIE 5. Les artistes-peintres iraniens dans leur rapport à la société et à l'Etat. Prolégomènes à une lecture thématique et transversale des entretiens recueillis en 2008 et 2009 à Téhéran.

Quoi qu'il en soit d'une révolution violente, il y aura aussi une révolution intime et secrète dans les gens, d'où renaîtra une religion nouvelle ou plutôt quelque chose de tout neuf, qui n'aura pas de nom, mais qui aura le même effet de consoler, de rendre la vie possible, qu'autrefois avait la religion chrétienne.

Van Gogh, *Lettres à Théo*, Gallimard, Paris, 2005 : p. 206.

Ce travail a fourni dans son décours un cadre propice à l'écoute d'artistes iraniens, qui n'avaient pour la plupart que rarement eu l'occasion de s'exprimer ou de témoigner ainsi de leur vie et de leur œuvre. Le corpus de dix-neuf entretiens qui en a découlé constitue une abondante source d'informations sur la complexité des pratiques sociales des enquêtés, sur la diversité de leurs opinions et de leur vision du monde ou de l'art. Comme je l'ai évoqué dans la 1^{ère} partie (chapitre I, C), de multiples thèmes d'études transverses peuvent être dégagés de la lecture de ces entretiens : le devenir-artiste, le statut de l'artiste, le rapport à l'argent et au marché, le sens de l'histoire ou du statut de la miniature, la relation artiste-Etat, le regard sur l'Occident, etc...

Le précédent développement en quatre parties retraçant l'évolution diachronique de la peinture et de la communauté des artistes-peintres au XX^{ème} siècle en Iran, représente un passage obligé, destiné à fonder un projet d'étude approfondie du terreau fertile constitué par les entretiens avec ces artistes. J'ai déjà tout au long de ces parties précédentes donné un aperçu - en puisant largement dans les dires des peintres - de la multiplicité et de la richesse de leurs points de vue, qui nous font entrevoir le quotidien et les pensées intimes de ces créateurs. Je voudrais à présent esquisser une typologie générale des variations décelables dans les discours collectés, selon un biais qui m'apparaît fondamental et sur lequel je voudrais conclure mon étude : la relation de l'artiste-peintre iranien à la société et à l'Etat.

Comment les artistes-peintres iraniens qualifient-ils les rapports qu'ils entretiennent avec les institutions culturelles et l'Etat qui les encadrent ? Utilisant les réponses fournies au questionnaire et pratiquant une analyse transversale du discours, telle que je l'ai présentée dans la partie méthodologique de ce travail⁵⁶⁷, je mettrai d'abord en évidence, à travers l'expérience que leur donne leur pratique artistique, les modalités du rapport de ces artistes à l'Etat dans son évolution historique. Puis, je m'attarderai sur le parcours de formation des dix-neuf peintres rencontrés pour repérer l'impact des institutions sur leur 'devenir-artiste'. En troisième lieu, j'aborderai à l'appui de leurs dires, les contraintes imposées par le pouvoir depuis la Révolution et qui pèsent sur la société comme dans le domaine de l'art. En quatrième lieu, je rendrai compte de la perception qu'ont les artistes de l'organisation du monde de l'art aujourd'hui et des réformes qui seraient à engager. Enfin, je décrirai – toujours en croisant leurs discours – la représentation qu'ils ont de l'art et de leur rôle au sein de la société iranienne actuelle.

⁵⁶⁷ Cf. 1^{ère} partie. Chapitre I. C.

Chapitre I. L'Etat dans l'histoire récente et son impact sur la peinture

Quel rôle est attribué ou reconnu par les artistes à l'Etat à travers les aléas de l'histoire récente ? Quelles répercussions a eu cette dernière sur l'organisation du monde de l'art ? Dans ce chapitre, je relèverai les éléments de l'histoire passée mis en avant par les artistes, en prenant acte de leur perception propre des événements socio-politiques. Ces éléments surviennent généralement quand je demande - conformément au questionnaire auquel je me réfère dans les entretiens - *Quels sont les événements qui ont marqué l'histoire de la peinture iranienne contemporaine ?*. Les artistes se situent alors dans un long terme dont je regroupe les faits cités autour de quatre pôles : l'apport des dynasties antérieures, le rôle particulier joué par Farah Pahlavi, le tournant opéré par la Révolution islamique, enfin l'influence au XXème siècle des mouvements d'armées étrangères.

A. L'apport des dynasties antérieures

Pour rendre compte de l'apparition de la nouvelle peinture, quelques artistes en effet remontent jusqu'aux dynasties safavide (3 peintres) et qadjar (2) pour évoquer l'ouverture au monde extérieur intervenue alors, le soutien des monarques et le rôle initiateur de certains peintres de Cour au niveau des premières infrastructures d'enseignement artistique, édifiées par la suite sur le modèle français.

1. L'ouverture au monde extérieur

Une perspective historique est esquissée par plusieurs artistes (7), qui relient l'évolution artistique iranienne à l'histoire et insistent sur le lien étroit ayant existé entre les Shah et l'art, ce dernier contribuant à la mise en valeur de leur puissance.

La miniature était une peinture de Cour. Elle était également une peinture d'illustration de la littérature iranienne. Imaginez la peinture de la Renaissance soutenue par l'Eglise et qui avait pour but de former de bons chrétiens. Ce n'est pas le cas dans la miniature iranienne. Les Rois voulaient de la miniature pour eux, pas pour les gens. Ce n'est donc pas un art du peuple. Sous les safavides, un début d'intérêt pour le peuple naît. On s'éloigne un peu de la littérature pour aller voir ce qui se passe dehors. La peinture contemporaine iranienne est soutenue par l'Etat. Ce n'est pas un art de Cour. C'est pourquoi il est difficile de les comparer. (Monsieur G, 7, 2008)

L'ouverture au monde extérieur s'est effectuée très tôt. D'abord par l'accueil de représentants de culture différente,

Comme vous le savez, avant, nous faisions de la miniature mais sous les Safavides, un certain nombre d'évolutions ont fait que nous avons commencé à peindre de façon nouvelle, comme aujourd'hui. Avant, nous ne regardions pas le monde autour de nous. Nous avions un monde complètement différent, plus philosophique. Sous Shah 'Abbas (Safavide) à Ispahan qui était la capitale, des peintres européens, surtout de Hollande, ont commencé à venir. Shah 'Abbas a autorisé les Arméniens à venir vivre dans la capitale, ils ont construit des églises et ne peignaient pas du tout comme nous. Ensuite, certains peintres sont partis en Europe pour étudier, comme Mohammad Zaman. A leur retour, ils ont introduit le style

européen. Cette période est très importante. Sous Shah 'Abbas, beaucoup de peintres indiens sont aussi venus en Iran. Nous avons fait la connaissance de styles très différents. La littérature était centrale. (Madame F, 6, 2008)

...puis géographiquement par des voyages à l'étranger. Initiés par les Shah qadjar en Europe, ces voyages ont été par la suite souvent la règle pour les artistes :

Un événement important, avant l'ère contemporaine, a été le voyage du Shah qadjar en Europe. Il a introduit du coup la technique occidentale en Iran. Il a envoyé des étudiants en Europe. Mais c'est le début de l'imitation de l'art des musées d'Europe. Or cet art est classique, fini car il est muséifié. C'est aussi l'époque de la rencontre entre l'art traditionnel et l'art nouveau. Avant, la peinture iranienne, c'était surtout de l'illustration. (Monsieur M, 13, 2008)

L'influence de l'Ouest est marquante depuis la Renaissance, ce qui correspond chez nous à l'époque Safavide. A partir de cette époque, l'entrée de l'Ouest se fait sentir. La peinture à l'huile est arrivée, des outils, des idées, la taille des œuvres... tout cela a changé. Le travail est devenu plus simple par rapport à la complexité des œuvres précédentes. Puis à l'époque Qadjar, avec Kamal ol Molk, ça continue jusqu'à ce que l'art occidental moderne fasse son entrée. (Madame J, 10, 2008)

Mais un peintre iranien - Kamal ol Molk - qui était parti en Europe, quand il revint, apporta la peinture classique. Alors les Iraniens ont tourné leur attention vers la peinture européenne. Ensuite, peu à peu, les technologies sont devenues tellement importantes, les voyages en Europe plus courants, les visites des musées, l'ouverture de galeries... tout cela a eu de l'influence sur les gens qui ont été de plus en plus familiarisés avec la peinture moderne. (Madame B, 2, 2008)

Ce qui a eu de l'influence je crois, ce sont les premiers groupes d'étudiants qui ont été en Occident. Ils sont devenus familiers avec cet art et l'ont apporté. Ils ont fait la connaissance de la vision moderniste. (Monsieur G, 7, 2008)

A la fin des Qadjars et au début des Pahlavi, de nombreux artistes sont partis à l'étranger, surtout en France et sont revenus enseigner de plus en plus la méthode européenne. (Monsieur N, 14, 2008)

Tous les artistes, à quelques exceptions près, qui ont eu de l'influence, même sous les Pahlavis, étaient partis un temps en Europe. (Madame F, 6, 2008)

L'ouverture se manifeste aussi par l'intérêt pour les idées nouvelles :

Au XXème siècle, en Occident, plusieurs événements ont marqué l'art : la poursuite de nouvelles théories dans la philosophie, la psychologie et la sociologie, mais aussi les guerres mondiales, enfin l'industrie et la technologie. Tout cela a eu de l'influence dans l'éclosion de l'art moderne en Occident et cela a eu un impact sur le reste du monde, dont l'Iran. En Iran, les artistes ne voulaient pas rester en arrière par rapport aux évolutions mondiales. Cela commence sous les Qadjars et sous les Pahlavi, ça devient très sérieux et l'Etat y fait un accueil très favorable : il envoie des artistes en Europe et en reçoit à Téhéran. (Monsieur T, 19, 2009)

2. La coutume du mécénat royal

Bien que l'art se limitait à des œuvres « de Cour », le mécénat d'alors est cité comme un modèle par les peintres :

Avant, les Cours de la région se disputaient les artistes de valeur, aujourd'hui il n'y a pas d'artiste de valeur. Chaque Shah se battait car voulait avoir le meilleur atelier d'artistes et le plus grand nombre. Aujourd'hui cette forme de soutien inconditionné n'existe plus. (Monsieur M, 13, 2008)

Sous Shah Abbas, il y a eu des artistes qui ont construit Esfahan. Même si la Cour changeait tout le temps de place et de capitale, ces artistes savaient qu'Esfahan resterait. Shah Abbas a réservé de l'argent à l'art. (Monsieur P, 16, 2009)

3. Le système d'enseignement

Selon les dires des peintres, la dynastie qadjar a eu le mérite, par le biais de Sani' ol Molk puis de Mohammad Ghaffari dit Kamal ol Molk, enfin par l'intermédiaire de ses élèves devenus enseignants à leur tour, d'avoir assisté la fondation du système d'enseignement artistique en Iran :

Après Sani' ol Molk est parti en Europe et à son retour, il a créé une école sur le modèle des Beaux-Arts français. Ensuite, Kamal ol Molk est parti. Sani' ol Molk avait ouvert une école mais c'est surtout Kamal ol Molk en fait qui a introduit dans son école le style européen. [...] Beaucoup croient que c'est Kamal ol Molk qui a initié la peinture dans le style européen mais en fait il n'était qu'une personne parmi d'autres. Cela avait commencé depuis l'époque des Safavides. Kamal ol Molk a été le dernier à le faire et on ne retient que lui. Et il a créé une académie de peinture où il a enseigné. (Madame F, 6, 2008)

Ce que Kamal ol Molk a fait de très important : il a été le père fondateur des centres académiques pour enseigner la peinture. Il a fondé un lycée artistique spécialisé (honarestan) pour fille et un pour garçon. Qui existent toujours. Depuis un siècle. Tous les grands peintres ont été formés dans ces écoles. (Monsieur A, 1, 2008)

Dans son école, Kamal ol Molk a eu de l'influence car il y était directeur et enseignant. Il a eu de nombreux élèves. (Monsieur E, 5, 2008)

Il [Kamal ol Molk] a fondé le lycée artistique spécialisé (honarestan-e Kamal ol Molk) et une section d'art académique à la célèbre école Dar ol fonun. Il y a introduit des cours de peinture réaliste en lien avec des notions d'anatomie, de perspective..., ce qui n'existait pas avant. Il a eu beaucoup de disciples. Comme Heydarian qui a continué son style et l'a enseigné. Kamal ol Molk a eu une influence principale. (Monsieur L, 12, 2008)

4. La figure de Kamal ol Molk

Fondateur de la première Ecole des Beaux-Arts en 1911, Kamal ol Molk prend lui-même dans l'esprit des artistes une place instituante, qui le positionne définitivement comme une référence aux facettes multiples.

- « Le Maillon »

Il est reconnu comme un « maillon » incontournable par certains (5), celui qui a favorisé le passage de l'ancien au nouveau en art. Il est le formateur de nouveaux professeurs :

Oui, [Kamal ol Molk a eu de l'influence] à 100%. Kamal ol Molk représente la frontière entre l'art ancien (qadim) et l'art nouveau (djadid) en Iran. Il représente le point charnière de l'art iranien. Avant lui, il est vrai que d'autres artistes avaient employé le style réaliste (réel). Mais celui qui a inversé la balance est Kamal ol Molk. Avant lui, l'art traditionnel était encore majoritaire. Il a eu beaucoup d'influence et a marginalisé l'art traditionnel pour l'art réaliste. [...] Kamal ol Molk avait créé une école pour former des peintres aux techniques européennes. Il ne pensait pas qu'il mettrait ainsi fin à l'école de peinture zand ou qadjar mais cela s'est produit. (Monsieur T, 19, 2009)

Il [Kamal ol Molk] a eu beaucoup d'influence sur le travail classique, sur le passage de la miniature à la peinture classique et à la peinture à l'huile. Nous avons travaillé à l'Université avec un de ses élèves. (Madame B, 2, 2008)

Nombreux sont ceux qui pensent que Kamal ol Molk s'est trompé. Qu'il est parti en Europe et qu'il est resté en arrière de tout ce qui se passait. Car Kamal ol Molk était en Europe à la même époque que l'impressionnisme. Il aurait pratiqué alors quelque chose d'arriéré (tchizi-ye aqabmundeh). Mais je ne suis pas d'accord. Je pense que Kamal ol Molk (halqeh-ye zandjil) est un maillon de la chaîne artistique iranienne, un maillon placé entre la peinture traditionnelle et la peinture moderne. Il a, à mon avis, beaucoup d'importance.

Kamal ol Molk et ses élèves n'ont pas influencé la peinture contemporaine iranienne, ils se sont écartés de ce courant mais le regard, la distance qu'ils ont introduit par rapport à la peinture traditionnelle, est très important. Ce que je veux dire serait très long. Il y a du positif et du négatif. Si vous regardez la peinture à la fin des Qadjars, avant Kamal ol Molk, vous verrez qu'il se passait des choses très intéressantes. Dans l'œuvre de Sani' ol Molk, il y avait déjà la perspective et l'utilisation de techniques occidentales. Cela était déjà répandu avant Kamal ol Molk. Mais il a tout mis de côté. Il a rompu avec cette vision et la peinture traditionnelle. Kamal ol Molk a changé avec violence (shedat) la société. C'était à l'époque constitutionnelle. Le Parlement était imposé par le peuple aux Qadjars. L'Etat et le peuple regardaient vers l'Occident. Avec tout cela, un regard nouveau devait naître. Mais Kamal ol Molk n'a jamais eu d'influence sur Ziapur ou les autres. Ces derniers ont introduit une autre sphère. L'école de Kamal ol Molk est restée une branche très mince dans le monde de la peinture iranienne et a continué de son côté. Kamal ol Molk a été un personnage important en tant que maillon, en tant que personnage de transition. (Monsieur G, 7, 2008)

- « Le Traître »

Pour d'autres, en particulier quelques peintres relevant de la mouvance révolutionnaire, son influence est jugée négative (5) du fait de la rupture dans l'histoire picturale iranienne qui lui est attribuée. Il est accusé d'avoir causé la disparition de la miniature ancienne et d'avoir retardé l'évolution de l'art iranien :

Je pense que Kamal ol Molk a trahi (khianat) l'art iranien. [...] Kamal ol Molk est parti en Europe avec une bourse que la franc-maçonnerie iranienne lui avait fournie. Il était entré dans la franc-maçonnerie. Une fois en Europe, pourquoi a-t-il expérimenté l'art du XV ou XVIème siècle ? Alors que l'Europe était dans une phase d'apogée avec le fauvisme d'un côté, le cubisme de l'autre ou le rayonnisme (reyânism), le prisme ou l'art abstrait. Il n'a rien expérimenté de tout ça. Comme c'était la franc-maçonnerie qui lui avait donné cette bourse, ils voulaient de lui qu'il apprenne l'art classique de l'Europe (honar-e klasik-e

orupa'i). Est né en Iran un courant qui a pris ses racines en Europe, non sur notre terre. C'est une vérité. (Monsieur N, 14, 2008)

Il y en a eu qui se sont donné beaucoup de peine mais dont le résultat a été d'éloigner une génération des arts iraniens. Comme les contemporains de Kamal ol Molk, sa famille et ses élèves, Mr Heydarian et Mr Ashtiani. Ils ont fait beaucoup d'effort mais involontairement ils nous ont éloigné de la miniature. Ils ont par contre soudainement solidement enraciné l'art classique occidental. Or cet art repose sur le réalisme et la ressemblance, ce qui est à l'opposé de la miniature qui est imaginaire et mentale. [...] Bien sûr, nous avons acquis avec lui la capacité de peindre ce que nous voyons. Notre histoire moderne est donc rapportée par l'entremise de ses œuvres. Par exemple, par l'intermédiaire de ses œuvres, nous pouvons connaître la personnalité et le caractère de nos anciens Shah. Leurs châteaux, la vie des gens nous sont connus grâce aux efforts de Kamal ol Molk. L'influence négative de Kamal ol Molk m'apparaît dans le fait qu'il nous a fait prendre de la distance avec la miniature, avec la peinture iranienne. (Monsieur M, 13, 2008)

Kamal ol Molk est, d'après nous, un artiste qui est rétrograde (vapasgara s), c'est-à-dire un artiste qui a retardé (aqab endākht) l'art iranien. Car nous avons un art magnifique (fakher), un art riche (qani) et plein de ressources comme la miniature, comme la peinture iranienne qui était en harmonie avec la religion iranienne. Si l'art des pays occidentaux avait pu prendre en compte l'art iranien, il en aurait résulté un art beaucoup plus avancé (pishrotar) par rapport à ce qui a été développé au XXème siècle en Europe. [...] Kamal ol Molk qui est parti en Europe a rapporté l'art matériel (maddi). La spiritualité de la miniature a été écartée. Les peintres ont peint davantage les gens, des sujets anthropologiques. (Monsieur S, 18, 2009)

- Une pédagogie contestable : l'imitation

Quelques artistes encore regrettent les répercussions, sur l'art iranien, de l'imitation, qui a constitué une des clés de l'enseignement de Kamal ol Molk :

Kamal ol Molk a eu beaucoup d'influence mais je n'aime pas cette influence. Parce que le style que Kamal ol Molk a introduit en Iran était déjà dépassé dans le pays d'origine. Donc nous avons toujours œuvré avec du retard par rapport à ce qui se faisait. Nous étions toujours quelques pas en arrière. Nous voulions imiter, c'est la raison de notre retard. (Madame J, 10, 2008)

Pour moi, surtout, c'est Kamal ol Molk, le fait de continuer l'art moderne sans connaître le passé de cet art. [...] Je pense qu'on était prêt à faire ça. On le fait dans d'autres domaines aussi. On accepte quelqu'un et on le suit. C'est un peu général chez les Iraniens. Kamal ol Molk, c'est lui qui est allé en France, qui a apporté ça. Dans d'autres pays, c'est peut-être la même chose, je ne sais pas. Sûrement ça ressemble. Mais pour nous c'est Kamal ol Molk. Il a fait autre chose aussi, de lui-même. Mais ce qui a été vraiment repris par les élèves : ça a été la répétition de l'Occident. (Madame I, 9, 2008)

- L'artiste mythique

Dans le discours des peintres, on retrouve aussi attribué à Kamal ol Molk, la dimension de « résistance » identifiée par eux comme une des motivations fondamentales de l'art. Il inaugure la figure mythique de l'artiste moderne, qui résiste au pouvoir en place :

Pourquoi Reza Shah n'aimait pas Kamal ol Molk ? Parce qu'il voulait qu'il devienne un peintre de sa propre Cour. Mais Kamal ol Molk était très lié aux Qadjars. Et n'appréciait pas forcément que Reza Shah

ait pris la place des Qadjars. Reza Shah a fait pression et a baissé les budgets de son école donc il s'est retiré au Khorasan où il a vécu ses dernières années. (Monsieur E, 5, 2008)

Reza Shah avait exigé de Kamal ol Molk qu'il peigne mais du fait de son attachement à la dynastie qadjar, celui-ci n'en a rien fait. Kamal ol Molk disait toujours : ma main tremble, je ne peux pas peindre. Il n'était pas d'accord avec le nouveau régime mais ce n'était pas quelqu'un de politisé. Il est parti à Hosseinâbâd, près de Nishâpur jusqu'à sa mort. (Monsieur S, 18, 2009)

Quoi qu'il en soit, Kamal ol Molk fait unanimement figure de repère lors du tournant pris par la peinture iranienne à partir de lui :

L'histoire de la peinture iranienne contemporaine commence il y a 100 ans. Du début de Reza Shah à nos jours. Il y a eu un penchant réaliste après que Kamal ol Molk ait voyagé en Europe. Puis il y a eu le penchant moderniste avec Mohammad Reza Shah. Après Kamal ol Molk, ce mouvement est entré en Iran par le biais d'André Godard... (Monsieur R, 17, 2009)

5. La prédominance de l'influence française

L'influence française est prédominante jusqu'à la moitié du XX^{ème} siècle, après quoi le relais dans l'art et la culture est pris surtout par l'Italie mais aussi par les Etats-Unis. Elle se concrétise, selon les artistes, principalement à deux niveaux dans le pays : la création d'établissements de formation artistique et l'activité culturelle des ambassades.

- Fondation d'établissements d'enseignement

Il s'agit principalement de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran ouverte en 1940 puis de celle des Arts Décoratifs fondée en 1960, dont les programmes respectifs étaient calqués sur leurs équivalents français :

Toutes les écoles artistiques en Iran, notamment et surtout la Faculté des Beaux-arts, ont été créées selon le modèle français. La Faculté des Beaux-arts selon le modèle de l'Ecole des Beaux-arts de Paris. (Madame F, 6, 2008)

L'Etat m'a octroyé une bourse de quatre ans pour partir à l'étranger. En France. [...] Quand je suis retourné en Iran [...] Après quatre ou cinq ans, je suis retourné un an en France. La France est mon deuxième pays. A la fin des Qadjars et au début des Pahlavi, de nombreux artistes sont partis à l'étranger, surtout en France et sont revenus enseigner de plus en plus la méthode européenne. Le leader était Kamal ol Molk ou Mohammad Ghaffari [...] Après la 1^{ère} GM, l'influence française est devenue très forte. L'école de Kamal ol Molk avait été transformée en la Faculté des Beaux-Arts. André Godard, qui était français, la dirigeait. Tous les enseignants étaient soit français soit étaient partis en France. Et ils envoyaient les meilleurs élèves en France. Moi-même j'ai obtenu une bourse dans ce cadre. Le style de peinture était donc français jusqu'à ce que peu à peu, à partir des années 1970 et suivantes, les peintres qui étaient allés [en Italie et] en Amérique, reviennent et diffusent la pensée américaine de l'art. Parmi eux, il y avait un peintre irano-arménien du nom de Marko Grigorian qui, après la Révolution, est parti vivre aux Etats-Unis puis en Arménie, où il est décédé et enterré. Ils ont enseigné la manière américaine, qui a affaibli les influences européennes. Mais, malgré tout, dans les écoles d'art, l'enseignement à la française reste prédominant. (Monsieur N, 14, 2008)

André Godard est alors venu en Iran et a créé une école d'art (madreseh-ye honar) : la fondation de la Faculté des beaux-arts. (Monsieur T, 19, 2009)

Avant la Révolution, les relations avec l'Ouest étaient très fortes en ce qui concerne l'enseignement et les activités des écoles. Les œuvres étaient effectuées selon le style de l'Ouest. Pendant un temps, l'influence française était prédominante. A un autre, c'était l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre. Mais la France était beaucoup plus présente car les programmes scolaires étaient alignés sur les programmes français. Les relations franco-iraniennes sont anciennes, depuis les Safavides. Puis il y a eu l'arrivée de l'Amérique. (Monsieur L, 12, 2008)

Pendant quelques années, certains élèves de Kamal ol Molk l'ont fait encore fonctionner [l'Ecole de Kamal ol Molk]. [...] Puis cette école a fusionné avec d'autres instituts d'architecture ouverts par Reza Shah, qui eux-mêmes ont donné naissance à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, durant les dernières années du règne de Reza Shah. En 1939. [...] La faculté des Beaux-arts a été organisée sur le même modèle que l'Ecole des beaux-arts de Paris parce que son Directeur était André Godard, un architecte français. Il était archéologue aussi. A cette époque, il était très actif en Iran et Reza Shah l'appréciait beaucoup. Il devient directeur donc et fonde les programmes comme ceux de Paris. (Monsieur E, 5, 2008)

Je dirais que la fondation de la Faculté des Beaux-arts a eu de l'influence. En 1950-51... ou plutôt non, à la même époque, en 1940-41 ou 42. La fondation de la Faculté des Beaux-arts à l'Université de Téhéran. Elle a peu à peu familiarisé les gens avec l'art contemporain occidental. Au début ils étaient très en retard. Ils diffusaient seulement le cubisme à une époque où cela était déjà dépassé. Mais peu à peu ils ont apporté, enseigné d'autres courants dans cette faculté. Elle a eu de l'influence. (Monsieur G, 7, 2008)

L'art moderne a été introduit à la Faculté des Beaux-Arts au moment où des professeurs étrangers, surtout français, sont arrivés, à la fin de l'époque de Reza Shah. (Monsieur L, 12, 2008)

Ceux qui étaient diplômés de Dar ol fonun, on les envoyait avec une bourse en France, en Angleterre, en Allemagne mais en Iran, c'était surtout en France, surtout aux Beaux-Arts [de Paris]. Ces boursiers ont étudié à l'étranger puis sont retournés en Iran. A leur retour, la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran a été créée. En 1319 (1938). Nous sommes aujourd'hui en 1387 (2009). C'était environ il y a soixante ans. [...] Deux facultés avaient été créées : la Faculté des Beaux-arts (daneshkadeh-ye honarha-ye ziba), qui utilisait la méthode des Beaux-arts de Paris, avec surtout une filière de peinture mais aussi de la sculpture et la Faculté des Arts Décoratifs (daneshkadeh-ye honarha-ye taz'ini) [...] Cette faculté utilisait la méthode des Arts déco de Paris. [...] Tous les enseignants étaient français. Dans la Faculté des Arts Décos, il y avait par exemple Mr Girard et quelques femmes françaises. Dans la Faculté des Beaux-Arts aussi, il y avait Mr Godard et encore quelques femmes françaises. L'art occidental européen a donc remplacé complètement l'art traditionnel. (Monsieur S, 18, 2009)

- L'action culturelle des ambassades

L'action des ambassades a été essentielle au niveau de l'apprentissage des langues, de la mise à disposition de bibliothèques et de l'organisation d'expositions :

A cette même époque, la langue française et la langue anglaise ont commencé à être enseignées sous l'égide des ambassades. Aux jeunes et aux intéressés. D'un côté donc, il y avait Dar ol fonun, de l'autre les associations culturelles des ambassades. Cela a beaucoup influencé l'éclosion d'une pensée nouvelle (tafaktor-e novin) dans le domaine de l'art en Iran. (Monsieur S, 18, 2009)

B. « Farah »

A côté des dynasties plus anciennes, Farah Pahlavi est nommée à sept reprises par les artistes rencontrés. Elle occupe une place privilégiée dans les réponses à la question sur les personnalités qui ont marqué l'histoire de la peinture iranienne au XX^{ème} siècle. Elle est presque toujours citée par son prénom ou appelée « la Reine » sur un ton qui évoque la proximité, la familiarité, même par les artistes qui n'ont pas connu l'époque de son mécénat.

1. L'organisation d'évènements artistiques nationaux et internationaux

Les artistes insistent sur l'ouverture à l'art étranger, principalement occidental, qu'elle a poursuivie et amplifiée :

[L'art moderne est apparu sous Mohammad Reza Shah et non Reza Shah] parce que Mohammad Reza Shah avait lui-même étudié en Europe. Il voulait que la culture occidentale devienne la culture iranienne. Après son 3^{ème} mariage avec Farah, qui avait elle-même étudié l'architecture à Paris, beaucoup d'évènements artistiques ont été organisés à cette époque en Iran. Des festivals. Le festival d'Afrique en 1972. C'était très nouveau au Moyen-Orient. (Madame B, 2, 2008)

L'évocation des cinq Biennales de Téhéran organisées avant la Révolution (entre 1958 et 1966) par Marko Gregorian puis par la Reine est récurrente. Les artistes insistent sur l'évènement artistique qu'ont constitué à l'époque ces biennales et sur la mise en valeur des productions picturales iraniennes qu'elles ont permis à l'étranger, notamment par la participation des lauréats à la Biennale de Venise :

Il [Marko Gregorian] a proposé aussi d'organiser une biennale de la peinture en Iran. Cela a eu lieu en 1337 (1958). Cinq biennales ont eu lieu tous les deux ans. Chaque gagnant partait ensuite à la Biennale de Venise. (Madame F, 6, 2008)

La première Biennale de Téhéran, au milieu des années 1950, a lieu en peinture grâce à Marko Gregorian. Cela a eu beaucoup d'influence sur la peinture iranienne. (Monsieur G, 7, 2008)

Le Shah a voulu procéder à la modernisation du pays. Dans le domaine artistique, la première Biennale de la peinture en Iran est organisée. En 1958. Elle est organisée par un peintre arménien venu d'Italie, Marko Gregorian. Le Ministère de la Culture et de l'Art de l'époque le soutenait. Quelques personnes d'Italie ont été invitées par M. Gregorian pour être dans le jury et sélectionner les meilleures œuvres. Lors de cette première biennale, on a pu admirer pour la première fois des œuvres abstraites. Après cette biennale et jusqu'à la Révolution, il y a eu 4 autres biennales, jusqu'à la 5^{ème} Biennale. D'une biennale à l'autre, il y avait toujours plus d'art abstrait. Beaucoup plus. A la 3^{ème} biennale, un mouvement pictural iranien prend forme, appelé saqqakhaneh (« des fontaines publiques »). (Monsieur E, 5, 2008)

J'allais aussi aux Biennales, celle avec le Pakistan et la Turquie par exemple [5^{ème} Biennale]. Cela m'apprenait beaucoup. (Monsieur L, 12, 2008)

Les Biennales de Téhéran sont citées y compris par les peintres révolutionnaires. Toutefois, certains parmi eux valorisent davantage les Biennales postrévolutionnaires, tel Monsieur S (entretien 18, 2009) :

Je pense que l'attention envers la peinture est devenue très bien après la Révolution. La raison en est que, avant la Révolution, le régime du Shah avait organisé cinq biennales. Mais, après la Révolution, nous

avons eu des biennales en peinture (naqqâshi), sculpture, en miniature (negârgari) et en céramique. Nous avons des biennales très variées. Tout cela a fait que je suis devenu intéressé par la peinture. Avant la Révolution, cela n'existait qu'en petit nombre. (Monsieur S, 18, 2009)

Les artistes mentionnent enfin le Festival de Shiraz (1958-1977) qui a laissé un souvenir marquant, mi-admiratif mi-scandalisé :

Il y a eu aussi le célèbre Festival de Shiraz. Tous les artistes modernes du monde entier s'y sont produits, comme Peter Brook, qui était fou : il avait présenté une pièce où il y avait plein de nus. C'était « super-moderne » [en français]. [...] Ou comme je ne sais plus comment s'appelle cet artiste français mort il y a 3 ans... il faudrait que je relise les mémoires de la Reine... Maurice Béjart ! [...] Il y avait aussi beaucoup d'opéras, des concerts de musique classique. [...] A cette époque, John Cage par exemple ou Stockhausen ont donné des concerts en Iran. (Madame B, 2, 2008)

Avant la Révolution, sous l'impulsion de Farah, il y a eu le festival artistique de Shiraz (djashn-e honar dar Shiraz, La fête de l'art à Shiraz) qui avait lieu chaque année. Ils y ont présenté des pièces dans les rues, près de lieux saints ou autres, avec des gens nus ou au trois-quarts nus. (Monsieur N, 14, 2008)

2. La fondation d'institutions majeures

L'action fondatrice de Farah Pahlavi au niveau des institutions artistiques, particulièrement du Centre d'Education Intellectuelle pour Enfants et Adolescents (*Kanun-e parvaresh-e fekri-e kudakan o nowdjavanan*) (4) ouvert en 1960 et de musées tel le Musée d'Art Contemporain de Téhéran (*Muzeh-ye honarha-ye mo'aser-e Tehran*, TMOCA) (6) inauguré en 1977, est soulignée.

- Le Kanun

A ses débuts, le Kanun a permis à de nombreux artistes qui y étaient employés, de se révéler par la latitude importante de création qui leur était concédée. Aujourd'hui, ils sont reconnus en Iran et à l'étranger comme des artistes de haut niveau. Monsieur T (entretien 19, 2009) rapporte également avec fierté combien cela a été formateur pour lui, adolescent.

Le Centre d'éducation intellectuelle pour enfants (Kanun-e parvaresh-e fekri) a lancé de nombreux réalisateurs. C'était la Reine qui avait créé ce centre. (Madame B, 2, 2008)

Le Kanun cherchait les bons artistes et les laissait libres de faire ce qu'ils voulaient. Parmi ce groupe de jeunes artistes engagés, il y avait Momayez, grand graphiste membre du Kanun et Kiarostami. Kanun était comme un champ, d'où jaillissaient de grandes plantes, plein d'arbres. Il était dirigé par l'Etat par l'intermédiaire de Farah. (Monsieur L, 12, 2008)

Maintenant vous savez quels sont les artistes qui ont émergé grâce au Centre d'éducation pour enfants ? 'Abbas Kiarostami (cinéma), Hossein Alizadeh (musicien et compositeur), Mohammad-Reza Lotfi, Aydin Aghdashlu (peinture), Nafiseh Khiahi, Bahram Beyzahi, Hushang Bolshivi khodaahmadollah, Akhdasarian, Farshid Mesrali (illustrateur), Ahmad Reza Ahmadi, Sapandu, en littérature Barahami, et... En théâtre, Banessian, Mofitha et sa famille. Ceux qui sont en train de travailler, Mr Pesiâni, Iradj Tahmas, Mme Motamediar... Ce sont tous des enfants du Kanun. (Monsieur K, 11, 2008)

Ensuite pendant un temps, je suis allé au Centre d'éducation intellectuelle pour enfants (kânun-e parvaresh-e fekri-e kudakân). Il y avait des cours de peinture pour les enfants ou adolescents. J'y suis allé un temps avant la Révolution. (Monsieur T, 19, 2009)

Comme nous le verrons plus loin au sujet de la formation des artistes, le Kanun demeure un lieu vivant de popularisation de l'art que de nombreux artistes confirmés ont fréquenté enfants ou fréquentent encore devenus adultes, en tant qu'animateurs.

- Le TMoCA

Le TMoCA est né de la collection d'œuvres occidentales et iraniennes rassemblée par « Farah » :

Lors de la 2^{ème} moitié du règne du Shah, sous Farah, il y a la première école théorisée de la peinture iranienne. L'épouse du Shah avait une grande collection, des œuvres du monde entier. Elle a fondé le Musée d'art contemporain. (Monsieur A, 1, 2008)

Il y a eu aussi la femme du Shâh, Farah Pahlavi. Elle a apporté un soutien personnel à l'art contemporain en Iran. Son soutien et celui des institutions (sâzemân) qu'elle a créé. Elle est par exemple à l'origine de la création du Musée d'Art Contemporain de Téhéran. (Monsieur G, 7, 2008)

A l'époque de Mohammad Reza Shah, à l'origine du développement de la peinture, il y avait Farah. C'est elle qui a créé le Musée d'Art Contemporain et le Centre d'Education pour enfants (Kanun) et le centre culturel Niavaran. Elle était aussi une grande collectionneuse de la peinture du monde. L'art en Iran lui est redevable. (Monsieur K, 11, 2008)

Peu à peu la période nouvelle (dowreh-ye djadid) de l'art iranien a commencé. De nombreuses galeries ont alors été créées et le musée, surtout le Musée d'Art Contemporain en 1355 (1977). En 1353 (1975), il a commencé à être construit et en 1356 (1978) les programmes ont commencé. Ce qui a été très important, c'était les encouragements prodigués par le bureau de Farah (daftar-e Farah) pour l'art nouveau. Cela a eu beaucoup d'influence. Ils ont acheté des œuvres aux artistes ou en-dehors du pays. Du travail moderne, nouveau. (Monsieur, T, 19, 2009)

3. Un mécénat apprécié

Son engagement en direction des artistes qu'elle a encouragé – souvent par sa présence même lors des vernissages - et soutenu financièrement et intellectuellement, est célébré par les peintres rencontrés :

Je peux dire que la Reine a beaucoup œuvré pour que les artistes, à cette époque, fassent connaissance avec l'art moderne. Elle a acheté des tableaux d'artistes célèbres dans le monde et les a apportés en Iran. Elle a encouragé les peintres à faire du moderne et achetait leurs travaux. Elle-même allait beaucoup aux expositions, qu'elle inaugurait souvent. Cela a représenté une grande aide pour les artistes iraniens et pour l'art moderne en Iran. (Madame B, 2, 2008)

Il y a eu aussi la femme du Shah, Farah Pahlavi. [...] Elle a apporté un soutien financier et intellectuel (hemayat-e mali va ma'navi) aux artistes de cette époque. Par exemple aux artistes saqqakhaneh. Ceux issus de cette école qu'on appelle saqqakhaneh. (Monsieur G, 7, 2008)

- Vous étiez à Paris ?

- Oui, un an. J'étais boursier. [...] Pour étudier l'art. Farah m'avait envoyé. (Monsieur H, 8, 2008)

La Reine était membre d'honneur de plein de centres culturels. Elle aidait. Avec de bonnes possibilités économiques. (Monsieur L, 12, 2008)

4. Le rôle joué par les intellectuels

A certaines périodes d'ouverture politique, une effervescence culturelle a favorisé l'interdisciplinarité et les relations entre différents milieux intellectuels, scientifiques ou politiques. Outre le parrainage de la Reine, ces périodes de 'melting-pot' sont relevées avec nostalgie par certains peintres rencontrés, qui dénoncent les cloisonnements actuels :

Il faudrait aussi citer les courants politiques. A cette époque, les courants politiques avaient beaucoup d'influence, comme les courants de gauche. Les intellectuels... avec leur regard de gauche voulaient aussi soutenir l'art. L'Etat soutenait et ces intellectuels aussi encourageaient à leur manière. Parmi ces milieux intellectuels, il y avait des écrivains, des réalisateurs de films, des peintres... ils avaient beaucoup de relations et travaillaient ensemble. De 1950 à 1970, les relations entre les différents artistes étaient très importantes. (Monsieur G, 7, 2008)

Cela a eu lieu à une époque très contemporaine, quelques années après la venue des armées étrangères. Cette époque était aussi celle d'une ambiance d'ouverture politique. De nombreux journaux étaient publiés parce qu'avant Reza Shah était un dictateur, quoi. Quand il est parti, pendant dix ans, le parti communiste iranien s'est développé. Des groupes politiques différents ont pris forme. (Monsieur E, 5, 2008)

La préoccupation d'une éducation du public se fait jour parmi ces cercles d'intellectuels et d'artistes :

Des personnalités scientifiques et politiques [ont marqué l'histoire de la peinture contemporaine]. Parmi les personnalités politiques, avant la Révolution, la plupart ont fait des études à l'occidentale et ont obtenu des postes importants pour diriger les événements artistiques. [...] Un groupe d'étudiants en art, qui ont utilisé les possibilités scientifiques et la politique, ont émergé peu avant la Révolution.

Les étudiants en art sont devenus très nombreux après la Révolution. Mais avant, ils participaient aux biennales, festivals de films (surtout dans le domaine de l'animation au sein du Kanun parvaresh-e fekri-e kudakan « centre d'éducation pour enfants », qui les soutient). Ils étaient en lien avec le régime mais actifs à leur manière. [...] Ces jeunes ont créé des styles, ont innové. Ils ont jeté les bases de l'art contemporain en Iran. Les questions artistiques sont toujours mêlées aux questions sociales, politiques, culturelles et historiques. [...] Parmi les personnalités scientifiques, certains enseignants donnaient des conférences, écrivaient des livres. Comme Hosein Vaziri Moqaddam, qui enseignait à la Faculté de Téhéran mais qui est parti ensuite en Italie. Il a écrit un très bon livre : shiveh-ye tarahi « la technique du dessin ». Ces enseignants traduisaient eux-mêmes les livres nécessaires aux étudiants et au grand public. (Monsieur L, 12, 2008)

C. La Révolution

Le XX^{ème} siècle est « *un siècle anarchiste* » en Iran dit Monsieur N (entretien 14, 2008). Des deux révolutions qui le bouleversent, les artistes se font largement l'écho :

Il y a eu deux grandes révolutions, la Révolution constitutionnelle il y a 80 ans et la Révolution islamique il y a 30 ans. (Monsieur N, 14, 2008)

1. La Révolution constitutionnelle de 1906

La Révolution constitutionnelle de 1906 est citée comme déterminante dans l'histoire de la peinture, du fait du mouvement d'idées qui l'a accompagnée :

Le deuxième évènement qui me semble important, c'est la Révolution constitutionnelle en 1906. Cette Révolution a permis l'introduction de l'idée de démocratie dans le pays. L'illustration disparaît peu à peu pour laisser place à la peinture sur toile. La critique apparaît. Les nouveaux courants de pensée se traduisent dans les arts. La poésie et la littérature se développent sous de nouvelles formes. C'est la même chose pour la peinture. Peu à peu vient le théâtre, le cinéma, des groupes de musique prennent forme. L'art prend de nouvelles formes. (Monsieur M, 13, 2008)

Monsieur M (entretien 13, 2008) cite ainsi en tout et pour tout trois évènements importants ayant marqué l'histoire de la peinture iranienne contemporaine. Après le voyage du Shah Qadjar en Europe qui initie « *la rencontre entre l'art traditionnel et l'art nouveau [...] , le deuxième évènement [...] important, c'est la Révolution constitutionnelle en 1906 [...] qui introduit des courants de pensée nouveaux dans le pays* », le troisième étant la Révolution islamique.

2. La Révolution islamique

« *Oui, le premier évènement artistique de la Révolution a été pictural* », dit Monsieur R (entretien 17, 2009). En cela, il qualifie le lien fondamental ayant existé entre la Révolution et la peinture iranienne contemporaine. La Révolution de 1979 est citée par la majorité des artistes (15) parmi les évènements intervenant dans l'évolution de la peinture iranienne contemporaine. Madame O (entretien 15, 2009) par exemple ne cite que cet évènement comme déterminant.

Selon Farhad Khosrokhavar et Olivier Roy, cette révolution a d'abord été une révolution politique. Elle a capté une vague de contestation radicale, violemment anti-américaine, qui s'exprimait dans les années 1960-1970, surtout dans des mouvements d'extrême gauche marxisants. Cette révolution politique s'est aussi exprimée sur un registre propre : celui de l'islam chiite avec ses catégories spécifiques (le martyrisme, le

deuil, l'eschatologie).⁵⁶⁸ Cependant, il faut éviter d'associer la spécificité de la révolution iranienne à la permanence d'un shiisme traditionnel. Née d'une utopie politico-religieuse, la révolution islamique n'est pas l'irruption soudaine d'une tradition : elle est bien partie prenante d'une reformulation de la religiosité. La victoire des religieux fut ainsi d'autant plus paradoxale que la société iranienne cherchait moins à retrouver ses racines musulmanes qu'à affirmer sa mutation sociale et culturelle.

Monsieur R (entretien 17, 2009), acteur lors de l'évènement, m'a confié longuement la foi qui a été la sienne en « *les idéaux de la Révolution* » :

Bon, moi... j'étais... un peintre de la Révolution. Je crois en ces questions-là (E'teqâd daram be in masâ'el). Tout le monde croit en quelque chose (Hamé âdamhâ e'teqâd dâran...). Les hommes poursuivent des idéaux. Dans le monde entier. Notre Révolution avait deux idéaux, qui étaient issus de la culture islamique passée, en fait de la culture iranienne :

1. residan-e ensân be un ensân-e kâmel : atteindre l'être humain parfait.
2. ke djâ'meh berese kâmel : que la société devienne elle aussi parfaite.

Une société parfaite est une société qui a une morale humaine et divine pure (Yé djâ'meh-ye kâmel djâ'meh'i e ke akhlâq-e ensâni, elâhi pâken bâshe). Qui est le temps de la justice, de l'amour (spirituel), de la gentillesse (un des attributs de Dieu) (ke vaqt-e edâlat e, 'eshq va mohabat va khodâmehvali) et où tout est axé autour de dieu/théocentrique. (Monsieur R, 17, 2009)

Il résume en quelques mots l'utopie qui a incarné l'élan de la Révolution et en questionne aujourd'hui la dimension imaginaire et illusoire :

L'homme parfait fait ce que Dieu apprécie (ensân-e kâmel, in ke khodâ doust dâre andjom mide). Comment former cet homme ? Je pensais qu'en une période courte le monde pouvait changer. Mais j'en suis arrivé à l'idée que ça ne se passe pas comme ça. Déjà il fallait qu'on applique ces principes dans notre propre société. Et c'est déjà difficile comme ça. (Monsieur R, 17, 2009)

Il relate l'aventure extraordinaire que cette période d'effervescence a représenté pour lui et ses amis dans une atmosphère de fusion collective avec la population :

Au début de la Révolution, j'avais 27 ans, non 25. Nous étions à l'Université de Téhéran. La nuit, nous travaillions dans nos chambres. La Révolution n'était pas encore victorieuse. Aux environs de l'université siégeait l'armée. Ils ne savaient pas que la nuit, nous allumions des bougies et peignons, pour la Révolution. Nous créons des posters, des peintures. Quand la Révolution a été victorieuse, nous avons transporté tout ça dans l'hoseiniyeh de la mosquée Ershad (masjed-e hoseiniye-ye Ershâd). (Monsieur R, 17, 2009)

Il témoigne sur l'intense activité picturale et les expositions que la Révolution a suscitées :

Nous nous sommes installés au sous-sol de la mosquée (shabestan), là où on s'installe l'hiver parce qu'il fait chaud. Il y avait des kilomètres de queue. Nous avons appelé notre groupe « Salman » (un des compagnons du Prophète). Nous avons pris deux jeeps à la télévision avec un grand camion. Nous avons transporté nos œuvres dans d'autres villes. D'abord Qom : c'était la première fois qu'une exposition de peinture avait lieu à Qom. Les gens n'avaient jamais vu auparavant d'expositions. Puis Esfahân, Chirâz, Ahvâz, Abadan, Kermanshah, Sanandaz, Orumiye, Tabriz, Guilan, Mâzanderân, Mashhad, Téhéran. (Monsieur R, 17, 2009)

⁵⁶⁸ Farhad Khosrokhavar, Olivier Roy, *Iran : comment sortir d'une révolution religieuse*, Seuil, Paris, 1999.

Ce moment de créativité porté par l'enthousiasme de tout un peuple a abouti à la création du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (*Howzeh-ye honar va andisheh-ye eslami*) :

Puis les enfants (=amis, expression affective) se regroupèrent pour fonder le Centre de l'Art (*Howzeh-ye honari*). [...] Oui. Des poètes, des caricaturistes... aussi se sont joints aux peintres. [...] Oui, le premier événement artistique de la Révolution a été pictural. Nous peignons sur ce que j'ai dit, le passé, les luttes du peuple d'Iran (*mobârezât-e mardom-e irân*), le régime du Shah et sur l'islam, la société idéale et l'homme idéal. Moi, Hosein Khosrodjerdi, Habib Sâdeqi, Naser Palangi... Ils étaient nombreux. Mr Halimi aussi mais plus tard. Mr Radjabi. Et quelques femmes. Des étudiants. Dans le cinéma : Mohsen Makhmalbâf, que vous connaissez. (Monsieur R, 17, 2009)

Vint alors le moment du retour à la réalité :

Chaque Révolution est comme une rivière : quand elle descend de la montagne, elle transite par de multiples cascades mais quand elle arrive sur la plaine, elle devient calme. Une fois calme, chacun retourne à ses affaires personnelles. Les enfants avaient grandi. Par exemple, Mohsen Makhmalbaf voulait parler avec le monde. Il ne voulait pas rester limité. Hosein Khosrodjerdi maintenant expose à Londres. Nous sommes devenus professeurs à l'université. (Monsieur R, 17, 2009)

Monsieur S (entretien 18, 2009) a lui aussi « travaillé pour la Révolution » et est revenu précipitamment de France où il était inscrit aux Beaux-Arts, pour s'engager corps et âme dans les événements en cours :

Le premier mois j'étais là mais aussi avant. Nous étions étudiants à cette époque. Dans les rues pendant environ huit mois, il n'y avait que des manifestations. Ils ont mis le feu aux bancs, aux autobus pour que l'Etat change. Nous allions écouter des discours... Moi, j'étais peintre. Par exemple, je peignais de grands tableaux de l'Imam Khomeyni. Des photos de l'Imam Khomeyni que je peignais sur de grands tableaux. Et les gens me les prenaient des mains dans la rue et partaient manifester. Nous risquions les balles, de mourir. Nous faisions partie des jeunes qui ont fait la Révolution. Je n'ai que ce souvenir. Tous les soirs, tous les jours, nous allions dans la rue car tout était fermé. Tous les bureaux, tous les ministères étaient fermés. Il n'y avait nulle part où aller. C'était la révolution, quoi. Les gens allaient dans la rue, dans les mosquées ou les salles de deuil. J'étais étudiant à l'Université de l'Art (*dâneshgâh-e honar*). Pendant six mois nous n'avons fait que ça, aller dans les rues. (Monsieur S, 18, 2009)

Une fois que la Révolution fût finie, je suis allé à l'ambassade de France et en un jour, ils m'ont donné un visa. [...] Je suis donc parti en France. [...] J'avais une radio que j'écoutais du matin au soir. Si je n'avais pas eu de radio, je ne serais pas rentré. (Monsieur S, 18, 2009)

On était alors 6 mois après la Révolution. J'étais arrivé en mars, un mois avant il y avait eu la proclamation de la République. Six mois étaient passés et même si j'avais été accepté en deuxième année, j'ai tout laissé tomber et suis retourné en Iran. La Révolution avait eu lieu et je voulais participer aux événements. [...] J'ai fait fausse route alors. Mes études ont pris un retard de vingt ans. Mais j'ai fait un autre travail, j'ai travaillé pour la Révolution. (Monsieur S, 18, 2009)

Monsieur T (entretien 19, 2009), acteur également de la Révolution, rapporte que la première peinture murale commandée par la Fondation des Martyrs a été effectuée par lui-même en 1981. Il décrit la diversité des courants politiques et religieux qui ont mobilisé la population :

La première peinture murale a été effectuée en 1358 (1980), une année après la Révolution. [...] Moi-même je peignais. Dès le début de la Révolution, ces peintres ou moi-même, nous faisons des graffitis sur les murs. Des graffitis de l'Imam Khomeyni. La nuit, on peignait surtout le visage de l'Imam

Khomeyni. Après l'arrivée de l'Imam Khomeyni au mois de bahman 1357 (février 1979), de grandes peintures de lui ont été transportées dans la rue. Deux mois plus tard, on était en 1358 (en mars 1979). Au départ, il y a eu des peintures comme en Russie, représentant les travailleurs, les employés, les gens de la rue... En 1360 (1981), j'ai effectué une peinture murale sur le mur de la Fondation des Martyrs, en face de l'Université Tarbi'at-e moalem, rue Mofâteh. [...] [Elle représentait] quelqu'un qui avait été tué pendant la guerre. Un martyr. Son visage était vrai. [...] Sur la peinture, il y avait aussi un enfant de trois ans environ qui offrait des fleurs à son père. Son père était martyr, il avait les yeux fermés. [...] D'autres personnes peignaient d'autres choses. Tous n'illustraient pas la République islamique et l'Imam Khomeyni sur les murs. D'autres artistes avaient d'autres points de vue : communistes, socialistes... comme en URSS. Ils voyaient la Révolution comme la révolution des travailleurs. Ou certains voulaient que ce soit les deux : à la fois religieuse et communiste. Ou d'autres voulaient une révolution seulement nationale, ni religieuse ni communiste. Ce que peignait Mme Nilufar Qanedinejad ou je ne sais plus exactement son nom, comme je l'ai dit tout à l'heure, était communiste. On le voit dans le film : elle avait peint des travailleurs... Donc un autre groupe politique a dû venir et l'effacer. (Monsieur T, 19, 2009)

Les influences extérieures sont remises en cause ou réorientées :

Après la Révolution, la société et la politique ont été mêlées. Il y a eu une rupture avec toutes les influences de l'Ouest. Sauf pour copier les arts des pays révolutionnaires : Chine, Russie, Amérique du Sud. (Monsieur L, 12, 2008)

Monsieur P (entretien 16, 2009) insiste, quant à lui, sur la dimension mystico-religieuse des représentations picturales, liée à l'aura de l'ayatollah Khomeyni :

Le portrait charismatique de l'ayatollah Khomeyni a eu beaucoup d'influence. Des millions d'individus se sont appuyés sur son portrait. Les visages religieux ont toujours été présents dans la peinture. Ses paroles ont eu aussi de l'impact. (Monsieur P, 16, 2009)

Il ajoute combien importants ont été alors les porteurs de parole que sont les poètes :

Sinon la littérature, les poètes anciens, Nezami, Hafez, Mowlana, Saidi, Attar, ont beaucoup influencé la peinture contemporaine iranienne, comme la miniature. Il existait un lien très fort entre les artistes contemporains et ces poètes. (Monsieur P, 16, 2009)

Madame O (entretien 15, 2009) énonce sans appel combien la Révolution a marqué sa vie et son œuvre :

Je peux répondre en fonction de l'âge que j'ai. J'ai 43 ans. Durant ces 43 ans, il y a eu la Révolution. Elle a une très grande influence sur la création artistique. Plus que toute autre période en Iran, elle a eu une influence religieuse et révolutionnaire.

La Révolution contée par ceux qui l'ont faite représente la fulguration de l'histoire prise sur le fait. S'y révèle la capacité humaine de faire du nouveau par le pouvoir de la conviction commune. S'y dévoile une fracture de l'histoire et la fulgurance d'un commencement. Hannah Arendt parle d'« *un trésor sans âge qui, dans les circonstances les plus diverses, apparaît brusquement à l'improviste, et disparaît de nouveau dans d'autres conditions mystérieuses* »⁵⁶⁹. C'est ainsi qu'Hannah Arendt décrit l'apparition de ce qu'elle nomme « le bonheur public » révolutionnaire. Agir authentique pour ses hommes et ses femmes, la Révolution semble avoir correspondu à l'évènement de la naissance dont elle a été comme l'écho collectif.

⁵⁶⁹ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Gallimard, Paris, 1972 : p.13.

3. L'après-coup

Ainsi contée par les peintres révolutionnaires, la Révolution iranienne transmet quelque chose de l'incandescence de son ouverture politique. Pour en connaître l'après-coup, continuons à écouter les artistes :

Notre génération est spéciale. Aux expositions, il n'y a que des jeunes ou des vieux, pas l'âge intermédiaire comme nous. Nous sommes la « génération brûlée », celle des adolescents à la Révolution : nous ne savons pas ce que nous voulons. Nous sommes passés du communisme le plus fervent à l'islamisme. Nous avons subi la fermeture des universités au moment où on devait y entrer. (Monsieur K, 11, 2008)

Je suis entré dans la section peinture. Mais plusieurs événements sont survenus. La Révolution, ce qui a engendré la fermeture des universités pendant quelque temps. Avant la Révolution, mon lycée avait été même fermé pendant deux ans à cause des problèmes politiques qui existaient et j'étais contraint de ne pas aller à l'école. (Monsieur T, 19, 2009)

Il faut savoir que les frontières artistiques ont été longtemps fermées. (Madame J, 10, 2008)

Cela faisait 25 ans que le contact avec le monde avait été coupé. (Monsieur K, 11, 2008)

Après la liesse des débuts dont quelques-uns témoignent, d'autres expriment le sentiment d'avoir été sacrifiés sur l'autel de la Révolution. Ils sont confrontés à la fermeture des universités et à celle de frontières à peine ouvertes sur des horizons totalement nouveaux. Mais la Révolution n'est pas simple changement. Elle est mutation radicale, événement sans précédent. Quant à l'art, il semble marqué par l'événement, dont il mime le cours et montre les cicatrices. Ainsi Monsieur K (entretien 11, 2008), se référant à l'histoire iranienne récente, met en évidence la dimension éphémère qui a prédominé et l'identifie en termes de rupture et d'avortement :

Chaque époque a eu ses fusées éclairantes. Une explosion lumineuse et c'est fini, quelque chose de nouveau apparaît. Il n'y a pas de continuité. A Paris, il y a eu une continuité entre le XIX^{ème} siècle et 2008. Ce n'est pas le cas chez nous. Chaque époque succédait à une autre, avortée. Elles n'étaient pas conservées. A chaque fois que le régime changeait, on mettait de côté les artistes liés à ce régime, on ne les a pas gardés.

De même, Monsieur A (entretien 1, 2008) décrit les changements radicaux du monde de l'art comme après un tremblement de terre, où des pans entiers du paysage peuvent disparaître et d'autres inconnus surgir :

Le 2^{ème} influence, c'était la Révolution. La sculpture, la musique ont disparu. La poésie est devenue très mauvaise. Mais le théâtre et le cinéma ont beaucoup progressé. La peinture a cédé sa place au graphisme, pour des raisons financières. (Monsieur A, 1, 2008)

Monsieur E (entretien 5, 2008) lui aussi souligne la coexistence à des niveaux de visibilité différents, de l'art révolutionnaire encouragé par l'Etat et de la nouvelle peinture interdite et souterraine :

Environ deux ans avant la Révolution, il avait commencé à y avoir beaucoup d'hostilité envers l'art moderne. Les peintres modernistes ont quitté l'Iran ou n'ont plus travaillé. Il y a un groupe de peintres lié à la Révolution, ceux-ci pratiquent un art figuratif. Symbolique. Politique. Religieux. Pour ceux-là, on parle des « peintres de la Révolution ». Après que la guerre ait commencé, le thème des shahid [martyrs] est devenu très important. [...] Pendant quelques années, l'art moderne a été interrompu. En vérité, il

commença de manière souterraine. Dans les appartements car les galeries étaient aussi fermées. (Monsieur E, 5, 2008)

Madame J (entretien 10, 2008) tente de relier l'avant et l'après de l'art pictural, suite au séisme constitué par la Révolution :

Le développement de l'art moderne a été stoppé à la Révolution, quand on a tenté de retrouver notre propre voix. [...] Avec l'art révolutionnaire, la préoccupation était un retour sur nous-mêmes, à l'Iran. Ou plutôt un retour à l'Islam davantage qu'à l'Iran. Notre génération ne veut pas adopter ce regard mais le sien propre. L'art révolutionnaire a tenté une synthèse entre la miniature et l'art mexicain. [...] Au début, ces artistes étaient très idéalistes mais ce n'est plus le cas aujourd'hui. A cette époque, ils voulaient faire passer des sentiments sociaux. (Madame J, 10, 2008)

4. La fonction sociale de l'artiste-peintre

Si l'on admet avec Hannah Arendt que « *l'idée centrale de la Révolution est la fondation de la liberté, c'est-à-dire la fondation d'un corps politique qui garantit l'espace où la liberté peut se manifester* »⁵⁷⁰, il apparaît que cette deuxième étape de la Révolution iranienne – celle de la refondation de la liberté – s'est conclue de manière problématique et a amené les artistes-peintres à des positionnements paradoxaux, creusant de plus en plus profondément l'écart entre la réalité socio-politique et la vie vécue, entre les valeurs artistiques prônées et celles pratiquées bien qu'interdites. « *Dès l'instant où la Révolution prend le pouvoir, elle devient une caricature* » a écrit Vladimir Jankelevitch⁵⁷¹, ce que Monsieur K (entretien 11, 2008) exprime très clairement ainsi :

Chaque nouveau régime détruit ce qu'il y a avant. [...] L'Etat lance une voie, la société une autre. L'Etat a ses idées pour résoudre les problèmes et le peuple ses propres idées.

La catégorie des artistes-peintres incarne cet écartèlement de manière particulièrement édifiante au niveau collectif. Ce regard autre, cette « vision du monde » que la majorité d'entre eux met en avant comme caractéristique de l'artiste authentique – qui renvoie aux « idéaux » perdus en route – concède aux artistes-peintres contemporains un statut à part dans la société iranienne et les désigne comme un enjeu fondamental pour le pouvoir. Avec beaucoup de sensibilité, Madame J (entretien 10, 2008) décrit ce positionnement spécifique à l'artiste en Iran :

Nous sommes un pays où la vie est violente, difficile, la nature est inclémente, il y a le désert presque partout.... Les régimes politiques n'ont jamais été faciles ni concernés par notre bien-être. [...] Après l'Islam, tout est devenu plus faible et plus petit. [...] Mais tout est devenu beaucoup plus profond. [...] Pourquoi ? [...] Notre peuple, qui a vécu beaucoup dans la pression, est toujours allé plus bas, en lui-même et de notre existence est sorti quelque chose. Notre outil a été l'art. [...] C'est une particularité historique. Plus les conditions deviennent difficiles, plus le peuple résiste de cette manière. [...] Aujourd'hui le régime ne soutient pas, il y a la censure mais les gens plébiscitent étrangement l'art. (Madame J, 10, 2008)

⁵⁷⁰ Hannah Arendt, *Essai sur la Révolution*, Gallimard, Paris, 1967 : pp.180-181.

⁵⁷¹ Interview de Vladimir Jankelevitch au Monde du 14 juin 1978.

Cette fonction sociale occupée par l'artiste contemporain en Iran comporte des risques d'instrumentalisation des artistes à des fins idéologiques par le pouvoir en place. Elle préoccupe un grand nombre d'entre eux et contribue à les diviser, compliquant encore l'organisation du monde de l'art, comme nous le verrons plus loin.

5. L'art « plébiscité »

Dans le chapitre IV de cette partie, les critiques, précises et nombreuses, des artistes-peintres par rapport à l'organisation actuelle du monde de l'art sont en effet rapportées en détail. Quant aux bénéfices cités par certains d'entre eux issus de la Révolution, ils concernent surtout l'ouverture de la formation artistique au plus grand nombre (6), l'amélioration de la visibilité de l'art et la fondation de l'Association des Arts Plastiques d'Iran en 1985.

- L'ouverture de la formation artistique au plus grand nombre

En effet, les infrastructures d'enseignement recomposées ou créées après la Révolution se sont ouvertes à la population qui les a investies massivement :

Après la Révolution, durant ces trente dernières années, les événements deviennent plus compliqués, c'est-à-dire qu'ils se développent davantage puisque de nombreux centres d'enseignement sont créés, de nombreuses galeries et de nombreuses facultés artistiques qui ont pris toujours plus d'étudiants en art. [...] La quantité des étudiants et artistes a augmenté de 100% au moins. (Monsieur T, 19, 2009)

Les étudiants en art sont devenus très nombreux après la Révolution. (Monsieur L, 12, 2009)

A une époque encore plus contemporaine, ce qui a eu de l'importance, ce sont les étudiants qui sont allés à l'université après la Révolution. Ils ont été formés à l'art moderne. (Monsieur D, 4, 2008)

Je pense que l'attention envers la peinture est devenue très bien après la Révolution. [...] [Avant] le nombre de peintres était très inférieur. Par exemple, avant la Révolution, nous n'avions pas plus de quarante ou cinquante peintres. Et environ dix personnes sculpteurs. Aujourd'hui en Iran, nous avons environ 2000 peintres professionnels. [...] 2000 parce qu'à chaque biennale, nous demandons aux peintres qu'ils nous envoient leurs travaux et environ 2000 personnes nous envoient des œuvres. [...] Avec toutes ces universités qui ont été créées, la culture des gens s'est développée. Le niveau de savoir et d'étude a augmenté au sein des familles. Par conséquent, l'attention envers les sciences, la culture et l'art est devenue plus importante. (Monsieur S, 18, 2009)

La peinture contemporaine iranienne, peut-être qu'elle connaît une chute de sa qualité mais en tout cas sa quantité est en nette progression, c'est-à-dire qu'il y a beaucoup plus de peintres qu'avant. (Monsieur M, 13, 2008)

Le point fort est que depuis 30 ans la population s'est tournée en masse vers l'art et le comprend mieux. L'importance de l'art devient jour après jour plus importante dans la société. On fait de plus en plus de musique, les classes de sculptures sont plus nombreuses, etc.. Tout cela prouve que les gens accordent plus d'importance à l'art. Après la Révolution, ce phénomène est très marquant. Par exemple, nous sommes 800 femmes artistes professionnelles dans le pays. En Iran, les gens se tournent de manière professionnelle vers l'art. (Madame O, 15, 2009)

- L'amélioration de la visibilité de l'art

La visibilité de l'art dans le pays s'est améliorée notablement grâce à la multiplication, dans la sphère privée, du nombre des galeries :

Les technologies sont devenues tellement importantes, les voyages en Europe plus courants, les visites des musées, l'ouverture de galeries... tout cela a eu de l'influence sur les gens qui ont été de plus en plus familiarisés avec la peinture moderne. Madame B (entretien 2, 2008)

Avant la Révolution, en 1975, il n'existait que trois galeries artistiques qui exposaient des œuvres. Maintenant, à Téhéran, il y en a environ 150. A Esfahan, il y en a aussi qui ont ouvert, environ 10 galeries. A Shiraz, il y en a 5. Avant la Révolution, cela n'existait pas en province. (Monsieur N, 14, 2008)

Aujourd'hui, il y a plus de 100 galeries à Téhéran. Quand j'étais étudiant (années 1970), on n'en comptait que 3 ou 4. (Monsieur L, 12, 2008)

...grâce aussi à la reprise d'événements artistiques tels que Biennales et festivals :

Il y a des années, au début de la Révolution, j'avais envoyé une proposition au Ministère Ershad pour organiser une biennale. C'est moi qui ai administré les trois premières biennales. [...] Je suis le Président de l'Association des arts plastiques (Andjoman-e honarhâ-ye tadjasomi). J'ai proposé d'organiser la biennale, c'est-à-dire que la société organise la biennale. Quand nous avons organisé la première biennale, environ 600 tableaux nous étaient parvenus. Nous en avons sélectionné environ 200-250. Pour la septième biennale, 8000 œuvres nous ont été envoyées. Elles étaient toutes de la main de jeunes. J'ai donc décidé d'adopter cette politique : d'écarter les artistes qui avaient plus de quarante ans. Certaines de leurs œuvres ont été exposées mais pas dans le cadre de la biennale. Cela pour que la jeune génération puisse quand même voir leur travail et comparer. (Monsieur N, 14, 2008)

Depuis la Révolution, nous avons un festival annuel (Fadjr) en musique, théâtre... mais c'est seulement en 2009, après trente ans, qu'il y a eu un festival annuel des arts plastiques. Pour Fadjr, il y avait une grande exposition dans un domaine différent chaque année qui était organisée mais en 2009, il y a eu le premier vrai festival international. [...] C'était normal d'avoir créé aussi cette année un festival Fadjr dans le domaine des arts plastiques car les artistes en ces domaines sont les plus nombreux et ont recueilli le plus grand nombre de médailles internationales. (Monsieur T, 19, 2009)

- L'Association des Arts Plastiques d'Iran

Association dite « semi-étatique », elle est citée à deux reprises par des artistes révolutionnaires :

Je suis le Président de l'Association des arts plastiques (Andjoman honarhâ-ye tadjasomi). J'ai proposé d'organiser la biennale, c'est-à-dire que l'association organise la biennale. (Monsieur N, 14, 2008)

Nous avons une association, appelée Association des arts plastiques d'Iran (andjoman-e honarhâ-ye tadjasomi-ye Irân), qui avait été créée en 1364 (1985). [...] Cette association était semi-étatique. Une partie du budget était donné par l'Etat mais les artistes qui en étaient membres n'étaient pas tous proches de l'Etat. Ils étaient libres. Et cette association apportait une aide intellectuelle à l'Etat. Elle le conseillait, lui apportait des idées, pour les expositions ou autre chose... C'est pourquoi la première biennale qui a eu lieu après la Révolution, c'est-à-dire en 1370 (1991), a été pensée par cette association. Les membres fondateurs de cette association étaient le Docteur Ayâtollâhi, Djavâd Hamidi, Nâser Palangi, Gholam Ali Tâheri, Mohammad Ali Radjavi, Odjateh Kashfi, qui était à l'époque directeur du Musée Shohadâ (Musée des Martyrs). [...] [Elle est toujours active mais moins] étant donné qu'ensuite ont été créées d'autres

associations. Elle a effectué les programmes et a constitué la chambre de réflexion du Musée [d'art contemporain] et du Centre des arts plastiques (markaz-e honarhâ-ye tadjasomi). (Monsieur T, 19, 2009)

6. Les réformateurs au pouvoir

L'arrivée des réformateurs au pouvoir en 1997 inaugure une période d'assouplissement dans les relations des artistes-peintres avec l'Etat, qui se concrétise à différents niveaux, notamment par l'apport d'un soutien politique et économique à un grand nombre de groupes d'artistes, y compris ceux pratiquant l'art non-officiel. L'action de Sami 'Azar, lors de son passage à la direction du TMoCA entre 1997 et 2005 est largement citée, de même que le rôle de Ruin Pakbaz pour son travail de théorisation et de rédaction de catalogues :

Je pense que ma génération a connu un évènement important. C'est l'arrivée des réformistes au pouvoir. Khatami. En conséquence, l'atmosphère est devenue un peu plus ouverte, les possibilités d'écriture et de présentation ont été plus importantes. Nous avons pu exposer plus facilement. Ce qui continue encore environ aujourd'hui. Des revues artistiques ont été créées. Dans les années 1990, une génération a été formée ainsi. C'est la mienne, celle qui travaille aujourd'hui. C'est-à-dire la seconde génération après la Révolution. Je pense que la peinture iranienne prend une forme particulière avec cette seconde génération. Nous avons été formés sous les Réformistes et nous travaillons aujourd'hui. (Monsieur G, 7, 2008)

Quelqu'un qui a beaucoup œuvré non seulement pour l'art moderne mais aussi pour l'art post-moderne et les installations, c'était Sami 'Azar, un temps Directeur du Musée d'Art Contemporain. Il l'a beaucoup soutenu et est allé au devant de cet art. Un peu d'officialité pour cet art a donc été acquise grâce au Musée d'Art Contemporain et à Sami 'Azar, qui a eu un rôle très important. C'est là qu'il s'est passé des choses importantes ces dix dernières années. (Monsieur E, 5, 2008)

Sous Sami 'Azar, il y a eu beaucoup d'évolution. Parce qu'il a envoyé beaucoup d'artistes en Europe. Et des artistes européens sont aussi venus en Iran. (Madame F, 6, 2008)

L'influence de ces hommes a été importante. Comme Ruin Pakbaz dans le domaine de la théorie. Ou comme le Musée d'Art Contemporain sous Khatami avec quelqu'un comme Sami 'Azar, qui a beaucoup soutenu les artistes. Ce sont des faits importants. Il faut prendre en compte les courants sociaux mais aussi l'œuvre de certains individus très importants. (Monsieur G, 7, 2008)

7. L'Association des Artistes-Peintres d'Iran

Sous le gouvernement réformateur, la création de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran trouve son aboutissement en 1999. Instance fondamentale représentant les peintres indépendants, elle favorise et médiatise l'expression de la société civile face aux institutions étatiques. Elle représente aussi un dispositif juridique incomparable.

Le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (Ershad) n'apporte vraiment aucun soutien. Sauf durant la période Khatami. A ce moment-là, il nous soutenait beaucoup. L'Association des Peintres d'Iran a d'ailleurs pris forme à cette époque. Elle représentait une NGO (ONG Organisation Non Gouvernementale) de peintres. Elle a été créée pour encourager ces peintres (non gouvernementaux).

Vous avez vu hier à la réunion qu'il y a quand même des problèmes. Car elle ne représente pas tous les peintres. C'est dur de devenir membre. Mais c'est une association très jeune. Elle n'a que neuf ans. Il est possible qu'elle devienne plus forte. [...] Je pense qu'il faut renforcer l'Association des Artistes Peintres. L'association devrait parvenir à représenter notre groupe social et lui assurer une assise juridique. (Monsieur G, 7, 2008)

Durant ces 100 années, aucune association n'avait pu voir le jour en Iran. Même dans les années 1340 (1961) ou 1350 (1971), avant la Révolution, quand l'art moderne était à son apogée, ils n'ont pas pu non plus créer d'association. Ce n'est que dans les années 1990 du fait de certains éléments politiques survenus en Iran, à la fois par le biais du ministre à Ershad (Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique), du directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, à l'époque de Khatami, Mr Sami 'Azar était au musée, quelques peintres pouvaient... Cela avait commencé avant l'arrivée de Khatami mais cela a abouti sous son mandat... Quelques peintres pouvaient travailler ensemble et créer une association. C'est comme cela que l'association des graphistes est née au même moment que la nôtre, puis celle des sculpteurs, des photographes, des illustrateurs, des calligraphes, tous... En vérité, des conditions politiques particulières étaient apparues. Peut-être que maintenant, si nous voulions fonder une association, cela ne serait pas possible. La fondation de l'association a eu de l'importance car nous sommes devenus beaucoup plus influents (ta'sirgozârtar) dans la société. Cela a été le cas pour les peintres et il a été possible de donner une idée de tous ces gens qui travaillent côte à côte. [...] Nous faisons des propositions. Par exemple au Directeur du métro, nous avons dit que s'il était prévu de faire quelque chose avec les murs du métro, il serait mieux de prendre contact avec l'association. [...] L'essentiel est que maintenant, avec l'association, nous pouvons protester et faire entendre notre voix. (Madame F, 6, 2008)

La peinture est un travail individuel. C'est un travail très personnel. Comme j'ai travaillé dans le théâtre, le cinéma et la télé, j'ai souvent travaillé en groupe et je peux dire que les peintres ne sont pas comme les acteurs. Les acteurs montent en scène à une heure fixe et Roméo a besoin de Juliette. Mais les peintres réunis se disputent. Je ne sais donc pas ce qui est bien pour les peintres. L'Association des Peintres d'Iran qui a été créée est bien. (Madame J, 10, 2008)

La possibilité de travailler en groupe est soulignée comme une avancée par certains, mais d'autres continuent à travailler isolément :

Il y a des groupes qui ont été créés aussi. Mais beaucoup qui ont été créés ont rapidement été dissous. Notre groupe de femmes, le groupe Dena, est peut-être le groupe le plus ancien qui ait été créé. Le groupe 30+ n'existe plus je crois. D'autres petits groupes n'ont pas beaucoup œuvré ensemble ou ne sont pas vraiment ensemble. Avant la Révolution aussi, il existait un groupe : le groupe Azad il me semble, qui réunissait six peintres qui sont aujourd'hui très connus. Ils sont restés ensemble 4 ans. Ils ont fait de bonnes expositions, pas seulement de peinture mais aussi avec des installations. Arabshahi, Gregorian, Nami, Momayez... Etudiante, je me rappelle avoir été voir une ou deux de leurs expositions que j'avais trouvées très bien. (Madame J, 10, 2008)

Il y a aussi un autre fait, nous avons beaucoup travaillé en groupe, nous avons progressé dans une pratique sociale de notre travail. [...] Il y a aussi des groupes qui ont pris forme. De petits groupes. J'ai été moi-même membre de certains groupes. Ils sont très importants. Nous nous donnons rendez-vous toutes les semaines et nous discutons. Nous regardons des œuvres ensemble, nous les critiquons, nous parlons de nos travaux, nous faisons des projets pour le futur. (Monsieur G, 7, 2008)

Il y a une autre série de peintres [...] qui travaillent pour eux-mêmes. Ne font pas d'expositions. N'ont rien. N'ont aucun lieu. (Monsieur A, 1, 2008)

J'ai toujours travaillé seule. (Madame B, 2, 2008)

Je travaille seul. A l'association des peintres, les gens restent assis sans rien faire. Toutes ces associations ne font rien de notable pour améliorer les conditions de travail des peintres ou sculpteurs... Il ne se passe rien. Le fait qu'on respire et qu'on vive est suffisant pour eux [ceux du régime], ils ne veulent pas qu'on fasse plus. Notre association est inactive. [...] Rien n'existe donc je suis obligé de travailler seul. (Monsieur K, 11, 2008)

8. Une modernité à l'iranienne

Même s'ils ne l'ont pas entièrement retrouvée, les peintres pratiquant la nouvelle peinture ont cependant aujourd'hui reconquis une grande part de leur visibilité à l'intérieur du pays. Face à l'Etat « *qui a besoin d'eux* » (Monsieur H, 8, 2008), en même temps qu'appréciés par le marché de l'art international, ils définissent pour la plupart clairement leur rapport à la modernité, en l'arrimant souvent à la Révolution mais surtout à leur propre culture. Ainsi Monsieur L (entretien 12, 2008) :

Avant la Révolution, les artistes modernes ont vite compris que pour réussir dans le monde, il leur fallait acquérir un style à l'identité iranienne. Ils ont tenté de construire un pont entre l'art traditionnel et l'art moderne. Après la Révolution, l'attention s'est davantage centrée sur l'art traditionnel. La miniature, la calligraphie, même sous forme moderne parfois. Les valeurs artistiques iraniennes sont cachées dans les arts anciens, il faut les découvrir puis créer aujourd'hui avec des techniques modernes. (Monsieur L, 12, 2008)

Monsieur N (entretien 14, 2008), dans le fil de l'idéologie révolutionnaire, associe religion chiite, nationalisme et anarchisme pour rendre compte de la Révolution de 1979 et de son impact sur l'art pictural iranien :

Entre ces deux révolutions, il y a eu deux dynasties : les qâdjârs jusqu'à la première Guerre mondiale puis les Pahlavis jusqu'à la révolution islamique. Les deux ont été sous l'influence de l'Occident. [...] Mais la société n'a pas été d'accord. La révolution islamique n'a pas été complètement religieuse. Tous les gens insatisfaits du régime Pahlavi se sont joints aux religieux et se sont alliés à Khomeyni. Il y a toujours beaucoup de mécontents. Mais les musulmans non-pratiquants s'accordent avec les musulmans pratiquants pour qu'un nouveau régime soutenant l'Occident ne prenne pas le pouvoir. Par conséquent, c'est peut-être parce que l'Iran pratique un islam chiite qu'il est plus fort. Non que les sunnites, hanafites, malékites... ne soient pas importants. Mais le chiisme a du pouvoir, il a été à l'origine d'une révolution. (Monsieur N, 14, 2008)

Et il conclut avec regret que la peinture iranienne n'a pas encore suffisamment accompli son retour à la tradition :

Aujourd'hui l'influence européenne est plus grande sur l'art iranien que l'art ancien (kohan va asir) de notre pays. (Monsieur N, 14, 2008)

Traçant une fresque de l'évolution de la peinture iranienne contemporaine, Monsieur D (entretien 4, 2008) situe de même avant la Révolution « *un autre groupe, dont les membres étaient intelligents, [qui] a capté les courants nouveaux et modernes de l'art mondial et a peint en utilisant les traditions artistiques de sa propre culture. Le résultat a été la création d'un art contemporain dont la racine était la tradition mais la*

langue, l'art mondial. C'est pourquoi, à cette époque, l'art iranien a commencé à être connu dans le monde ». Il met ainsi en valeur la nécessité d'adopter la « langue » de l'art mondial.

Pour Monsieur M (entretien 13, 2008), enfin, la Révolution islamique constitue le troisième évènement ayant marqué l'histoire de la peinture contemporaine et a conduit cette dernière à un positionnement « équilibré » entre influence occidentale et tradition iranienne :

Enfin, il y a la deuxième Révolution iranienne : la Révolution islamique. Avant la Révolution, l'art officiel était occidental. Depuis les Qadjars jusqu'à la fin des Pahlavi, le soutien de l'Etat allait bien sûr aux arts occidentaux. Les artistes copiaient l'Occident. [...] Après la Révolution, l'art devient idéologique, se développe très tourné vers la religion. C'est l'art dit « de la Révolution ». Au moment de la Révolution, l'art révolutionnaire éclipse les autres arts. Aujourd'hui les arts libres, à l'occidentale, éclipsent l'art révolutionnaire, deviennent de plus en plus importants. Mais les créations les plus artistiques sont celles qui peuvent trouver un équilibre avec leur propre personnalité, entre les mediums occidentaux et les traditions artistiques iraniennes. (Monsieur M, 13, 2008)

D'autres artistes relient le mouvement d'intériorisation qui caractérise leur peinture, aux lendemains qui 'déchantent', si l'on peut dire, de la Révolution :

- A votre avis, pourquoi la population se tourne-t-elle davantage vers l'art ?
- A cause de la Révolution. Quand on ne peut exprimer sa pensée publiquement, on développe son intériorité. (Madame O, 15, 2008)

Monsieur G (entretien 7, 2008) met également en perspective avec beaucoup de précision les facteurs qui sont intervenus dans l'évolution de la peinture contemporaine et relève l'émiettement des courants picturaux opéré lors de la Révolution. En aval de celle-ci, le « regard révolutionnaire » lui-même s'est tourné vers une peinture « plus personnalisée ».

L'autre évènement qui a eu beaucoup d'influence sur la peinture contemporaine iranienne, c'est la Révolution. Les groupes se sont séparés les uns des autres. Après la Révolution, ceux qui avaient déjà travaillé avant la Révolution, ont été mis de côté et ont continué à travailler de manière souterraine. Ils ont enseigné et pratiqué souterrainement. Les peintres révolutionnaires, qui étaient la plupart influencés par le socialisme et qui s'inspiraient des fresques mexicaines, sont peu à peu entrés en contact avec les autres points de vue. La peinture iranienne, après les années 1980, se sépare du regard révolutionnaire et devient plus personnalisée (shakhsitar). La génération après la Révolution ne correspondait plus seulement aux groupes d'artistes modernistes d'avant la Révolution qui ne considéraient que l'art occidental ni aux groupes d'artistes révolutionnaires qui n'étaient préoccupés que par la politique. Dans les années 1980, il se passe quelque chose, les gens et les peintres parviennent à trouver une « personnalité » (shakhsiyat) artistique, la peinture iranienne contemporaine gagne en personnalité. Ces peintres qui ne voulaient ni de la vision moderniste ni de la vision révolutionnaire, ce sont nos professeurs, les professeurs de la génération la plus récente. Ma génération. (Monsieur G, 7, 2008)

Au début, ces artistes [révolutionnaires] étaient très idéalistes mais ce n'est plus le cas aujourd'hui. A cette époque, ils voulaient faire passer des sentiments sociaux, maintenant ils retournent à l'expression de leurs propres sentiments ou à la critique des sentiments sociaux. (Madame J, 10, 2008)

Enfin, Madame C (entretien 3, 2008) cite côte à côte la Révolution et la mondialisation, l'une qui restreint et enferme, l'autre qui ouvre, délivre ou rapproche les pays :

Bon, le premier [évènement] a été la Révolution. Mais avant la Révolution, nous avions déjà de l'art contemporain. Il y avait déjà des peintres qui faisaient du travail moderne. Après la Révolution, aussi, mais pendant longtemps ils ne le montraient pas. Depuis 7 ou 10 ans, l'art iranien a bourgeonné, est devenu exceptionnel. Ceux qui étaient silencieux font du très bon travail. La mondialisation a eu beaucoup d'impact. Le fait que l'art se soit mondialisé. Des expositions ont lieu entre les pays, dans différents pays. L'art les a rapprochés. (Madame C, 3, 2008)

D. Les guerres du XXème siècle

1. L'artiste confronté à l'évènement de la guerre

- De l'interrogation à l'engagement

L'Etat iranien est partie prenante dans les guerres du XXème siècle – deux guerres mondiales, la Guerre Iran-Irak – qui ont mobilisé la population, l'ont confrontée à l'innommable et ont amené certains artistes à questionner l'évènement, d'autres à s'engager, à se faire porte-parole, mettant leur art au service de la cause politique.

Comme dans tous les pays, les évènements influents sont politiques, sociaux, militaires. La guerre. (Monsieur P, 16, 2009)

J'ai travaillé un temps sur la Révolution. Puis sur la guerre. (Monsieur R, 17, 2009)

Donc la peinture murale en Iran a commencé en 1358 (1979-80), a continué pendant un temps, puis a été interrompue. [...] Cela a changé à partir de la guerre. Les sujets étaient davantage liés à la guerre. Par exemple, des commandants du front. [...] J'avais fait aussi le dessin du martyr Fahmideh. [...] Après la guerre, la peinture murale a été interrompue. [...] Mais les nouvelles peintures, d'un nouveau genre, décoratif, que vous avez vu ces derniers temps, sont maintenant commandées par la Municipalité (Shahrdâri-e Tehrân). (Monsieur T, 19, 2009)

Après la Révolution, il y a eu aussi la guerre. L'art révolutionnaire a suivi les buts de la guerre. La guerre a formé les gens. Elle les a menés sur la voie de l'homme parfait. (Monsieur R, 17, 2009)

- Le poids de l'évènement

Il arrive que la guerre arrime l'artiste à son activité comme à une bouée ou le laisse blasé de tout.

[La guerre contre l'Irak] ne nous a pas seulement influencés mais ça nous a changés. [...] On a donc fabriqué une coque pour être imperméable au changement. (Monsieur K, 11, 2008)

Nous ne savons pas, peut-être qu'à la fin, il y aura la guerre. (Monsieur G, 7, 2008)

Notre génération est fatiguée. Il s'est passé trop de choses : la Révolution, la guerre. (Monsieur K, 11, 2008)

2. Les échanges interculturels

Les guerres sont à l'origine de déplacements massifs de forces armées, autre occasion d'ouverture du pays à l'étranger et d'échanges interculturels.

- Les soldats étrangers

Monsieur L (entretien 11, 2008) rapporte qu'une exposition d'aquarelles d'artistes américains (des soldats-marins) à Hamedan avait constitué un moment clé de son initiation. Les soldats apportent en effet avec eux leur talent artistique et les modes de divulgation de l'art propres à leur culture. Ainsi les revues :

La peinture nouvelle commence en Iran en 1938. Après que Reza Shah ait écarté Kamal ol Molk et que les armées américaine, russe et anglaise entrent en Iran pendant la guerre. A Téhéran, pendant la guerre, les Américains introduisent, en même temps que des bombes, de nouvelles revues. Les peintres de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran ont fait la connaissance de cette nouvelle peinture. Par l'intermédiaire de nouvelles images et du nom des plus grands artistes occidentaux. Cela a eu lieu à une époque très contemporaine, quelques années après la venue des armées étrangères. (Monsieur E, 5, 2008)

- Les idées nouvelles

La guerre contribue au bouillonnement social ambiant et suscite la créativité des artistes en démultipliant les contacts inédits, sources de stimulations réciproques :

Cette époque était aussi celle d'une ambiance d'ouverture politique. De nombreux journaux étaient publiés parce qu'avant Reza Shah était un dictateur, quoi. Quand il est parti, pendant dix ans, le parti communiste iranien s'est développé. Des groupes politiques différents ont pris forme. Donc cela a été un événement très important. Ensuite, dans la poésie nouvelle, c'est apparu, avec Nima Youshadj. Les poètes à cette époque étaient très actifs, ils publiaient beaucoup de recueils. Une relation étroite est apparue entre les jeunes peintres et les jeunes poètes. Aux Beaux-Arts... L'académisme aux Beaux-Arts était très solidement implanté car les élèves de Kamal ol Molk y donnaient cours. Les événements de la ville ont touché les peintres des Beaux-Arts. Ils ont commencé à sortir de l'académisme pour s'orienter vers de nouveaux styles comme l'impressionnisme, Van Gogh, Gauguin... (Monsieur E, 5, 2008)

Les frontières sont aussi poreuses aux idées nouvelles, qui alimentent l'art dans toutes ses manifestations mais aussi la vie sociale et politique :

En 1915-1920, il y a eu la Révolution d'octobre de l'URSS. Cet événement a eu une répercussion dans tous les pays du Moyen-Orient, même parmi les pays musulmans. (Monsieur S, 18, 2009)

Au XXème siècle, en Occident, plusieurs événements ont marqué l'art : la poursuite de nouvelles théories dans la philosophie, la psychologie et la sociologie, mais aussi les guerres mondiales, enfin l'industrie et la technologie. Tout cela a eu de l'influence dans l'éclosion de l'art moderne en Occident et cela a eu un impact sur le reste du monde, dont l'Iran. (Monsieur T, 19, 2009)

Avec le retour au calme de l'après-guerre Iran-Irak, cela est redevenu de nouveau comme par le passé. Les influences étaient celles de l'art occidental : américain, européen. En fait, avec les moyens de communication modernes, il y a influence de l'art moderne mondial. (Monsieur L, 12, 2008)

3. Les « francs-maçons »

Cette pénétration irrépressible du monde traditionnel par les influences occidentales, notamment française, comporte une dimension subie et bien réelle d'expansionnisme indirect, d'invasion morale où la perception de la fin d'un monde alimente l'imaginaire collectif, voire fourni du grain à moudre à l'élaboration partisane de spéculations avoisinant les théories du complot :

Si nous considérons que notre art contemporain a commencé il y a 100 ans, il y a un siècle... [...] En fait, à partir du moment où l'école Dar ol fonun a été créée à Téhéran et a commencé à enseigner la peinture entre ses murs. [...] Dar ol fonun a été fondé aussi bien en Iran, qu'à Bagdad en Irak, qu'en Algérie, en Egypte, au Maroc, au Soudan, en Libye. [...] C'est-à-dire qu'il y a eu une école créée avec le même nom dans l'ensemble du monde musulman. Elles s'appelaient toutes Dar ol fonun. Il y en avait une aussi au Liban et en Syrie. Les fondateurs de ces écoles étaient les Européens, les Français. (Monsieur S, 18, 2009)

Ainsi ressurgit la thèse du franc-maçonisme comme infiltration insidieuse, systématique et universelle des pouvoirs politiques :

Kamal ol Molk est parti en Europe avec une bourse que la franc-maçonnerie iranienne lui avait fournie. Il était entré dans la franc-maçonnerie. Une fois en Europe, pourquoi a-t-il expérimenté l'art du XV ou XVIème siècle ? Alors que l'Europe était dans une phase d'apogée avec le fauvisme d'un côté, le cubisme de l'autre ou le rayonnisme (reyânism), le prisme ou l'art abstrait. Il n'a rien expérimenté de tout ça. Comme c'était la franc-maçonnerie qui lui avait donné cette bourse, ils voulaient de lui qu'il apprenne l'art classique de l'Europe (honar-e klâsik-e orupâ'i). (Monsieur N, 14, 2008)

Deux facultés avaient été créées : la Faculté des Beaux-arts (dâneshkadeh-ye honarhâ-ye zibâ), qui utilisait la méthode des Beaux-arts de Paris, avec surtout une filière de peinture mais aussi de la sculpture et la Faculté des Arts Décoratifs (dâneshkadeh-ye honarhâ-ye tazini). [...] Cette faculté utilisait la méthode des Arts déco de Paris. [...] Tous les enseignants étaient français. Dans la Faculté des Arts Décos, il y avait par exemple Mr Girard et quelques femmes françaises. Dans la Faculté des Beaux-arts aussi, il y avait Mr Godard et encore quelques femmes françaises. L'art occidental européen a donc remplacé complètement l'art traditionnel. La plupart étaient des francs-maçons. De cette ancienne organisation créée il y a 500 ans par les maçons qui construisaient les Eglises en Europe et qui avaient formé un cercle d'artisans qui étaient les seuls à savoir construire les églises. Ils ont acquis aussi un pouvoir politique puis un pouvoir mondial. Par exemple, Mohandes Seyhun qui a été directeur de la Faculté des Beaux-arts était franc-maçon lui-même. [...] Après la Révolution, nous avons trouvé un dossier, que j'ai vu, où il était écrit que Kamal ol Molk était devenu membre des francs-maçons. [...] Il était écrit : Je voudrais devenir membre des francs-maçons et il était devenu membre. Il y avait un formulaire avec une adresse à Paris. Je l'ai vu. Cela avait été envoyé à Paris et c'était revenu. Tous les membres de l'école de Kamal ol Molk étaient tous francs-maçons. [...] Il y avait une situation politique qui faisait que chaque personne qui le devenait, pouvait avoir plus de pouvoir, des postes. [...] En Iran, ce n'est plus manifeste, public ('alâni). Depuis Mohammad Reza Shah, cela est dissimulé (makhfi). (Monsieur S, 18, 2009)

4. Les transformations de la société civile

La société civile en tout cas s'inspirera de ces échanges pour s'organiser, publier revues et livres, exposer les productions des artistes, se constituer en associations, en un mot gagner en dynamisme dans un espace-temps que la Révolution ne va pas tarder à reconfigurer radicalement.

- Les retours de l'étranger

Au regard des peintres, la modernisation de la société civile coïncide avec le retour des artistes de l'étranger.

Quand quelques-uns ont fini leurs études, ils sont allés en France, comme Djalil Ziapur, Hosein Kazemi. A leur retour, surtout Ziapur qui avait étudié à Paris à l'atelier d'André Lhote, ils introduisent aussi de nouveaux styles. Ziapur introduit le cubisme. L'association du Coq combattant est créée. (Monsieur E, 5, 2008)

Ceux qui étaient diplômés de Dar ol fonun, on les envoyait avec une bourse en France, en Angleterre, en Allemagne mais en Iran, c'était surtout en France, surtout aux Beaux-Arts. Ces boursiers ont étudié à l'étranger puis sont retournés en Iran. A leur retour, la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran a été créée. (Monsieur S, 18, 2009)

- Revues, galeries et associations

L'association et la revue du Coq Combattant fondées par Djalil Ziapur en 1949, ainsi que la galerie Apadana mise en place la même année par Mahmud Djavadipur et Hosein Kazemi sont citées en exergue, avant que le réseau des galeries ne se développe à Téhéran avec la galerie Estetik (1954) de Marko Gregorian et la Galerie Qandriz (1964) gérée notamment par Ruin Pakbaz. Le rôle moteur de ces tribunes, lieux de débats, est reconnu par la plupart des artistes interrogés.

Ce qui a eu de l'influence je crois, ce sont les premiers groupes d'étudiants qui ont été en Occident. [...] A cette période, en 1941. Je peux vous citer des noms : Mr Ziapur, Mr Pezeshknia... Ce sont les premiers. [...] C'est par leur intermédiaire que nous avons commencé à avoir un regard moderniste (negâh-e modernisti). Ce sont ces individus qui ont eu de l'influence et également leurs revues artistiques qui étaient radicales. Comme la revue du Coq Combattant (Khorus-e djangi). (Monsieur G, 7, 2008)

En Iran, les artistes ne voulaient pas rester en arrière par rapport aux évolutions mondiales. Cela commence sous les Qadjars et sous les Pahlavi, ça devient très sérieux et l'Etat y fait un accueil très favorable : il envoie des artistes en Europe et en reçoit à Téhéran. [...] Des revues artistiques sont créées. [...] Peu à peu la période nouvelle (dowreh-ye djadid) de l'art iranien a commencé. De nombreuses galeries ont alors été créées. (Monsieur T, 19, 2009)

Ce qui est d'après moi très remarquable, c'est le nombre de galeries. (Madame B, 2, 2008)

Par exemple, Ziapur était parti en France et avait été l'élève d'André Lhote, un des premiers artistes cubistes. Il pensait que s'il introduisait le cubisme en Iran, celui-ci aurait sa place. [...] Djavadipur a ensuite fondé la galerie appelée Kashaneh Apadana (Club Apadana). Le premier livre artistique qui a été traduit a été Les lettres à Théo de Van Gogh. Avec la traduction de Mr Foruzi. Peu à peu les peintres qui

étaient partis ailleurs sont revenus, ont organisé des expositions. Et en 1337 (1958), Marko Gregorian est revenu en Iran et a ouvert une galerie appelée Estetik. (Madame F, 6, 2008)

La peinture nouvelle commence en Iran en 1938. Après que Reza Shah ait écarté Kamal ol Molk et que les armées américaine, russe et anglaise entrent en Iran pendant la guerre. A Téhéran, pendant la guerre, les Américains introduisent, en même temps que des bombes, de nouvelles revues. (Monsieur E, 5, 2008)

L'environnement était très fructueux. Il y avait un mouvement des étudiants. J'ai assisté à des expositions d'art moderne à la Galerie Qandriz, dirigée par Pakbaz. (Monsieur L, 12, 2008)

J'évoquerai en détail la question des associations dans le chapitre IV.

Le discours croisé des artistes-peintres ouvre un accès sur les événements qui ont marqué l'histoire du XXème siècle en Iran. Il permet d'approcher la manière dont les peintres ont décanté l'histoire récente de leur pays et de mettre en évidence leur regard sur l'Etat, entreprenant ou absent, aux accents libertaires ou autoritaires. A travers ce regard, il est possible aussi de prendre la mesure des répercussions des bouleversements étatiques et socio-politiques sur l'organisation de l'art pictural contemporain. Que remarque-t-on ? Les régimes politiques des dynasties antérieures ont contribué à donner aux productions artistiques iraniennes leur dimension spécifique de raffinement d'une part, et à poser les bases de l'organisation actuelle du monde de l'art pictural contemporain d'autre part.

Ce mouvement d'autonomisation et de mise en valeur de l'art concerne tout d'abord une élite qui œuvre au bénéfice du rayonnement des Shah et de leur Cour. Puis, avec Farah Pahlavi, ce mouvement tend à englober l'ensemble de la population du pays, appelée non seulement à s'éduquer pour apprécier les productions artistiques contemporaines, à l'occasion de grandes manifestations collectives - envoyant au pays comme à l'étranger une image forçant l'admiration et le respect – mais aussi à se former pour en créer. L'artiste-peintre ici se conçoit comme initiateur invitant à participer à une œuvre artistique collective commune.

Le surgissement de la Révolution islamique dans l'histoire socio-politique de l'Iran en 1979 est rapporté par la majorité des artistes-peintres comme ayant un lien direct avec leur activité artistique. Je tenterai plus loin (chapitre V) d'en caractériser plus précisément les modalités. A ce niveau, à travers les dires des artistes-peintres, il apparaît qu'un certain nombre d'entre ceux rencontrés ont plongé corps et âme dans l'évènement et s'en sont fait les chantres, en même temps qu'elle fut un temps pour eux la plus prolifique des muses. Si elle les a 'transportés', fusionnant dans sa fulgurance « l'ancien et le nouveau », leur faisant toucher du doigt « les idéaux », l'après-coup fut cependant rude. Dans leurs dires, il est question de « brûlure », de « sacrifice », de « fermetures », de « ruptures », « d'avortement ». Le séisme a laissé des

cicatrices, dont l'écartèlement de l'artiste n'est pas la moindre, écartèlement entre non pas la réalité et l'idéal, la « vérité » comme espéré, mais entre la réalité et le permis, l'autorisé. Quand Walter Benjamin le philosophe, dit en substance dans *Œuvres III* que ce qui caractérise le pouvoir autoritaire est le fait de « se propulser dans le Parfait avec un avion à réaction »⁵⁷², il donne la mesure du vécu de l'écartèlement.

La Révolution, au-delà de sa « chute », comporte des acquis qui sont largement cités par les peintres et dont profite l'organisation du monde de l'art. Aussi, lorsqu'elle est évoquée par ceux-ci comme « événement fondamental » dans l'histoire de l'art pictural iranien, la Révolution islamique fait repère, après avoir fait rupture. On remarque qu'à travers le basculement qu'elle inaugure, c'est en la nommant que les artistes situent leur pratique artistique dans son rapport à la modernité. Il y a un avant et un après, l'avant constitué souvent aux yeux de certains par l'imitation de l'Occident, l'après, par le retour aux racines culturelles, par la « personnalisation » artistique mais en utilisant la langue de l'art mondial.

Enfin, les guerres du XXème siècle dont l'Iran a sa part, ont par l'ouverture forcée, stimulé les échanges et créé un accès à l'étranger, avec les séquelles individuelles et collectives afférentes au caractère tragique de l'évènement.

Nous allons à présent nous intéresser aux relations entretenues par les artistes avec l'Etat et à leur place dans la société aujourd'hui, sous les angles successifs de leur formation et de leur pratique artistique, pour terminer par une typologisation de leur conception de l'art.

⁵⁷² Walter Benjamin, *Œuvres III*, « Sur le concept d'histoire », Folio-Gallimard, Paris, 2000.

Chapitre II. L'Etat et le devenir-artiste

Après avoir tenté de mettre en évidence dans le discours des peintres les modalités d'inscription de leur pratique picturale dans les aléas de l'histoire passée récente, je voudrais explorer la représentation qu'ils se font de leur formation artistique.

Quelle perception les artistes ont-ils aujourd'hui de leur formation ? Quelle part, selon eux, les institutions relevant de l'Etat y occupent-elles ? Quels sont les facteurs qui sont intervenus dans leur orientation ? Huit points méritent à mon sens d'être mis en valeur : l'importance des études notamment universitaire et des livres, le rôle joué par certaines institutions et par l'environnement familial, l'influence des séjours à l'étranger, l'apport innovant des cours privés, des galeries et des expositions.

A. Les études, premier facteur de découverte de la nouvelle peinture

Après analyse des réponses apportées par les peintres à une question fermée du questionnaire – la question 2 : *Comment êtes-vous entré(e) en contact avec la peinture contemporaine? Facteurs à choisir par ordre d'importance : Exposition, Livre, Télévision iranienne, Un film iranien, Un film étranger, L'environnement de la famille, Relations ou connaissances, Etudes, Séjour à l'étranger, Internet* –, il apparaît que les études ont représenté pour les peintres interrogés le premier facteur de contact avec la nouvelle peinture : un quart des réponses ont été données en ce sens si l'on prend en compte les trois premiers choix donnés (15 réponses). Les études sont d'ailleurs nettement mises en avant dès le premier facteur avancé (8). En outre, les peintres ont rapporté en second lieu être surtout entrés en contact avec la nouvelle peinture par le biais de livres. Après les études et les livres interviennent les critères 'exposition' ou 'séjour à l'étranger', puis l'environnement familial, enfin les relations ou connaissances.

Le tableau ci-dessous montre que, parmi la liste des facteurs proposés dans le questionnaire, les études sont citées le plus souvent en premier choix et les livres en second, au titre des facteurs étant à l'origine de leur découverte de la nouvelle peinture.

Tableau 42 : Recensement des trois premiers facteurs sélectionnés par les peintres à la question 2 du questionnaire

Liste des facteurs proposés	Nbre des réponses en 1 ^{er} choix	2 ^{ème} choix	3 ^{ème} choix	Total
Etudes	8	3	4	15
Livre	1	7	1	9
Environnement familial	4	0	0	4
Relations ou connaissances	0	2	0	2
Séjour à l'étranger	3	2	1	6
Exposition	3	2	1	6
Télévision iranienne	0	0	0	0
Film iranien	0	0	0	0
Film étranger	0	0	0	0
Internet	0	0	0	0
Absence de réponse	0	3	10	13

Environ un tiers des peintres interrogés avait déjà commencé une formation spécialisée en art en cycle secondaire (dans un lycée artistique spécialisé (*Honarestan*) ou une initiation au Centre d'Education Intellectuelle pour Enfants et Adolescents (*Kanun*)). Ceux qui ont bénéficié avantageusement du système scolaire - dont certaines filières, dès l'école primaire, font une large place à l'art - jugent positivement leur parcours. Le système des *honarestan* est perçu indubitablement comme une réussite :

En fait, pour moi, ce qui s'est passé, c'est que [...] je suis allée au honarestan et c'était très bien. [...] Oui, c'est comme un lycée. Il y a les matières habituelles et une série de matières en plus, comme la peinture, le dessin, la sculpture, aussi de l'histoire de l'art, de l'anatomie... Tous les matins de la semaine, nous avons les cours pratiques et l'après-midi, les cours théoriques avec les matières demandées à l'examen comme la littérature et les mathématiques. (Madame F, 6, 2008)

Avant que je rentre au collège, il y a eu différentes compétitions de peinture. [...] J'ai reçu différentes récompenses. [...] L'année d'après, j'ai reçu une autre récompense : pouvoir passer trois mois pendant l'été dans un lycée spécialisé de peinture. Quand j'y suis allée, le paradis a commencé. (Madame J, 10, 2008)

B. L'influence de certaines institutions

1. Le Kanun

Le Centre d'Art et d'Education Intellectuelle pour Enfants et Adolescents (*Kanun-e parvaresh-e fekri-e kudakan va nowdjavanan*) joue un rôle important dans le regroupement et la formation artistique des enfants en âge scolaire. Même s'il contribue à endoctriner, il est perçu comme un vivier de talents :

Le Centre d'Art et d'Education Intellectuelle pour Enfants et Adolescents a lancé de nombreux réalisateurs. C'était la Reine qui avait créé ce Centre. (Monsieur B, 2, 2008)

Quand j'étais petit, j'allais suivre les activités du Kanun. [...] Nous avons été trompés, volontairement ou non, par l'environnement culturel du Centre. Moi aussi j'ai été trompé. Donc j'ai fait un peu de théâtre, un peu de musique, un peu de film, un peu de construction de poupées. Tout cela un petit peu durant mon enfance. (Monsieur K, 11, 2008)

Le Kanun cherchait les bons artistes et les laissait libres de faire ce qu'ils voulaient. Parmi ce groupe de jeunes artistes engagés, il y avait Momayez, grand graphiste membre du Kanun et Kiarostami. Kanun était comme un champ, d'où jaillissaient de grandes plantes, plein d'arbres. Il était dirigé par l'Etat par l'intermédiaire de Farah. L'Etat voulait profiter des artistes pour être présent dans le monde. Les artistes, eux, avaient besoin de moyens et en profitaient aussi à leur manière. (Monsieur L, 12, 2008)

Mes parents et mes proches disaient que ma peinture était bien. Quand je suis allé à l'école, mes professeurs étaient curieux envers ce que je faisais et disais : « Il peint très bien ! ». Ensuite pendant un temps, je suis allé au Centre d'éducation intellectuelle pour enfants (*kânun-e parvaresh-e fekri-ye kudakân*). Il y avait des cours de peinture pour les enfants ou adolescents. J'y suis allé un temps avant la Révolution. (Monsieur T, 19, 2009)

2. Le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique

La formation des cinq peintres interrogés en 2009 diffère en partie de celle des peintres avec lesquels je me suis entretenue en 2008. Ces cinq peintres font partie des pionniers de la peinture révolutionnaire et ont, pour certains d'entre eux, participé à la fondation du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (*Howzeh-ye honar va andisheh-ye eslami*). Ils s'avèrent avoir beaucoup arpenté, outre l'incontournable Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, les filières d'enseignement artistico-politique mises en place au moment de la Révolution et dirigées par le Guide Suprême ou la Fondation des Martyrs. L'influence idéologique de ce Centre est perceptible chez ces artistes, comme nous le verrons dans leur perception de l'art et du rôle de l'artiste (chapitre V).

[Je suis entrée en contact avec la peinture contemporaine par] premièrement, l'environnement familial et en second, *Howzeh-ye honari* (Centre de l'art). Il y a trente deux ans, j'ai travaillé au *Howzeh*. (Madame O, 15, 2009)

Certains enfants quittèrent le *Howzeh*. Ils n'avaient pas accepté ce qu'avait dit le directeur du *Howzeh*. Une partie d'entre eux resta et travailla. [...] Nous avons beaucoup travaillé dans le *Howzeh*. Puis on s'en est séparé. (Monsieur R, 17, 2009)

C. De l'artisan à l'artiste : le passage à l'université

Tous les peintres que j'ai interrogés en 2008 et 2009, miniaturistes ou adeptes de la nouvelle peinture, se définissent comme des artistes. Mais l'idée que la peinture était considérée, il y a peu, comme un artisanat en Iran, est encore prégnante dans les esprits :

Les miniaturistes n'étaient pas des artistes, c'étaient des artisans. C'est différent de la conception de l'artiste qu'on a maintenant. A l'époque qadjar, pour parler de la peinture et des autres arts plastiques, on parlait encore des « industries fines » (*sanaye'-e mostazrafeh*). C'était une industrie. (Monsieur A, 1, 2008)

Il est vrai que le paradigme artisanal de création est demeuré prégnant tout au long du XX^{ème} siècle en Iran et a subsisté dans les formations artistiques, parallèlement au paradigme vocationnel de l'artiste moderne. Monsieur L (entretien 12, 2008) a fait ses classes vers 1950 dans une école à Hamedan, où le « calcul noir », forme ancienne de calcul pratiquée par les marchands du bazar, était encore enseigné au côté du « calcul moderne ». La place qu'occupait la calligraphie dans sa famille et à l'école l'a poussé à en développer la pratique, ce qui l'a conduit à passer en 1965 le concours d'entrée de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Il s'est alors essayé à la peinture aussi bien qu'au graphisme et a trouvé à s'employer dans des entreprises en tant que designer.

Dans la famille où je suis né à Hamedan, mon grand-père était un professeur traditionnel, ni religieux ni moderne, à la vieille école. Ecole qu'on appelait « maktab ». Mon grand-père était directeur de l'école. J'y ai suivi ma scolarité. Mon grand-père était calligraphe. Dans l'école, on étudiait la littérature, la langue arabe et persane, le calcul (« noir », c'est-à-dire une forme ancienne qui n'existe plus, qui était réservée aux activités des bazaris), le calcul moderne et la calligraphie. On écrivait dans toutes les classes à la plume (*qalam-e ney* ou *qalam-e felezi* soit la plume en roseau ou en fer). La calligraphie était très importante. Or la calligraphie avant d'être un outil d'écriture, c'est un art. A côté des sciences, on a donc appris l'art dans cette école. C'est là qu'est né mon intérêt pour les arts plastiques. (Monsieur L, 12, 2008)

De même, Monsieur R (entretien 17, 2009) a été apprenti au sein de l'atelier et du magasin de son père, peintre de maison de café, tout en suivant des études au sein d'un lycée artistique spécialisé (*honarestan*) puis à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran :

[J'ai fait la connaissance de la peinture contemporaine] par les études. Pas par ma famille car mon père était un artiste traditionnel. [...] Avant l'Université, j'étais dans un honarestan. [...] A l'époque, je travaillais aussi chez mon père. (Monsieur R, 17, 2009)

L'entretien avec Monsieur S (entretien 18, 2009) est également éclairant sur les différences entretenues dans le pays entre l'enseignement à l'occidentale et les modalités d'enseignement traditionnel et sur la difficile conciliation de ces deux modes de formation. Placé par son père dans les années 1960 comme apprenti dans l'atelier d'un dessinateur de tapis près de Mashhad, il s'est rendu en 1975 à Téhéran pour étudier au sein de la Faculté des Arts Décoratifs. Ces quelques années d'initiation dans cet atelier traditionnel à Mashhad ont toutefois laissé chez lui une profonde empreinte. Il considère aujourd'hui que l'apprentissage

artisanal du dessin et de la peinture a le mérite d'inculquer des valeurs morales et des codes de conduite qui donnent une autre dimension à la création :

Nous avons dans le passé quelque chose qui s'appelait « coutumes professionnelles » (adab-e mashaql). Pour les artisans de l'or, il y a une formation. Pour être peintre, il faut suivre également une formation spécifique. Chaque métier a ses coutumes. Nous avons des traités, comme les fotovatnameh, c'est-à-dire les coutumes professionnelles (adab-e mashaql). [...] Si vous voulez devenir peintre, sculpteur ou orfèvre (zargar) ou menuisier (nadjar), il faut que vous preniez connaissance de la morale (akhlaq) de ce métier. Cette morale, vous devez l'acquérir vous-même tout d'abord. Cet esprit qui est dans l'enseignement, vous vous en imprégnez. Ensuite, vous entrez petit à petit dans la profession. Par conséquent, la miniature (miniatur va negargari) qui est créée par l'intermédiaire d'un artiste qui est passé par ces phases, devient une œuvre de valeur (asar-e ba arzesh). Cela n'existe plus dans notre enseignement contemporain. (Monsieur S, 18, 2009)

La quasi-totalité des peintres interrogés a effectué des études supérieures. Seul Monsieur H (entretien 8, 2008) n'a pas poursuivi d'études universitaires à la sortie du Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays mais a suivi des cours du soir à Paris et a obtenu à la fin de sa carrière le titre de docteur selon le critère du mérite. La plupart des peintres sont ainsi diplômés de l'université, le plus souvent de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran (9). Trois de ces peintres (3/9) ont poursuivi leurs études universitaires en France à la Sorbonne.

Mais on remarque surtout qu'une proportion importante des peintres interrogés (11), en particulier ceux ayant été formés avant la Révolution, a débuté sa carrière dans un environnement traditionnel et selon un régime artistique artisanal, avant de rallier les infrastructures universitaires fondées au XXème siècle, dont les programmes artistiques étaient calqués sur l'Ecole des Beaux-Arts ou l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris. J'ai déjà rapporté ci-dessus les dires de Monsieur L (entretien 12, 2008) pour qui la transmission de la calligraphie par son grand-père a été déterminante. Le père de Monsieur M (entretien 13, 2008) était également calligraphe et musicien. Cela est particulièrement notable dans le cas de la génération des artistes qui avait vingt ans au moment de la Révolution et qui a initié la création du mouvement pictural révolutionnaire. L'ensemble de ces peintres interrogés en 2009 (entretiens 15 à 19), considérés parmi les pionniers de ce courant artistico-politique, ont la particularité d'être issus d'un milieu artisan et d'avoir opéré une rupture en s'inscrivant à l'université. Deux sur cinq sont nés en province et ont gagné Téhéran pour poursuivre leurs études dans le domaine de la peinture au sein des deux facultés artistiques existant alors dans la capitale. Quatre sur cinq sont originaires de familles de tisserands ou dessinateurs de tapis, le cinquième peintre interrogé (Monsieur R, 17, 2009) a travaillé dans l'atelier traditionnel de peinture de maison de café de son père. Cette donnée biographique et sociale - leur milieu d'origine lié à l'artisanat et à la tradition - est d'ailleurs revendiquée par chacun d'entre eux comme absolument déterminante dans leur vocation : cela est mentionné à chaque fois dans les premières minutes de l'entretien et relié explicitement à leur goût pour l'art.

Ainsi Madame O (entretien 15, 2009) commence l'interview par ces mots :

Ce qui m'a peut-être poussée à m'intéresser à l'art est venu de mon père et de ma mère. J'ai grandi dans une famille où on pratiquait des activités artistiques : les dessins sur les tapis. Mon père dessinait et ma mère tissait. Mes frères et sœurs et moi, nous avons tous développé un goût pour les arts. (Madame O, 15, 2009)

De même, Monsieur P (entretien 16, 2009) :

Ma grand-mère était experte dans le tissage des tapis à Hamedan. Elle avait beaucoup d'élèves. Elle avait le titre de « maître » dans l'atelier où elle travaillait. Son mari est décédé très tôt. Elle a donc dû élever seule ses enfants grâce au tissage de tapis, tout le reste de sa vie. Ma mère était aussi tisseuse. Enfant, je m'asseyais près de ma grand-mère quand elle tissait. Elle chantait en même temps, des chansons très tristes. Car elle avait dû travailler dur pour élever seule ses enfants, vous savez ? La voix de ma grand-mère est toujours restée en moi. Durant le tissage, les fils de couleur se mélangeaient. On me demandait de les séparer. Le vert d'un côté, le rouge de l'autre. Et je les donnais aux tisseuses. C'est peut-être comme ça que j'ai été sensibilisé très tôt aux couleurs. Cela a été ma première expérience de création, que l'être humain peut créer des choses de ses mains. [...] Je crois que c'est le premier héritage artistique de ma vie. (Monsieur P, 16, 2009)

Egalement, Monsieur S (entretien 18, 2009) :

Quand j'étais enfant, mon père était vendeur de tapis. Il était occupé à dessiner les motifs des tapis, à les tisser et à les vendre. Il avait un magasin de tapis et voulait que je m'oriente vers le dessin de tapis. Il m'a placé dans un atelier auprès d'un peintre qui faisait du dessin de tapis. C'était en province. (Monsieur S, 18, 2009)

Enfin, Monsieur T (entretien 19, 2009) situe lui aussi l'origine de son attirance pour l'art dans un environnement familial traditionnel :

Notre maison était très ancienne. Au centre d'une vieille cour, il y avait un bassin, à côté des vignes et d'autres arbres... Je me rappelle du bruit du métier à tisser en bois... Cette atmosphère a beaucoup contribué à m'orienter vers la peinture. (Monsieur T, 19, 2009)

Le tableau ci-dessous nous démontre la place incontestable tenue jusqu'à présent par les institutions de l'Etat dans la formation artistique des peintres, tout en mettant en évidence le basculement rapide et irréversible, en deux générations - du fait de leur capacité d'intégration - qu'elles ont contribué à opérer vers la modernité. En effet, l'université iranienne est accessible à tous sur concours indépendamment du statut social. La génération des peintres révolutionnaires illustre d'ailleurs que la réussite au concours peut ouvrir les portes de l'université à une frange très modeste de la population. Reste la nostalgie des origines, en particulier chez les peintres révolutionnaires.

Tableau 43 : Récapitulatif de la formation artistique des dix-neuf peintres interviewés.

Peintre	Formation secondaire	Formation supérieure
Monsieur A, 38 ans (entretien 1, 2008)		Etudes scientifiques Peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran Doctorat en cours en France
Madame B, 79 ans (entretien 2, 2008)		Peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran
Madame C, 47 ans (entretien 3, 2008)		Chimie dans une université à Téhéran
Monsieur D, 41 ans (entretien 4, 2008)		Peinture à l'université
Monsieur E, 68 ans (entretien 5, 2008)		Peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran Maîtrise à la Sorbonne à Paris
Madame F, 50 ans (entretien 6, 2008)	Honarestan Kamal ol Molk	Peinture à l'université
Monsieur G, 32 ans (entretien 7, 2008)		Peinture en cours particuliers Electronique à l'université Peinture à l'université
Monsieur H, 70 ans (entretien 8, 2008)	Honarestan des Beaux-Arts du Pays pour garçons	Cours du soir à Paris
Madame I, 57 ans (entretien 9, 2008)		Académie Jullian à Paris Ecole des Métiers de l'Art à Paris Ecole des Beaux-Arts de Paris
Madame J, 56 ans (entretien 10, 2008)	Horestan des Beaux-Arts du Pays pour filles	Graphisme puis peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran
Monsieur K, 45 ans (entretien 11, 2008)	Kanun	Lithographie et peinture en cours particuliers Peinture à l'Université (1semeestre)
Monsieur L, 68 ans (entretien 12, 2008)		Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran Doctorat Sorbonne à Paris
Monsieur M, 34 ans (entretien 13, 2008)		Peinture à l'Université Tarbi'at-e Modares
Monsieur N, 73 ans (entretien 14, 2008)		Peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran Doctorat Sorbonne à Paris
Madame O, 46 ans (entretien 15, 2009)		Université Sureh Centre de l'Art et de la Pensée islamique
Monsieur P, 52 ans (entretien 16, 2009)		Peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran / Université Sureh Centre de l'Art et de la Pensée islamique
Monsieur R, 51 ans (entretien 17, 2009)	Honarestan des Beaux-Arts du Pays pour garçons	Peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran Centre de l'Art et de la Pensée islamique
Monsieur S, 53 ans (entretien 18, 2009)		Université des Arts Décoratifs Centre de l'Art et de la Pensée islamique
Monsieur T, 52 ans (entretien 19, 2009)	Kanun	Muzeh-ye Shohada Peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran Centre de l'Art et de la Pensée islamique

Dans l'orientation et la formation de ces peintres, d'autres facteurs, notamment privés, interviennent, qui complètent, compensent, voire remplacent le système d'enseignement officiel existant.

D. Les voyages à l'étranger

Une fraction de cette classe d'initiés à la nouvelle peinture, pratiquée dans un sens engagé politiquement ou non-engagé, a de manière notable circulé à l'étranger pendant le temps de sa formation (8).

Je voulais faire mes études en France. Mes sœurs, mon frère, ma famille vivaient là-bas. Alors je suis partie. [...] Je suis entrée en contact avec l'art en France à l'Ecole des Beaux-Arts. (Madame I, 9, 2008)

L'Etat m'a octroyé une bourse de quatre ans pour partir à l'étranger. En France. J'ai continué trois ans dans l'atelier de Lougoult. Peut-être n'est-il plus en vie. Ensuite je suis entré à l'Ecole des Arts Décoratifs rue d'Ulm. J'ai suivi les cours de la section d'architecture intérieure. En même temps, j'étais inscrit à la Sorbonne 4 rue Michelet auprès de Mr Jean Dehay. J'ai passé un doctorat d'histoire comparative des arts. [...] Après quatre ou cinq ans [en Iran], je suis retourné un an en France. J'ai alors passé un master d'Esthétique avec le professeur Bernard Teyssèdre et un doctorat d'art plastique avec le professeur Lode (?). Puis je suis retourné en Iran. (Monsieur N, 14, 2008)

De même, Monsieur E (entretien 5, 2008) a effectué sa maîtrise en France. Monsieur A (entretien 1, 2008) et Monsieur D (entretien 4, 2008) ont entamé ou veulent entamer un doctorat en France. Pour plusieurs, le séjour à l'étranger correspond à un désir profond et prend l'allure d'une démarche initiatique. Ainsi, à la question, *Quel critère a été déterminant quant à votre accès à la nouvelle peinture ?*, Monsieur H (entretien 8, 2008) répond :

Visiter l'Europe. Paris. Les artistes du monde. [...] Oui, [j'étais à Paris] un an. J'étais boursier. Pour étudier l'art. Farah m'avait envoyé. [...] C'était avant la Révolution. Il y a 30 ou 35 ans. 7 ou 8 ans avant la Révolution. (Monsieur H, 8, 2008)

Après j'ai voulu continuer mes études en France. En 1974, je suis devenu étudiant en arts décoratifs, section communication visuelle et aussi étudiant aux Beaux arts, cours de lithographie. J'ai en même temps effectué une maîtrise d'arts plastiques à la Sorbonne-Paris 1 avec Bernard Teyssèdre, un des fondateurs des arts plastiques à Paris 1. Puis j'ai fait un doctorat avec Alexandre Parapopoulo. Je suivais aussi des cours avec Mme Glancy et Mr Passeron (Esthétique). (Monsieur L, 12, 2008)

Enfin, pour deux peintres, l'attrait de l'étranger, soit ne fascine pas comme dans le cas de Monsieur P :

J'ai obtenu une bourse pour faire un doctorat en France. [...] Au bout de six mois je suis rentré en Iran. J'ai refusé ma bourse. C'était il y a 20 ans. Je préférais développer ma créativité que d'apprendre ce que les autres ont fait. (Monsieur P, 16, 2009)

...Soit ne fait pas le poids à côté de l'évènement en cours que constituait alors la Révolution en Iran :

[Après ma licence] j'ai pensé continuer en France. [...] Six mois étaient passés et même si j'avais été accepté en deuxième année, j'ai tout laissé tomber et suis retourné en Iran. La Révolution avait eu lieu et je voulais participer aux évènements. (Monsieur S, 18, 2009)

Mais Monsieur P (entretien 16, 2009) voyagera beaucoup par la suite :

Ensuite aussi, les nombreux voyages. Depuis 15 ans, je me suis rendu dans de nombreux pays d'Europe, d'Afrique, d'Asie, d'Amérique ou dans les pays arabes du Moyen-Orient. Pour entrer en contact avec un autre pays, je commence toujours par visiter les musées et les galeries. [...] Je n'ai pas seulement vu des photos mais de vraies œuvres. (Monsieur P, 16, 2009)

E. Les cours privés

L'analyse du discours des peintres nous révèle aussi que les cours privés s'avèrent être, même si c'est dans une moindre mesure, un autre vecteur de diffusion des formes nouvelles de l'art ou de la peinture (3). Ils sont même considérés à l'avant-garde par un des peintres, qui fustige l'académisme des enseignements officiels.

[L'art contemporain je l'ai connu] surtout par le biais de mes études. Mais pas par le biais de mes études académiques. Je n'ai pas appris grand-chose à l'université. De manière globale, nos universités sont en retard par rapport à l'atmosphère générale de la société. A l'université, ils sont très étatiques. Moi j'ai commencé la peinture dans des cours particuliers. Pendant sept ou huit ans. [...] A peu près tout ce que j'ai appris l'a été lors de cours privés. (Monsieur G, 7, 2008)

On retrouve dans le cours privé quelque chose du rapport de maître à élève dont Monsieur S (entretien 18, 2009) que j'ai cité plus haut, déplore la perte.

La nouvelle peinture détient encore de nos jours en Iran le statut d'un art « savant », qui est transmis par initiation dans des lieux spécialisés. La nouvelle peinture n'a pas été diffusée à l'ensemble de la société iranienne, qui demeure imprégnée de la miniature. Madame I (entretien 9, 2008) témoigne en effet de cette imprégnation qui est quotidienne :

On voit beaucoup de miniatures, c'est affiché partout, on ouvre un livre, on trouve tout de suite un tableau miniature, donc on a été influencés par ça, peut-être moins par le style qadjar car on en voit moins tous les jours mais ça revient au même un peu.

De nombreux peintres interrogés s'accordent en effet sur la nécessité de populariser davantage la peinture en Iran sous ses formes nouvelles :

A 22 ans, j'ai fait partie d'un groupe. [...] Le plus important pour nous dès cette époque, c'était écrire des livres. A chaque exposition, on écrivait un texte critique, des articles théoriques, pour donner des informations aux spectateurs et les familiariser. (Monsieur E, 5, 2008)

Populariser l'art serait aussi nécessaire. A Paris, la plupart des gens connaissent l'art. Vous êtes tous familiers avec un certain nombre de tableaux. En Iran, ce n'est pas le cas. C'est le devoir de Sedâ o Simâ, de la télévision. Il faut qu'ils leur disent l'importance de l'art et les familiarisent. Que l'art a de la valeur, qu'il est bien de visiter des galeries. (Monsieur T, 19, 2009)

F. Les galeries et les expositions

Les expositions et les galeries privées constituent un autre pôle de formation ou un facteur déclenchant mis en avant par plusieurs artistes (7), bien que critiquées souvent quant à leur mise en œuvre lorsqu'elles sont étatiques. Ont été déterminantes pour Monsieur H (entretien 8, 2008) :

Premièrement les expositions, que j'ai vues et celles que j'ai faites.

Plusieurs autres artistes signalent l'importance des expositions dans leur parcours :

A part l'exposition organisée sur la miniature ancienne qui était très belle et les expositions sur les collections d'art occidental du TMOCA qui étaient vraiment intéressantes à voir, les autres, la présentations, le choix, tout, je n'apprécie pas. (Madame I, 9, 2008)

Quand j'avais 17-18 ans, je me rappelle avoir vu une œuvre de Matisse et une de Chagall. J'ai tellement aimé que je n'ai pas pu dormir de la nuit. Je me suis dit mais comment on peut peindre aussi bien ? Maintenant que cela fait 30 ans que je travaille comme peintre professionnelle - je pratique la peinture depuis 40 ans - je peux encore rester des heures devant une œuvre dans un musée ou une exposition. (Madame J, 10, 2008)

Mais à Hamedan où j'ai grandi, il s'est passé quelque chose d'important : une exposition d'aquarelles d'artistes américains (des soldats marins). En 1964 ou 67, j'y ai participé. C'était à l'époque où j'étais professeur au lycée. Pour moi, c'était intéressant de voir comment c'était cadré... [...] J'ai assisté à des expositions d'art moderne à la galerie Qandriz dirigée par Pakbaz. j'allais aussi aux Biennales [...] cela m'apprenait beaucoup, me donnait la force de continuer. Me montrait ce dont j'avais besoin. (Monsieur L, 12, 2008)

Quand Monsieur P (entretien 16, 2009) nous dit comment il est entré en contact avec la nouvelle peinture, les expositions sont en bonne place. Monsieur S (entretien 18, 2009) a été également introduit à la nouvelle peinture par « une exposition ». Monsieur T (entretien 19, 2009) a été influencé « *après les livres, particulièrement par deux expositions* » :

Quand j'avais 14 ans, [...] j'ai fait alors connaissance avec l'art contemporain. Où ? D'abord à Téhéran il y avait une rue qu'on appelait Manutshehri. C'est vrai que dans cette rue il y avait beaucoup d'œuvres bazari (commerciales) non-modernes qui étaient présentées. Mais là-bas, il y avait un peintre nommé Mr Niâzi, qui est toujours vivant. Il présentait une série d'œuvres modernes qui étaient très différentes par rapport à ce que j'avais vu jusque-là. Le travail réel (kâr-e reâl). C'était très différent du travail réel (reâl). C'était la première fois que je voyais de l'art non-figuratif, abstrait. [...] Avant la Révolution, j'avais vu aussi une exposition d'un peintre [...] il y avait dans un lieu dont j'ai oublié le nom, Mr Ashur Bânipâlâbelâ, que personne ne connaît mais qui était un peintre plein de capacités. Il avait une exposition... « de la nouvelle figuration » (figurâtiv-e now), de la figuration qui est déformée. C'était fait à partir de lui-même, de sa propre anatomie. Avant la Révolution, ils n'ont pas autorisé que cette exposition continue et ils l'ont annulée. Quand j'ai vu cette exposition, les formes qui étaient peintes étaient pour moi très étranges. (Monsieur T, 19, 2009)

G. Les bibliothèques et l’empreinte de certains livres

Si les études sont évoquées par douze artistes comme ayant été déterminantes dans leur intérêt pour la nouvelle peinture, les livres et les revues, le travail solitaire en bibliothèque sont également souvent cités (8). Monsieur K (entretien 11, 2008) place les livres en deuxième position, après les cours privés, et précise le contexte de guerre d’alors :

L’université, je l’ai expérimentée un an et demi et j’en suis sorti. [...] C’était la guerre. Il n’y avait pas de bons professeurs. Cela faisait 3 ou 4 ans que je peignais quand je suis allé à l’université. Je savais que ce ne serait pas intéressant. Pendant un an, je suis seulement allé m’asseoir à la bibliothèque. Et je suis allé 6 mois en cours pour voir s’il y avait quelque chose à ne pas rater que je ne savais pas. Non pas que je connaissais tout mais le niveau des cours était bas. A partir de 1982, j’allais à des cours privés de peinture (l’université était fermée) L’Université a ré-ouvert en 1984 environ . (Monsieur K, 11, 2008)

Monsieur L (entretien 12, 2008) s’est formé également dans les livres :

Mes cours, c’était les livres, mes amis, des visites. A l’ambassade de France, d’Allemagne et de Russie, il y avait des bibliothèques avec des livres d’art, que j’allais voir dès que j’avais le temps. J’étais abonné à la revue *Graphiste* mensuelle. Je dévorais tout, de la première à la dernière page. (Monsieur L, 12, 2008)

Monsieur P (entretien 16, 2009) associe également les livres, les études et les galeries :

Avant d’entrer à l’université, je n’en savais rien [de la peinture contemporaine]. Il n’y avait pas la possibilité de rentrer en contact avec cet art dans la province où j’ai grandi. J’en ai vu un peu dans des livres de la bibliothèque. A l’université, la bibliothèque contenait tout l’art contemporain iranien et étranger. J’ai alors découvert plein de choses dans ces livres. Puis dans les galeries qui existaient à cette époque à Téhéran. (Monsieur P, 16, 2009)

Trois peintres citent une lecture précise qui a laissé sur eux une empreinte ineffaçable. Monsieur T (entretien 19, 2009), qui place le livre en première position, avant les études, m’a confié avoir été marqué dans sa jeunesse par le catalogue d’une exposition d’Iran Darrudi qui fut une des principales représentantes de la peinture abstraite sous le régime du Shah :

A vrai dire, la première fois que j’ai vraiment fait la connaissance de l’art moderne, c’était par son travail. [d’Iran Darrudi] J’ai vu une revue, une sorte de catalogue lié à une exposition, dont je ne me rappelle plus. Mais par ce catalogue, j’ai mieux connu la nouvelle peinture. (Monsieur T, 19, 2009)

Monsieur S (entretien 18, 2009), quant à lui, rapporte avoir gardé le souvenir très vif d’un roman de Bozorg Alavi s’inspirant de la vie et l’œuvre de Kamal ol Molk (*Tsheshmhayesh*, « Ses yeux », 1952):

Bozorg Alavi habitait en Suisse depuis un moment. Il est mort il y a deux ans. Il a écrit la vie de Kamal ol Molk sous la forme d’un roman. Quand je l’ai lu, j’ai été fasciné (*shifte shodam*). Car c’était l’histoire d’un tableau. Un tableau d’une femme. Un homme tombait amoureux de la femme du tableau. Il recherchait cette femme dans les rues de Téhéran. C’était un roman... J’avais beaucoup aimé.

Mais le livre qui semble avoir laissé une empreinte sur plusieurs générations d'artistes s'avère être les *Lettres à Théo* écrites par Vincent Van Gogh et traduites en Iran dans les années 1950 par Reza Foruzi⁵⁷³. Cet ouvrage est cité notamment par Monsieur L (entretien 12, 2008) qui dit avoir lu ce récit épistolaire « avec le maximum d'attention » :

Pour enseigner, j'étais obligé de lire n'importe quoi. Car il n'y avait pas d'école d'art à Hamedan. Le premier livre que j'ai lu à ce sujet a été : *Lettres à Théo* par Van Gogh. C'était très intéressant. Je les ai lues avec le maximum d'attention. En même temps, j'ai essayé de dessiner exactement comme ce que je lisais dans les livres. (Monsieur L, 12, 2008)

Madame F (entretien 6, 2008) relate de manière précise et circonstanciée les événements qui ont marqué l'histoire de la peinture iranienne au XX^{ème} siècle et fournit les éléments pour comprendre l'impact qu'ont eues les *Lettres à Théo* en Iran :

D'abord l'impressionnisme avait été pratiqué en Iran. Quand Ziapur a introduit le cubisme, il a rencontré beaucoup d'opposition. Les élèves de Kamal ol Molk se sont tout de suite opposés. Mais cela a été continué peu à peu. Djavadipur a ensuite fondé la galerie appelée Kashaneh Apadana (Club Apadana). Le premier livre artistique qui a été traduit a été *Les lettres à Théo* de Van Gogh. Avec la traduction de M. Foruzi. [...] Et en 1954, Marko Gregurian est revenu en Iran et a ouvert une galerie appelée Estetik.

Elle nous apprend ainsi que le premier livre artistique traduit en Iran à l'ère contemporaine a été les *Lettres à Théo*. Cet événement intervient, dans la chronologie qu'elle établit spontanément, après la diffusion du courant impressionniste dans le pays et après que les pionniers de la nouvelle peinture, comme Mahmud Djavadipur et Djalil Ziapur, aient commencé à affirmer leur nouvelle vision de l'art. Ceux-ci, comme le précise Madame F (entretien 6, 2008), rencontraient beaucoup d'opposition. Traduire un livre qui étaye leur vision de l'art s'avérait être un atout de taille. Il est intéressant de constater que le choix s'est porté sur Van Gogh, artiste hors norme qui s'était démarqué de ses maîtres, ce que tentait de faire la génération des pionniers de la nouvelle peinture en Iran. Van Gogh avait ébranlé l'édifice esthétique du XIX^{ème} siècle, valorisant un mode de création plus intériorisé. Combatif, sans cesse en rupture, le peintre hollandais avait exploré, approfondi, recherché son originalité. Face à l'influence de Kamal ol Molk et de ses disciples, comme 'Ali Mohammad Heydarian, directeur de la section peinture de la Faculté des Beaux-Arts entre 1940 et 1979, la figure de Vincent Van Gogh a ainsi été dressée et adoptée par les pionniers de la nouvelle peinture, comme chantre de leur vision et parangon de leur position.

C'est en entendant le cinéaste 'Abbas Kiarostami, citer les *Lettres à Théo* comme le livre ayant marqué les débuts de sa vocation d'artiste, lors d'une conférence tenue au Centre Pompidou le 7 mai 2010⁵⁷⁴, que j'ai pris conscience de la résonance collective qu'a pu avoir cet ouvrage pour de nombreux artistes iraniens contemporains. 'Abbas Kiarostami rapportait, lors de cette conférence, avoir suivi l'enseignement en peinture de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran pendant treize ans. Il insistait sur le fait

⁵⁷³ Reza Foruzi (1911-1967), peintre, graveur et lithographe, a participé à certaines Biennales de Téhéran et a été le premier artiste de sa génération à constater un manque d'ouvrages sur les arts plastiques.

⁵⁷⁴ A l'occasion de la publication de : Artpress, *L'Iran dévoilé par ses artistes*, n°17, mai/juin/juillet 2010.

qu'au début de sa carrière, son ambition artistique avait été picturale. Puis il faisait part de la déception qu'il avait ressentie à constater qu'il n'était pas fait pour la peinture et le refuge qu'il avait alors trouvé dans le cinéma. Son premier modèle en peinture et en art demeurait Vincent Van Gogh, dont il avait lu avidement les *Lettres à Théo*.

Nathalie Heinich, dans le cadre de ses recherches consacrées au statut de l'artiste en France, s'est penchée sur la figure de Van Gogh et sur l'instauration progressive, tout au long du XX^{ème} siècle, d'un consensus quant à son excellence. Dans un livre intitulé *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration* (1991)⁵⁷⁵, elle décrit le peintre qu'a été Van Gogh comme un pivot d'une relecture à la fois esthétique, historique et éthique de l'art. Van Gogh a été, selon elle, à l'origine d'un nouveau paradigme artistique, cristallisant une nouvelle norme, une nouvelle doxa en matière de représentation de l'artiste. Cette nouvelle doxa a déplacé les valeurs artistiques « *de l'œuvre à la personne, de la normalité à l'anormalité, de la conformité à la rareté, de la réussite à l'incompréhension et enfin, du présent à la postérité* »⁵⁷⁶. La beauté est alors devenue, dans ce nouveau système, une finalité secondaire dès lors que ce qui compte est l'expression d'une personnalité, d'une démarche propre au créateur. Les formes de l'admiration, analysées par l'anthropologue - comme l'écriture de biographies, l'achat et le « rachat » des œuvres, la visite massive aux œuvres-reliques dans le cadre d'expositions, voire le pèlerinage à Auvers-sur-Oise où vécut et mourut Van Gogh - attestent de la popularité de la figure de Van Gogh et de son pouvoir à instaurer une communauté autour de ces nouvelles valeurs.

A travers Van Gogh, c'est donc un nouveau modèle de l'artiste qui a été peu à peu diffusé dans la société iranienne au lendemain de la 2^{nde} Guerre mondiale en Iran. La traduction des *Lettres à Théo* et le succès rencontré par l'ouvrage semblent indiquer que la perception ordinaire de la création artistique était alors en passe de changer dans le pays. A travers les *Lettres à Théo* et la figure de Van Gogh se dégage une structure imaginaire, sorte de mythe fondateur de l'artiste moderne, qui se trouve être parmi les premières occurrences, dans la littérature artistique contemporaine en Iran, de la représentation du régime vocationnel de l'artiste-peintre moderne. Les artistes qui font référence à lui paraissent en tout cas y avoir trouvé plus d'un élément d'identification. L'engagement social et humaniste que Van Gogh associe au métier d'artiste, sa conviction utopique, voire révolutionnaire, d'un avenir communautaire possible entre les peintres, et la dimension spirituelle qui imprègne sa vision de la peinture, ont pu avoir un écho particulier auprès d'eux. Aujourd'hui, la figure de Van Gogh a indubitablement « fait communauté » en Iran puisque Van Gogh est l'artiste étranger le plus cité parmi les entretiens effectués. Il est mentionné dans les entretiens 1 ; 5 ; 6 ; 11 ; 12 ; 16 ; 17 et également dans le court-métrage *Cyanosis* dédié au peintre de rue Djamshid Aminifar, où un jeune homme s'exclame « *Djamshid est le Van Gogh de l'Iran !* ».⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Les éditions de minuit, Paris, 1991.

⁵⁷⁶ Nathalie Heinich, *ibid*, 1991 : p.215.

⁵⁷⁷ Rokhsareh Ghaemmaghami, *Cyanosis*, court-métrage documentaire et d'animation, Iran, 2007, 32 min.

H. L'apparition d'internet

Dans le fil des influences ayant contribué à la formation des artistes que j'ai rencontrés, il est intéressant de remarquer que seulement quelques artistes font référence à internet (4). Ce dernier semble-t-il, concernera de plus près la jeune génération. Monsieur S (entretien 18, 2009) le cite en cinquième position des facteurs intervenus dans sa pratique de l'art. Monsieur P (entretien 16, 2009) y recourt depuis peu :

Depuis 5 ou 6 ans seulement, je passe par internet. Notre accès à internet est récent.

Madame B (entretien 2, 2008) – dont il faut rappeler qu'elle est âgée de 79 ans – note que :

Les étudiants d'aujourd'hui peuvent plus facilement connaître, comprendre et posséder l'art. [...] Le monde est devenu bien plus proche. Avec internet, vous allez aujourd'hui au Musée du Louvre ou au Musée à New York. Ca change tout. (Madame B, 2, 2008)

Madame J (entretien 10, 2008) quant à elle, exprime une inquiétude :

Ces dix dernières années, l'ombre de l'Ouest se fait très fortement sentir sur l'art des jeunes. A cause d'internet. La façade de leur travail est très occidentale. Ils n'entrent pas en profondeur comme avant où les étudiants allaient étudier en Europe auprès de professeurs européens. Il est en train de se passer la même chose qu'avant la Révolution. (Madame J, 10, 2008)

Au fil de l'examen des différents facteurs qui sont intervenus dans la formation des peintres iraniens contemporains, il apparaît que les études et les livres sont au premier rang. Quand, dans leurs dires, les peintres évoquent leur formation, ils citent d'abord les institutions étatiques, en particulier l'université, qui demeure critiquée pour son académisme, mais aussi les lycées artistiques spécialisés (*honarestan*), le Kanun hérité de la dynastie Pahlavi et le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique, instance du Guide Suprême. L'université opère le passage entre la tradition artisanale familiale et la nouvelle peinture ouvrant sur l'influence occidentale.

Quant aux livres, accessibles dans les bibliothèques ou dans les foires, ils sont largement représentés dans le discours des peintres comme ayant été essentiels dans leur formation. Voyages à l'étranger pour plusieurs, visites de galeries et d'exposition sont également cités pour parfaire un parcours ou pour compenser l'anachronisme et les manques des enseignements officiels. Les cours privés sont très souvent pratiqués dans le même but.

Chapitre III. Les contraintes liées à l'Etat

Je voudrais à présent rendre compte - toujours à travers le regard des artistes - de l'organisation actuelle du monde de l'art pictural iranien. Je commence ici par le repérage des contraintes auxquelles les artistes sont soumis. L'Etat iranien exerce en effet sur la société et notamment sur les artistes une action répressive. Il recourt à l'intimidation, instaure une administration compliquée, impose la censure et édicte couramment des mesures paralysantes dans la gestion des affaires culturelles. Aucun questionnaire direct figurait sur ce sujet dans le questionnaire que j'avais élaboré et présenté aux artistes-peintres dans le cadre de mon enquête. N'ayant pas choisi, sans toutefois en nier l'existence, de travailler spécifiquement dans cette direction aux accents directement politiques, je n'ai pas au premier abord, envisagé d'explorer cette dimension de la création en Iran. Or, dans l'analyse des entretiens, elle s'avère évidemment incontournable. Même si elle n'apparaît guère que par petites touches dans le discours des peintres, celles-ci sont nombreuses quand on y regarde de près et il est éclairant d'en repérer les formes comme les contenus. C'est pourquoi ce chapitre lui est réservé, bien que cet aspect de l'interventionnisme de l'Etat fasse également partie intégrante du chapitre IV qui suit, relatif aux réformes souhaitées quant à l'organisation du monde de l'art pictural iranien.

Comment les contraintes exercées par l'Etat sur les artistes-peintres se manifestent-elles ? Après avoir évoqué les effets de la censure sur le chercheur lui-même, je repérerai successivement dans leur discours les points d'appel de la censure. Puis je passerai en revue les autres manifestations de l'action répressive de l'Etat dans le domaine de l'art : l'interdit de visibilité, le contrôle de la pensée, la prise de risque. Je relèverai ensuite les modalités de contournement, voire d'adaptation utilisées par les artistes pour créer malgré ou dans ce cadre. Je m'intéresserai enfin aux allusions surdéterminées présentes en grand nombre dans le discours des peintres, autre mode de contournement de la censure.

A. La part d'autocensure du chercheur

En tant que chercheur confrontée à une situation d'acculturation du fait même de l'objet de ma recherche, j'ai pris acte des données de la culture qui m'accueillait sans poser de condition a priori, sans 'pré-jugé' à plus forte raison critique. L'exercice de la liberté ne peut en effet être dissocié du pouvoir en place, qui dit le droit. Sans aucun doute dans mon cas précis, mon autorisation de séjour dans le pays était en jeu, ainsi que l'opportunité de pouvoir continuer mes recherches sur le long terme en toute sérénité. Le contexte politique de l'Iran – un pouvoir théocratique parvenu au sommet de l'Etat, porté, plébiscité par une Révolution ; ascension fulgurante à laquelle d'ailleurs la France, pays mythique des droits de l'homme a, pourrait-on dire, indirectement apporté sa pierre, par l'accueil dont a bénéficié l'ayatollah Khomeyni pendant ses années d'exil – a sans cesse été présent dans la moindre de mes démarches, et à tout instant dans mes rapports avec les enquêtés. Ce contexte politique s'impose d'ailleurs d'emblée avec force, physiquement, au

niveau du corps même. J'ai donc été amenée à faire mienne cette autocensure qui est le lot des artistes restés dans le pays pour pouvoir instaurer la confiance et communiquer avec eux. De toute évidence, comme l'a analysé l'anthropologue Annabelle Boissier dans « Le monde de l'art tunisien face à la dictature. Quand l'autocensure travaille l'ethnographe autant que l'ethnographié »⁵⁷⁸, il me fallait pour comprendre et pénétrer le système, intégrer les codes sociaux mais aussi mentaux, m'imposer des garde-fous sans être dupe de ces configurations de travail particulières qu'impose la dictature. Je n'ai donc pas centré directement mon travail sur la question de la censure ou du poids problématique de l'Etat iranien sur la scène artistique du pays, mais pris des chemins de traverse comme le font les artistes eux-mêmes, pour accéder au matériau de mon étude.

B. L'autocensure des artistes

Presque tous les artistes (18/19) font état explicitement des contraintes dont ils font l'objet dans la pratique de leur art, de la part du régime islamique au pouvoir depuis la Révolution. Pour faire suite à l'évocation plus haut de ma propre autocensure, je voudrais en désigner ci-dessous les aspects dans le discours des peintres eux-mêmes. L'autocensure des artistes est alors palpable directement au cours de l'entretien :

Oui, je l'ai compris après. Qu'il était communiste et que c'était pour des raisons politiques qu'il avait fait ça. (A sa fille) Je peux dire ça sans problème ? (Madame B, 2, 2008)

Il y a en effet ce qu'il est possible de dire et ce qu'il faut taire.

Il faut dire aussi qu'on m'a dit - je ne sais pas si vous allez mettre ça dans votre interview -... (Madame I, 9, 2008)

Et un peu plus loin :

C'est peut-être mauvais de dire les noms... (Madame I, 9, 2008)

Avec Monsieur H (entretien 8, 2008), ma question quant à l'organisation de la peinture en Iran, qui pouvait ouvrir à un éventuel jugement critique du système étatique, a été suivie non pas d'un refus de répondre mais d'un silence tranchant, manifestation blanche de la censure comme coupure dans le texte, privation de toute parole.

- *Etes-vous satisfait des modalités d'organisation de la peinture en Iran ? Quels en sont les points forts ou les points à améliorer ?* [silence] *Rien. Vous n'avez rien à dire ?* [Silence] (Monsieur H, 8, 2008)

Avec Monsieur A (entretien 1, 2008) par contre, l'autocensure qui se met en place spontanément est dépassable :

⁵⁷⁸ Annabelle Boissier, « Le monde de l'art tunisien face à la dictature. Quand l'autocensure travaille l'ethnographe autant que l'ethnographié », Colloque, *Ethnographie des subjectivités*, IRIS-EHESS, 6-7 avril 2011.

- *Etes-vous satisfait des modalités organisation de la peinture en Iran ?*

Non, non, rien. Il n'y a rien.

[...]

- *Que faudrait-il améliorer selon vous ?*

- Rien, rien.

- Sœur : ça veut dire quoi ?

- L'art est lié à ceux qui commandent. Mais ils ont un rapport problématique à l'art. (Monsieur A, 1, 2008)

Cette attention portée à sa parole, cette surveillance continue de soi-même par soi-même, devient comme une seconde nature :

Après un temps, notre esprit a appris les limites et ce qu'il est possible d'insérer dans la peinture. Sinon il y met lui-même obstacle. (Madame F, 6, 2008)

C. Les points d'appel de la censure dans la peinture

De ces limites qui s'imposent absolument à la liberté d'expression de tout un chacun, quels sont les points d'appel dans la peinture ?

1. Le politique et le religieux

Nous avons vu ci-dessus, avec Monsieur H et Madame B, que le politique constituait un domaine sensible. Plusieurs artistes (6) s'expriment très clairement sur le sujet lorsqu'ils sont interrogés. La représentation et la critique du système politique et de la religion sont proscrites aussi bien en peinture que sous la forme de la caricature et de l'analyse politique.

Mais nous ne pouvons pas faire d'œuvre politique. Voyez-vous, nous pouvons faire de la politique jusqu'à un point que nous avons décidé. Par exemple, la caricature, elle peut faire de la politique sur les actualités, surtout la caricature journalistique. Nous avons une revue (Golâhâ ?) qui sort chaque semaine, qui plaisante de tout. Mais elle a des limites. Nous aussi. Si nous voulons faire des choses politiques, des critiques, des femmes nues...dans notre peinture, ce n'est pas approprié. Mais les autres recherches sur la couleur, l'espace..., il n'y a pas de problème. [...]

- *Vous parliez de la caricature, quelles sont les limites de la caricature ? Ne peut-elle parler que des pays étrangers ?*

- Oui, ou si c'est sur l'Iran, elle ne peut pas rire des religieux. Ni de l'Etat. Ou si c'est le cas, ce n'est pas exposable. (Madame F, 6, 2008)

Par exemple, nous donnons peut-être beaucoup plus d'importance à la caricature. Les organisations, les ministères, les directeurs acceptent beaucoup plus la caricature car elle exprime plus rapidement et plus facilement un message. Mais la peinture est quelque chose de plus profond et elle nécessite d'être considérée plus profondément. (Monsieur M, 13, 2008)

2. Le corps de la femme

Un second domaine de représentation est lui aussi sévèrement gardé par la censure : il s'agit du corps féminin.

Vous ne pouvez peindre des femmes nues. Du point de vue de l'islam, la créativité équivaut à Dieu. La peinture est un péché. Le monde des peintres est infernal. (Monsieur K, 11, 2008)

Oui, j'ai de la chance peut-être parce que je ne fais pas de nu. J'en ai fait en France bien sûr mais ici je n'étais pas motivée vraiment pour faire des nus parce que j'en avais fait avant et puis ce n'était pas dans ma tête. Et je suis inspirée par ce que je vois, je ne vois plus de nus alors...[rire]. Mais je vois des arbres, des murs, des fenêtres, des femmes, ma famille, mes filles, mes sœurs, donc je suis inspirée par ça. Alors là, je n'ai pas de problème de censure si vous voulez de la part du gouvernement. Mais bien sûr on ne peut pas faire ce qu'on veut ici. Ni dans la littérature, etc. (Madame I, 9, 2008)

Cet interdit de représentation du corps féminin ne fait l'objet d'aucune revendication. On remarque que plusieurs peintres font état de cet aspect de la censure mais conviennent aussitôt du contraire. Ils se contredisent dans la foulée ou réévaluent leurs propos après que je les aie questionnés à ce sujet. Cette norme censoriale qui frappe le corps féminin a été édictée selon Monsieur N (entretien 14, 2008) en réaction au Festival de Shiraz où une équipe théâtrale occidentale avait mis en scène des corps nus avant la Révolution. Mais elle semble être en cours d'évolution. Peindre une femme sans *hedjab* (foulard) et l'exposer dans la sphère publique a été possible depuis le mandat de Sami Azar à la tête du Musée d'Art Contemporain de Téhéran et paraît ne pas avoir été remis en question depuis lors. D'où un espace d'incertitude. Contrairement au cinéma où les codes vestimentaires demeurent appliqués à la lettre et font l'objet d'une surveillance accrue, une évolution des normes de la censure a innervé le champ des arts plastiques, moins investis par la politique culturelle du régime et plus difficiles à contrôler.

La peinture a un cadre. Nous pouvons tout peindre à part des corps nus. A part cela, nous pouvons tout peindre. En fait, dans l'esprit de l'individu quelque chose apparaît, des obstacles sont apparus. Je pense que quand on s'assoit devant une toile, il faut pouvoir se dire qu'on peut tout faire. Si je veux peindre cela et que je ne peux pas... Oui, il existe des limites. Mais, à part ça, nous pouvons faire des images (tasvir bokonim). Il y a autre chose aussi. Nous, non, nous ne pouvons peindre les corps nus ou les femmes sans *hedjab*. Si ! Les têtes sans *hedjab* ou les femmes qui n'ont pas enfilé de *tchâdor*, nous pouvons les peindre. (Madame F, 6, 2008)

Un artiste devrait être libre, avoir des moyens, pour qu'il puisse produire des œuvres pour la société. Dans quelle mesure cela existe ici ? Par exemple, si je voulais faire votre portrait, je ne pourrais pas l'exposer.

- *Mais maintenant on commence à voir quelques tableaux avec des femmes sans voile, non ?*

- Cela est dû au fait que j'ai été le commissaire de la biennale. J'ai dit qu'un visage dans son entier était beaucoup plus riche en enseignements qu'un visage où on ne voit que deux yeux, des sourcils et une bouche dans une forme noire. Mais en général, ce n'est pas possible. Par exemple, si vous peignez une femme jusqu'à mi-corps et qu'elle ait un peu un décolleté. Ou un collier. Cela n'est possible. Par le passé, c'était différent. La raison en est qu'avant la Révolution, sous l'impulsion de Farah, il y a eu le festival artistique de Shirâz (*djashn-e honar dar Shirâz*, La fête de l'art à Shirâz) qui avait lieu chaque année. Ils y ont présenté des pièces dans les rues, près de lieux saints ou autres, avec des gens nus ou au trois-quarts nus. En disant que c'était une représentation artistique (*namâyesh-e honari*). Cela a beaucoup choqué les gens et ce comportement a été le premier élément dont s'est emparé Khomeyni. Encore aujourd'hui à Shirâz, l'autorisation n'a pas été donnée de créer une filière de peinture. Quand je suis allé là-bas pour

faire une conférence, j'ai demandé pourquoi ils ne créaient pas une filière de peinture. Ils m'ont dit qu'ils craignaient qu'un nouveau festival prenne forme. J'ai dit que cela pouvait porter sur Nezâmi auquel on ne pouvait faire aucune critique du point de vue islamique. Que cela ne se répèterait pas. Khameney a ensuite ordonné qu'une section peinture et graphisme soit mise en place à Shirâz. (Monsieur N,14, 2008).

Décrivant le programme de la semaine à la Faculté des Beaux-Arts, Madame B (entretien 2, 2008) témoigne par contre du fait qu'avant la Révolution, elle dessinait et peignait des nus :

Un jour, avec Mr Heydarian, avec qui ont fait de la peinture classique, des natures mortes, des nus, du dessin... (Madame B, 2, 2008)

3. L'art abstrait

L'art abstrait peut encore faire l'objet de discrimination dans les programmes de certaines universités :

A l'université Shâhed, nous n'autorisons pas les élèves à faire des œuvres abstraites (kâr-e âbstreh). Nous leur disons qu'ils doivent d'abord apprendre les bases (osul) mais nous programmons un cours libre pour qu'ils puissent appliquer ce qu'ils ont appris ou pratiquer ce qu'ils veulent. A la sortie de l'université, ils sont libres, ils peuvent faire ce qu'ils veulent. Quand ils sortent, ils connaissent bien les couleurs, la composition, le dessin. Ils sont devenus forts. A l'Université de l'Art (dâneshgâh-e honar) ou à l'Université islamique Libre (dâneshgâh-e âzâd), les étudiants ont plus de libertés dans leurs travaux. Tout ce qu'ils font est accepté. A la sortie, ils n'ont pas cette puissance (qodrat). (Monsieur N, 14, 2008)

D. L'interdit de visibilité

La censure – dont nous avons vu qu'elle s'applique aux productions des peintres lors de la conception même de l'œuvre qu'elle inhibe - peut s'appliquer plus en aval sur l'œuvre produite par le biais des directions artistiques et en dernier recours du Bureau de la Censure.

1. La sélection

La censure intervient alors dans le circuit administratif de sélection des œuvres lors des événements artistiques et s'efforce d'en influencer les critères :

A la biennale, nous avons essayé de sélectionner des œuvres qui soient encore d'un abstrait académique et non issues de l'abstrait américain. Avant cela, nous avons annoncé que les œuvres figuratives devaient être continuées, qu'il n'y ait pas que de l'abstrait. Mr l'ingénieur Musavi, qui est le directeur de l'Académie des Arts et le Ministre de la Culture sont venus voir la biennale et ont dit que c'était la meilleure exposition qui avait été consacrée aux jeunes jusqu'à présent. (Monsieur N, 14, 2008)

2. L'annulation d'exposition

Un veto peut être mis quant au déroulement de certaines expositions considérées comme non conformes au dogme ou à la ligne politique. Ces pratiques étaient déjà en œuvre avant la Révolution :

Avant la Révolution, j'avais vu aussi une exposition d'un peintre... dont le travail n'était pas...heu... ce n'était pas acceptable pour notre pays... et même à cette époque où il avait son exposition, ils l'ont annulée. [...] Il y avait dans un lieu dont j'ai oublié le nom, Mr Ashur Bânipâlâbelâ, que personne ne connaît mais qui était un peintre plein de capacités. Il avait une exposition... « de la nouvelle figuration » (figurativ-e now), de la figuration qui est déformée. C'était fait à partir de lui-même, de sa propre anatomie. Avant la Révolution, ils n'ont pas autorisé que cette exposition continue et ils l'ont annulée. (Monsieur T, 19, 2009)

3. La proscription de la nouvelle peinture

Tout un courant pictural, en l'occurrence la nouvelle peinture, fait l'objet d'un tel interdit de visibilité depuis la Révolution, même si cet interdit est en cours de redéfinition :

Mais avant la Révolution, nous avions déjà de l'art contemporain. Il y avait déjà des peintres qui faisaient du travail moderne. Après la Révolution, aussi, mais pendant longtemps ils ne le montraient pas. (Madame C, 3, 2008)

4. La fermeture de galeries

Les autorités culturelles peuvent également décider la fermeture de galeries :

Environ deux ans avant la Révolution, il y avait commencé à y avoir beaucoup d'hostilité envers l'art moderne. Les peintres modernistes ont quitté l'Iran ou n'ont plus travaillé. [...] Ils s'opposaient à l'art moderne. Pendant quelques années, l'art moderne a été interrompu. En vérité, il commença de manière souterraine. Dans les appartements car les galeries étaient aussi fermées. (Monsieur E, 5, 2008)

5. Les difficultés d'obtention du permis de publication

Dans le domaine des publications, deux peintres rapportent les difficultés d'impression des books d'artistes ou des catalogues d'exposition. Mais ce ne sont finalement pas les difficultés d'obtention des permis de publication en soi qui sont pointées du doigt (sans doute plus faciles à obtenir dans le champ des arts plastiques qu'en littérature ou en cinématographie où la censure sévit davantage). Les deux artistes soulignent plutôt l'embarras que génère l'instabilité du système. Avec l'arrivée du gouvernement de Mahmud Ahmadinejad ou suite au départ du directeur du Musée Emam 'Ali, les projets de publication de ces deux peintres ont dû être abandonnés.

On m'avait proposé de faire un livre à l'époque de Khatami à l'imprimerie de Ershad [Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique], il y a cinq ans. J'avais préparé les photos et le texte. Ca a duré, Khatami est parti, Ahmadinejad est devenu alors le Président et a dit : nous n'avons pas de budget. Alors j'ai laissé tomber. Je voulais faire un livre moi-même mais c'est trop cher. Ershad me demandait de l'argent en plus de ce que je leur avais donné comme matière première. En plus il fallait redemander un permis. Ils devaient encore vérifier si je suis inoffensive. J'ai quand même imprimé ces petites images. (Madame I, 9, 2008)

J'ai organisé une exposition sur la miniature depuis les Safavides il y a quelques temps. Il y avait 70 artistes et 200 œuvres exposées. [...]

- *Cette exposition était quand et s'est passée où ?*

- Au Musée Emam Ali, en mai 2007, pendant deux mois. Pendant six mois on a préparé. On voulait imprimer le catalogue, tout était prêt mais le Directeur du musée a changé et tout a été annulé. (Madame J, 10, 2008)

6. Les contradictions et l'instabilité du système

Monsieur N (entretien 14, 2008) laisse entrevoir combien la censure au sein même des institutions étatiques est à la fois importante et contradictoire dans ses prises de position :

Jusqu'à il y a quelques mois, le directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran était un artiste. Monsieur Sadeghi, qui est professeur aussi à l'Université Shâhed et a fait un doctorat ici, qu'il devrait soutenir dans quelques temps. Il a été directeur deux ans. Il n'a pas demandé d'argent à l'Etat, il n'a pas pris d'argent mais il a organisé des expositions, avec lesquelles le ministère Ershad (de la Culture et de l'Orientation islamique) n'était pas d'accord. Sa dernière exposition était dédiée à Mme Iran Darrudi. Qui

a été une des anciennes artistes de notre pays et qui s'est donné beaucoup de peine. J'ai soutenu cette exposition. Il avait été édicté sous la République islamique de ne pas montrer ce genre de travaux. Donc ils n'étaient pas d'accord. Pourtant elle a été invitée ensuite comme jury à la biennale. Elle a été interviewée à la télévision et ils ont présenté son travail. M. Sadeghi disait : mais alors pourquoi ils n'ont pas été d'accord ?! Nous avons soutenu l'idée et l'exposition a quand même eu lieu.

Après cela, il y a eu une exposition des anciens maîtres qui vivent aujourd'hui en Europe ou qui sont décédés. Comme le peintre Abolqasem Sa'idi qui vit aujourd'hui en France. Ershad n'a de nouveau pas accepté. Ils ont dit qu'ils n'acceptaient plus les artistes qui avaient laissé tomber leur pays et qui vivaient désormais à l'étranger.

L'Académie des Arts d'Iran a voulu pendant deux ans monter une exposition sur les peintres français. Le ministère a repoussé l'idée, disant qu'il fallait économiser de l'argent.

E. Le contrôle de la pensée

Le discours des peintres laisse aussi percevoir, en toute lucidité de leur part, des fonctionnements sociaux qui privilégient le social aux dépens de l'individu et visent une certaine forme de contrôle de la pensée. Ces fonctionnements se situent très en amont dans le parcours de l'artistes, souvent même lors de son orientation ou de sa formation initiale. Ainsi par exemple, le libre choix de l'orientation professionnelle n'est pas la règle :

En Iran, c'est difficile de choisir sa filière ou d'en changer. [...] Il est possible que vous choisissiez une filière et que vous soyez reçu dans une autre. (Monsieur G, 7, 2008)

En Iran tout le monde ne peut pas aller à l'université, il y a un concours. Et nous ne sommes pas reçus parfois dans les domaines que l'on choisit. (Monsieur P, 16, 2009)

Certaines institutions sont louées pour l'ouverture à l'art qu'elles offrent mais aussi citées comme des lieux d'endoctrinement :

Quand j'étais petit, j'allais suivre les activités du Kanun parvaresh-e fekri (le Centre d'art et d'éducation pour enfants). [...] Nous avons été trompés volontairement ou non par l'environnement culturel du Centre. (Monsieur K, 11, 2008)

Et le système de « récompense », s'il peut ouvrir sur le « paradis » (Madame J, 10, 2008), comporte une dimension de conditionnement idéologique (Monsieur N, 14, 2008) :

J'ai reçu différentes récompenses. [...] Pouvoir passer 3 mois pendant l'été dans un lycée spécialisé (honarestân) de peinture. Quand j'y suis allée, le paradis a commencé. (Madame J, 10, 2008)

Lors des expositions aussi, nous octroyons une récompense. Pour qu'ils réfléchissent et qu'ils peignent ce qui a un statut privilégié, pas qu'ils pensent que tout ce qu'ils élaborent est bien. (Monsieur N, 14, 2008)

Certaines méthodes d'enseignement sont perçues également dans cette perspective d'endoctrinement :

En Iran, le professeur change tous les six mois pour que l'élève expérimente seulement différents styles. Mais moi je pense qu'un élève doit pouvoir choisir son professeur et le professeur faire attention à toutes les ressources de son élève et les développer jusqu'à sa sortie de l'université. Mais le ministère Ershad en a décidé autrement. (Monsieur N, 14, 2008)

Cet aspect de contrôle social se fonde selon Monsieur N (entretien 14, 2008) sur un socle culturel propre à l'Iran, qu'il oppose radicalement au socle culturel occidental :

En Iran, [...] les enfants ont du respect pour leurs parents. [...] Ici, les enfants restent sous le contrôle mental de leur famille. Notre culture est telle que chaque personne (kasi) a trois pères : son père, son professeur, son beau-père. Et elle doit se comporter pareille avec ces trois personnes (nafar) et rester en étroite cohésion, dans un lien affectif. A l'Ouest, c'est la personnalité. Dès que l'enfant entre à l'école primaire, on développe son indépendance. Son indépendance d'esprit, son indépendance d'action. C'est un individu (ensâni) qui fait partie de la société mais qui est lui-même et en est en quelque sorte séparé. (Monsieur N, 14, 2008)

La pression sociale et politique reste intense pour l'artiste pendant toute sa vie, même s'il a un statut social élevé par ailleurs, et peut générer une souffrance liée au manque de reconnaissance par l'environnement :

90% des professeurs de peinture en Iran ont été mes élèves. Même ceux de cette université. J'ai été un des premiers membres attachés à l'Académie des arts d'Iran. Je suis membre attaché à l'Académie des langues et de la littérature iranienne. Je suis conseiller au Ministère des sciences. Mais l'Etat de la République islamique n'a encore pas acheté un de mes tableaux pour son musée (vali hanuz dowlat-e djomhuri-ye eslâmi yek tâblo az man nakharide barâ-ye muzash). Il n'a pas acheté. [...] Pourquoi ? Parce que je n'étais pas présent parmi les premiers cercles politiques et religieux ou d'artistes révolutionnaires. Avant la Révolution, j'étais pourtant un opposant au régime du Shâh. Ils le savent tous. Quand j'étais en France, j'étais un représentant de Khomeyni. Ca aussi, ils le savent. Mais comme je n'étais pas lié à un parti, ils ne m'en achètent pas. (Monsieur N, 14, 2008)

F. Le contournement de la censure

Les entretiens avec les artistes permettent d'identifier aussi les détours qu'ils emploient pour créer dans ce contexte sans « *s'amputer* » (Monsieur A, 1, 2008).

1. L'évitement

Bien sûr il y a cette « *poignée [de peintres] qui ont émigré et ne sont pas revenus, comme Vazirian qui travaille aujourd'hui en Italie* » (Monsieur A, 1, 2008). Ceux-ci ont résolu le problème en s'expatriant.

Il y a ceux qui se replient sur eux-mêmes, « *qui travaillent pour eux-mêmes. Ne font pas d'expositions. N'ont rien. N'ont aucun lieu* » mais qui cependant « *envoient leurs tableaux à l'étranger* » (Monsieur A, 1, 2008), font « *des expositions à l'étranger* » (Monsieur H, 8, 2008 ; Madame I, 9, 2008 ; Madame J, 10, 2008). « *Je me présente moi-même aux galeries dans le reste du monde. Je leur envoie moi-même des œuvres* » (Monsieur K, 11, 2008). Ces peintres court-circuitent les rares infrastructures existant dans le pays et pour une part au moins les contraintes afférentes, pour faire appel directement au marché de l'art international.

D'autres tentent d'en faire abstraction le plus possible en se retranchant dans leurs réseaux. Ainsi quand je pose la question : *Etes-vous satisfait(e) des modalités d'organisation de la peinture en Iran ?*, le plus souvent un moment d'hésitation suit, les artistes me demandant si je sous-entends effectivement « les modalités d'organisation étatique » dans ma question. Outre un fait d'autocensure, cette hésitation dénote une tendance, manifestée par de nombreux artistes indépendants, à faire totalement abstraction des filières et du monde de l'art étatiques. Cette bulle protectrice que ces artistes tendent à construire autour d'eux, leur permet de se retrancher dans leurs réseaux de connexions parallèles, développés, qui leur permettent de vivre en autarcie. Ils occultent, dans leur discours tout du moins, l'existence de l'Etat et il semble que la question doive leur être posée pour qu'ils paraissent se rappeler à cette réalité ou envisagent d'aborder la question. Certains vont alors parfois jusqu'à affirmer que l'influence de l'Etat n'a pas d'emprise sur eux. Ils semblent pouvoir vivre et travailler entièrement en-dehors de ce cadre et disent, après s'être assurés de la nature de ma question, parvenir à « *avoir le moins de relations possibles avec cette partie* » de la scène artistique du pays :

- *Etes-vous satisfait des modalités d'organisation de la peinture en Iran ?*
- Des modalités privées ou étatiques ?
- Les deux. (Monsieur D, 4, 2008)

- *Etes-vous satisfaite des modalités d'organisation de la peinture en Iran ?*
- Par l'Etat ?
- Les deux, par les peintres eux-mêmes ou par l'Etat. (Madame I, 9, 2008)

- *Etes-vous satisfait des modalités d'organisation dans le domaine de la peinture ?*
- Vous voulez dire l'Association des Peintres d'Iran ?
- *Oui. Et au niveau du ministère, des universités, des groupes informels...*
- La partie étatique, non. J'essaye d'avoir le moins de relations possibles avec cette partie car sinon mon travail devient mauvais (kharab). De cette partie, je ne vais pas en parler car elle n'aide en rien la peinture contemporaine. Elle ne la soutient pas. La plupart des peintres essayent d'avoir le moins de relations possibles avec le groupe des étatiques. Ils ont leur propre groupe, leur propre politique et leur propre peinture. (Monsieur G, 7, 2008)

2. La dérision

La dérision et la blague ont été parfois de mise pour répondre à des questions portant sur les dynamiques politiques et les luttes de pouvoir. Le langage de Monsieur K (entretien 11, 2008), friand d'humour et de traits d'esprit, est particulièrement représentatif de cette capacité à évoquer des sujets tabous sur un ton léger. Lors de notre entretien, il a pu faire référence sous la forme d'une boutade, à l'engagement communiste au moment de la Révolution, de certains professeurs de peinture qui ont rallié par la suite le régime et qui ont pu garder ainsi une place dans le système :

- Il n'y avait que de petits groupes de peintres les uns à côté des autres.
- *Comme qui par exemple ?*
- Hannibal Alkhas, le groupe de Saqqakhaneh.
- *Le groupe de Alkhas, c'était quoi ?*
- Communiste ! [rit]. Non, il était un individu qui était un grand professeur. Il a eu beaucoup d'élèves, de l'influence. (Monsieur K, 11, 2008)

3. La clandestinité

La nouvelle peinture occupe ce statut d'art souterrain depuis la Révolution :

Mais avant la Révolution, nous avions déjà de l'art contemporain. Il y avait déjà des peintres qui faisaient du travail moderne. Après la Révolution, aussi, mais pendant longtemps ils ne le montraient pas. (Madame C, 3, 2008)

Environ deux ans avant la Révolution, il y avait commencé à y avoir beaucoup d'hostilité envers l'art moderne. Les peintres modernistes ont quitté l'Iran ou n'ont plus travaillé. [...] Ils s'opposaient à l'art moderne. Pendant quelques années, l'art moderne a été interrompu. En vérité, il commença de manière souterraine. Dans les appartements car les galeries étaient aussi fermées. Mais peu à peu les peintres révolutionnaires ont eux-mêmes voulu faire de l'art moderne. (Monsieur E, 5, 2008)

A l'université, la peinture de nus est interdite. Mais dans son atelier, un peintre peut le faire ! Certaines limites existent, certes. Mais l'attrait pour l'art moderne est devenu très fort. (Monsieur T, 19, 2009)

S'il n'y a pas de liberté, les œuvres sont créées de toute façon mais elles restent dans les archives. (Monsieur P, 16, 2009)

4. L'utilisation de formes hermétiques et de symboles

L'hermétisme, le recours à des symboles et paradoxalement l'art abstrait peuvent fournir une issue aux peintres face à la censure. Toutefois, selon la période et selon l'institution, l'art abstrait peut aussi être discriminé.

Nous ne pouvons pas nous exprimer directement. Donc beaucoup de peintres recourent à l'art abstrait.
(Monsieur K, 11, 2008)

A l'université Shahed, nous n'autorisons pas les élèves à faire des œuvres abstraites (kar-e abstreh).
(Monsieur N, 14, 2008)

5. Le travail en petits groupes

Plusieurs artistes, dont Monsieur G (entretien 7, 2008) [et Monsieur M, Monsieur K, Madame J], expliquent très clairement le grand intérêt que comporte le travail en petits groupes car des interdits peuvent être bravés. A partir du gouvernement de Mohammad Khatami :

Il y a aussi des groupes qui ont pris forme. De petits groupes. J'ai été moi-même membre de certains groupes. Ils sont très importants. Nous nous donnons rendez-vous toutes les semaines et nous discutons. Nous regardons des œuvres ensemble, nous les critiquons, pour parlons de nos travaux, nous faisons des projets pour le futur, etc.... (Monsieur G, 7, 2008)

6. La « lutte »

Cette manière qu'a Monsieur A (entretien 1, 2008) de qualifier l'art, est partagée par plusieurs artistes. J'y reviendrai dans le chapitre V quand je développerai cette conception de l'art.

Un artiste qui se soumet à la censure n'est plus un artiste authentique. On ne doit pas amputer son œuvre, qui est comme son enfant. Etre artiste en Iran aujourd'hui, ça veut dire lutter. Pour être artiste, il faut lutter et pour rester un artiste authentique. (Monsieur A , 1, 2008)

G. Les allusions surdéterminées

Quelques petites phrases courtes, allusives, riches de sous-entendus implicites, sont semées dans la presque totalité du discours des artistes (18/19). Il m'a semblé utile de les relever. Elles disent sans vraiment dire et constituent dans cette mesure un autre mode de contournement de la censure, une autre façon de la désamorcer. Elles ont toutes une tonalité critique, qui se manifeste à travers le mi-dire, dans cinq directions.⁵⁷⁹

1. La censure et l'absence de liberté d'expression

Face à cette réalité, la pratique de l'art permet de continuer à « respirer » (Madame F, 6, 2008).

Avant la Révolution, j'avais vu aussi une exposition d'un peintre... dont le travail n'était pas...heu... ce n'était pas acceptable pour notre pays... (Monsieur T, 19, 2009)

Tant que cela va dans son sens [celui du régime], cela peut être montré. (Monsieur N, 14, 2008)

Aujourd'hui le régime ne soutient pas, il y a la censure. Mais les gens plébiscitent étrangement l'art. (Madame J, 10, 2008)

Nous ne pouvons pas nous exprimer directement. Donc beaucoup de peintres recourent à l'art abstrait. (Monsieur K, 11, 2008)

Rien ne peut empêcher l'homme de s'exprimer. (Madame F, 6, 2008)

Etre artiste, cela est une activité de base de la vie. A mon avis comme respirer. (Madame F, 6, 2008)

Il est intéressant de noter que la sculpture, et plus encore la musique, sont souvent citées en exemple pour illustrer l'action répressive de la censure. Son degré de sévérité se mesure tout particulièrement dans les domaines de la musique et de la sculpture :

L'art est lié à ceux qui commandent. Mais ils ont un rapport problématique à l'art. La musique, la sculpture sont des sujets tabous. Pour l'islam en fait. La musique à la télé, on n'entend que les sons, on ne montre pas l'instrument. C'est un tabou religieux. (Monsieur A, 1, 2008)

Depuis la Révolution, nous avons un festival annuel (Fadjr) en musique, théâtre... mais c'est seulement en 2009, après trente ans, qu'il y a eu un festival annuel des arts plastiques. [...] Le premier était le Festival des hymnes et mélodies révolutionnaires (djashnvâreh-ye Sorud va âhanghâ-ye enqelâbi). [...] La musique était interdite. C'était un type de musique non lyrique (qenâ'i). C'était une musique plutôt politique (siâsi) ou religieuse (mazhabi). [...] Sans instruments. (Monsieur T, 19, 2009)

L'importance de l'art devient jour après jour plus grande dans la société. On fait de plus en plus de musique. Les classes de sculpture sont plus nombreuses. (Madame O, 15, 2009)

Dans les années 1980, certains courants de musique étaient interdits officiellement. Seule la musique traditionnelle avait droit de cité. Depuis ce temps-là, nous avons des groupes souterrains de rock. Même avec la pression, cela ne les empêche pas de prospérer. (Monsieur G, 7, 2008)

⁵⁷⁹ CF. 1^{ère} partie, chapitre I, C. « Construction de la méthode ».

D'autres domaines font l'objet d'allusions chargées de sens. Ainsi Monsieur G (entretien 7, 2008), quand il évoque la faim de lecture de la population et monsieur T (entretien 19, 2009), qui paraît s'étonner que la censure n'ait pas encore sévi dans le domaine des arts nouveaux :

En Iran, les gens s'intéressent beaucoup à la philosophie politique. Même si cela ne plaît pas au régime, les gens achètent et dévorent toutes sortes de livres. (Monsieur G, 7, 2008)

Vous êtes allée à la foire du livre annuelle de Téhéran ? Il y avait des stands vides mais les stands d'art étaient remplis de monde, tous serrés, à la recherche de nouveautés dans le domaine de l'art. Je n'ai jamais vu ailleurs tant de monde chercher de nouveaux livres. (Monsieur L, 12, 2008)

Un nouveau domaine est encore apparu dans l'art iranien : le new art avec le multimedia, video art, digital art, conceptuel, installation... qui a trait à l'art postmoderne. L'Etat soutient également ce domaine. Aucune limite ne lui a été imposée. (Monsieur T, 19, 2009)

2. Le régime politique autoritaire et son impact sur la vie et la culture

A ce niveau, le problème se situe avant tout selon les peintres, dans le manque de liberté et le clivage existant entre le pouvoir en place et la grande majorité de la population.

Il y a des événements qui ont de l'influence involontairement : le type de régime, le type de vie : nous ne vivons pas dehors mais toujours à la maison. (Monsieur K, 11, 2008)

Ca dépend du système culturel qui existera dans le futur en Iran. (Monsieur L, 12, 2008)

Monsieur L (entretien 12, 2008) termine d'ailleurs l'entretien sur un mode symbolique très chargé de signification. L'art présentifie l'idéal de liberté vers lequel il tend :

Regardez ce symbole de la main. Vous savez ce que c'est ? C'est comme un oiseau. [...] C'est le symbole pour Azadi, la liberté. (Monsieur L, 12, 2008)

Alors là, je n'ai pas de problème de censure. [...] On ne peut pas faire ce qu'on veut ici. (Madame I, 9, 2008)

Je pense que dans un pays comme l'Iran, on ne choisit pas vraiment. Les conditions d'action ne sont pas entre nos mains. (Monsieur P, 16, 2009)

Pourquoi les jeunes sont attirés par l'art ? Parce que la société est peut-être moins limitée. (Monsieur T, 19, 2009)

- Ils ne comprenaient pas trop. Maintenant... ils voient que l'art est très haut. Ils lui ont donné de l'importance. [...] Ils en ont besoin.

- *Ils, cela veut dire qui ?*

- L'Etat. Les mollahs, quoi. (Monsieur H, 8, 2008)

3. La souffrance, le mal-être

La souffrance, le mal-être générés par la réalité socio-politique sont soulignés avec pudeur mais avec insistance :

Je pense que malgré les conditions difficiles, les problèmes qui existent aujourd'hui en Iran... (Monsieur D, 4, 2008)

On fait avec nos conditions de vie. S'il pleut, je prends un parapluie. (Monsieur K, 11, 2008)

Quand j'étais petit, j'allais suivre les activités du Kanun [...] . Nous avons été trompés. (Monsieur K, 11, 2008)

Dans toutes les sociétés où les problèmes sont nombreux, l'intérêt pour l'art est très présent. Comme un médicament. [...] Notre temps est malade. [...] C'est valable pour le monde entier. (Monsieur L, 12, 2008)

Les Iraniens vivent dans la douleur. Avec l'art ils se soulagent. (Monsieur E, 5, 2008)

Mais les Iraniens sont malades ! [...] Nous n'avons pas une vie normale. [...] On dit : on va au parc ? Quoi, le parc ? [...] Et puis on téléphone à tel ami : tu viens chez nous ? Il répond : non, j'en ai marre. Au Pérou, au Burkina Faso, à Abou Dhabi, en Ouganda, partout dans le monde où vous allez, vous pouvez porter un pantalon court et aller au ciné, être heureux et se prendre la main. Si vous allez étudier la psychologie, quel comportement correspondra au nôtre dans les livres ? Aucun. (Monsieur K, 11, 2008)

J'ai peint au moins 16 tableaux avec des fenêtres pour sujet. [...] Quelqu'un à qui il manque quelque chose, s'assoit chaque soir au même endroit et regarde. (Monsieur K, 11, 2008)

4. L'emprise du religieux et du politique sur l'art

Cette emprise fait l'objet de remarques fréquentes, toujours dans le même sens, d'une émancipation de l'art par rapport au politique, même dans le discours des peintres proches du pouvoir. Parfois, c'est à l'issue de l'entretien que l'artiste parvient 'hors cadre', à évoquer la réalité des problèmes liés au système, tel Monsieur M (entretien 13, 2008) :

- *Merci.*

- Par rapport à la question précédente qui portait sur les années futures, je crois que cela va dépendre de la direction de l'art de l'Iran, et de sa direction dans le domaine de la recherche et de l'économie. Tout est lié. [...] Si les points de vue devenaient plus scientifiques et comprenaient que la culture devrait moins avoir de relation avec le politique et suivre son propre chemin, alors je pense que l'art en Iran aurait un bon avenir. (Monsieur M, 13, 2008)

Ils essayent de tourner les jeunes générations vers l'art politique. C'est mauvais, très mauvais.[...] Si un artiste ne va pas dans le sens de la politique du jour... (Monsieur N, 14, 2008)

L'art est lié à ceux qui commandent. (Monsieur A, 1, 2008)

Le plus grand problème qui s'est posé à moi a été que je me suis mis à faire de la politique dans mon travail. [...] La religion et la politique trompent toujours l'art. (Monsieur S, 18, 2009)

5. La prise de risque

Plusieurs artistes mettent en avant la prise de risque que comporte l'activité artistique. Madame B (entretien 2, 2008) relate la violence des critiques dont a fait l'objet une de ses expositions, au point qu'elle ne pouvait plus peindre pendant un temps, devenue un enjeu entre factions politiques :

Ma première exposition de peinture sous verre... - vous savez, il y avait beaucoup de jeunes communistes, du parti Toudeh, qui faisaient toutes sortes de choses. Ils étaient en désaccord, ils s'opposaient. [...] Un étudiant, qui, après je l'ai su, était communiste, a écrit dans un journal de très mauvaises choses. [...] Je me souviens qu'il avait beaucoup critiqué, qu'il avait cassé et mis ma personnalité artistique en morceaux. Cela a laissé une telle impression en moi que pendant un certain temps, je n'ai plus travaillé. Quelques années peut-être. [...] C'était pour des raisons politiques qu'il avait fait ça. [...] Le Ministre de la Culture était venu inaugurer mon exposition et c'est peut-être pour cette raison qu'il avait publié un article aussi polémique. Quand j'ai compris cela, son influence s'est estompée et je me suis remise à peindre. (Madame B, 2, 2008)

Madame I (entretien 9, 2008) formule une allusion quant aux risques pris par l'artiste contemporain puis se moque d'elle-même et atténue son dire :

L'art contemporain, c'est très important. C'est même plus important que la miniature parce que c'est plus dangereux [rire] [...] Je veux dire que l'art moderne c'est plus vulnérable. [...] C'est plus important de faire attention. (Madame I, 9, 2008)

Cette violence sociale potentielle où l'art devient enjeu est confirmée par Madame J et Monsieur L :

Nous sommes dans un pays où la vie est violente. [...] Les régimes politiques n'ont jamais été faciles ni concernés par notre bien-être. [...] Notre peuple [...] a vécu beaucoup dans la pression. [...] Notre outil a été l'art. (Madame J, 10, 2008)

Monsieur L (entretien 12, 2008) identifie la prise de risque à travers les aspects chaotiques et excessifs qui sont le lot de l'activité artistique actuellement en Iran :

Le système est très libre : on peut aller très loin mais tomber très bas aussi. Ce n'est pas un univers normal. C'est extrême comme toujours en Iran. (Monsieur L, 12, 2008)

Monsieur L insiste aussi sur les enjeux humains de la direction culturelle :

S'il y a une mauvaise direction, l'art devient terrible, dangereux et détruit les aspects importants de la vie humaine. (Monsieur L, 12, 2008)

Il y a beaucoup de risques à vivre de l'art. (Monsieur P, 16, 2009)

J'ajouterais que face à cette prise de risque, j'ai décidé de maintenir l'anonymat des artistes interviewés, même si chacun d'eux avait donné son accord pour l'enregistrement de l'entretien.

Mon statut d'étrangère a facilité l'établissement de la confiance avec mes interlocuteurs. Annonçant d'emblée que mon séjour était de courte durée et précisant que je n'étais pas peintre moi-même ni membre d'une université du pays, les artistes pouvaient considérer que je n'étais pas prise dans le jeu des relations de mise au sein du système. Si en 2008 et au début de l'année 2009, lors de la réalisation de ces interviews, une

marge de manœuvre existait pour les artistes dans la prise de risque, la situation semble aujourd'hui être devenue plus difficile encore.

H. La chute des « idéaux »

Il est remarquable qu'un seul des dix-neuf peintres rencontrés, Monsieur R (entretien 17, 2009), ne fasse aucune incise critique au cours de l'entretien que j'ai eu avec lui, en direction du système politique ou des répercussions de celui-ci sur la vie et la pratique artistique. Mais il livre sa conviction profonde quant à l'action révolutionnaire à laquelle il a participé et il s'interroge avec beaucoup de gravité (et doute ? voire déception ?) sur les idéaux qui « furent » les siens, pour lesquels il a « travaillé » dans ce récent passé, et sur leur devenir aujourd'hui.

Bon, moi... j'étais... un peintre de la Révolution. Je crois en ces questions-là (E'teqâd daram be in masâ'el). Tout le monde croit en quelque chose (Hamé âdamhâ e'teqâd dêran...). Les hommes poursuivent des idéaux. Dans le monde entier. [...] Je pensais qu'en une période courte le monde pouvait changer. Mais j'en suis arrivé à l'idée que ça ne se passe pas comme ça. Déjà il fallait qu'on applique ces principes dans notre propre société. Et c'est déjà difficile comme ça. (Monsieur R, 17, 2009)

Avant d'aborder les réformes avancées par les artistes pour faire évoluer le monde de l'art au sein duquel ils œuvrent, j'ai voulu dans ce chapitre préliminaire donner une idée des contraintes subies par eux du fait de l'Etat, du pouvoir autoritaire en place en Iran, dans leur effort de création.

En premier lieu, le contenu de leur discours révèle que ces contraintes en provenance du régime politique s'exercent à différents niveaux, trois principalement :

- la liberté d'expression d'abord, laquelle est ciblée par la censure dans certains domaines privilégiés, tels que la politique, la religion, la sexualité, l'influence de l'Occident.

- l'exercice du métier ensuite, où les instances de la censure peuvent s'interposer à tous moments et faire obstacle à la production et au parcours de l'œuvre par différents interdits ou dysfonctionnements administratifs.

- le conditionnement idéologique enfin, qui intervient très en amont au sein de la culture même pour que « *l'esprit apprenne les limites* » (Madame F, 6, 2008), mais opère aussi tout au long de la vie à travers la « *pression exercée* » (Monsieur N, 14, 2008 / Madame J, 10, 2008 / Monsieur G, 7, 2008).

En second lieu, en observant les modalités d'adaptation et de contournement auquel les artistes ont recours pour « *faire avec* » (Monsieur K, 11, 2008) , je distinguerais :

- le déplacement (exil), le repli dans un espace restreint (réseaux privés) ou clandestin (réseaux souterrains).

- l'utilisation des ressources du langage (dérision, hermétisme, allusions, abstrait).

- le recours au groupe socio-culturel (réunions de groupe privées, arrimage à l'art et au statut privilégié de l'artiste). Le tiers social est utilisé pour contourner la censure.

Les allusions nombreuses des artistes dans les entretiens - que j'ai entrepris d'analyser plus particulièrement pour accéder à la parole latente qu'elles voilent - nous révèlent quels sont leurs contenus de pensée profonds, qu'ils livrent soit avec pudeur, soit dans le mi-dire caractéristique de la censure. Il s'agit encore et d'abord du manque de liberté d'expression, mais plus personnellement de la limitation douloureuse ressentie au niveau du comportement même dans le vivre-sa-vie ; et du mal-être afférent à cette situation, lequel se manifeste par le repli « *dans sa maison* » (Monsieur K, 11, 2008), le vécu de « *maladies* » (Monsieur L, 12, 2008 / Monsieur K, 11, 2008), la souffrance, le « *manque de quelque chose* » (Monsieur K, 11, 2008) ; enfin, le risque couru à vivre, à penser, à créer hors du « *cadre* » (Madame F, 6, 2008).

La pratique artistique demeure un recours dans ce contexte, à condition de « *lutter* » (Monsieur A, 1, 2008) pour la préserver de l'emprise politico-religieuse.

Chapitre IV. L'organisation de la peinture : réformes nécessaires

Après avoir montré dans le discours des artistes-peintres la dimension répressive en provenance de l'Etat, à laquelle ils sont confrontés dans leur pratique artistique, je voudrais rendre compte ici des critiques et des propositions qu'ils formulent par ailleurs pour améliorer l'organisation du monde de l'art iranien. Elles portent majoritairement sur quatre points : l'enseignement, notamment universitaire qu'il faudrait réactualiser, l'incurie et l'instabilité des institutions culturelles, l'absence de soutien économique public en direction de l'art, le rôle naissant d'un marché de l'art encore inorganisé. S'ouvre également avec l'Association des Artistes-Peintres d'Iran, un horizon riche de promesses en provenance de la société civile, sur la perspective duquel je voudrais conclure ce chapitre.

A. Réactualiser l'enseignement artistique

Nous avons observé plus haut (chapitre II) à travers les dires des artistes rencontrés, que l'Etat est perçu comme partie prenante dans leur formation, y compris initiale, bien en amont de la formation spécialisée. Le système actuel d'enseignement n'est pas exempt de critiques de la part d'un grand nombre d'entre eux.

1. Le manque de moyens

Le manque de moyens est flagrant, surtout à l'université. Certaines sections en particulier ont sérieusement pâti des restrictions édictées au moment de la Révolution culturelle. Dans le domaine des arts plastiques, la sculpture a été, jusqu'au début des années 1990, particulièrement sinistrée. Monsieur A (entretien 1, 2008) rappelle cet état de fait :

A mon époque [milieu des années 1980], au début, on apprenait en licence les « arts plastiques », peinture et graphisme ensemble, et on choisissait après deux ans l'un des deux. Maintenant ce sont deux filières différentes.

- *Si c'était une filière « art plastique », y avait-il aussi de la sculpture ?*

- Non, c'était « en congé ». On ne pouvait l'enseigner.

- *Quand a-t-on pu à nouveau l'enseigner ?*

Depuis 1990-91, la sculpture est à nouveau enseignée. Mais seulement à l'Université de Téhéran et l'Université de l'Art. Pas dans toutes les facultés.

2. Une organisation administrative contestable

Au début de l'entretien avec Monsieur G (entretien 7, 2008), celui-ci remet en cause l'organisation du concours d'entrée à l'université. Dispensé à l'échelle nationale, ce concours très couru ne prend pas vraiment en compte les choix des postulants mais les affine arbitrairement dans une filière (sans même véritablement différencier les profils littéraires ou scientifiques) en fonction du nombre de places :

J'ai étudié tout d'abord une autre matière : l'électronique. Du fait de mon penchant pour la peinture, j'ai abandonné au bout de trois ans et j'ai recommencé une licence en peinture. En Iran, c'est difficile de choisir sa filière ou d'en changer. C'est très général, on vous demande si vous voulez être dans l'art ou dans l'ingénierie. Il est possible que vous choisissiez une filière et que vous soyez reçu dans une autre. J'avais demandé à être en architecture car cela était proche de mon penchant pour l'art et il y avait les sciences. Même si j'aurais eu envie de faire directement de la peinture. Mais j'ai été accepté en électronique. Après trois ans, j'ai suivi mon ancien penchant pour la peinture. (Monsieur G, 7, 2008)

De même Monsieur P (entretien 16, 2009) déplore l'absence de choix qui attend souvent l'étudiant lors de son entrée à l'université :

En Iran, à l'université, il y a un concours. Et nous ne sommes pas reçus parfois dans les domaines que nous choisissons. (Monsieur P, 16, 2009)

3. La médiocre qualité de l'enseignement supérieur

Si le nombre des facultés artistiques a augmenté notablement après la Révolution, la médiocrité de l'enseignement universitaire interpelle de nombreux artistes.

Les professeurs sont souvent incompetents. Monsieur K (entretien 11, 2008) a effectué l'ensemble de sa formation dans le cadre de cours particuliers. Aujourd'hui, il est peintre professionnel. Son passage pendant six mois à l'université n'a été que l'occasion de bénéficier du statut d'étudiant et d'avoir accès aux bibliothèques :

- L'université, je l'ai expérimentée un an et demi et j'en suis sorti. En peinture.
 - *Sa femme : tu as laissé tomber.*
 - C'était la guerre. Il n'y avait pas de bons professeurs. Cela faisait trois ou quatre ans que je peignais déjà quand je suis allé à l'université. Je savais que ce ne serait pas intéressant. Pendant un an, je suis seulement allé m'asseoir à la bibliothèque. Et je suis allé six mois en cours pour voir s'il y avait quelque chose à ne pas rater que je ne savais pas. Non pas que je connaissais tout, mais le niveau des cours était bas. A partir de 1362 (1982), je suis allé à des cours privés de peinture. [...]
- Dans le passé, il existait beaucoup plus de gens compétents et très instruits, en littérature, peinture, etc... A l'université, les professeurs instruits ont disparu. [...] Ils sont partis. (Monsieur K, 11, 2008)

Madame O (entretien 15, 2009) regrette que les professeurs ne soient pas des artistes professionnels et que les étudiants stagnent :

Une autre chose problématique est l'enseignement. Les étudiants en art ne savent pas ce qu'ils cherchent. Comme il y a 100 ans, ils s'assoient et suivent un modèle. Les professeurs ne sont pas des artistes professionnels. (Madame O, 15, 2009)

Il existe également une pénurie, constatée par Monsieur A (entretien 1, 2008), de professeurs habilités à diriger des recherches. De nombreux étudiants aspirent de ce fait à effectuer un doctorat à l'étranger :

En peinture, il n'y a que des cours en master et doctorat, la fin des études. Vous allez dans le groupe peinture, il y a seulement un seul professeur qui enseigne la langue, le dessin, la peinture, l'analyse des tableaux. Chaque année le professeur ne peut diriger que trois étudiants en thèse. Comme il est l'unique professeur de la faculté, il faut que les autres attendent. C'est pas parce qu'il n'y a pas de professeurs, il y en a plein. C'est parce qu'on ne les habilite pas à diriger des recherches, à enseigner.

Or, plusieurs artistes s'accordent sur la nécessité de développer la recherche dans le système universitaire. Ils se prononcent pour davantage de théorie :

L'instruction : il faudrait qu'il y ait plus de travaux de recherche. Il faut davantage théoriser. Et l'utilisation de professeurs avec de l'expérience dans les universités et les académies. (Monsieur D, 4, 2008)

Dans l'histoire de l'art iranienne, depuis avant la Révolution à nos jours, il n'y a pas de manifeste fondateur. Les peintres n'écrivent rien de théorique. Pas d'école écrite. Ne réfléchissent pas sur ce qu'ils veulent peindre, sur ce qu'ils sont en train de faire, pourquoi ils le font. (Monsieur A, 1, 2008)

Plusieurs soulignent une dégradation des méthodes d'enseignement : la disparition des ateliers et la perte de transmission de « l'esprit » du métier, des « coutumes professionnelles » :

Mais nous avions dans le passé quelque chose qui s'appelait « coutumes professionnelles » (âdâb-e mashâqel). [...] Si vous voulez devenir peintre, sculpteur ou orfèvre (zargar) ou menuisier (nadjâr), il faut que vous preniez connaissance de la morale (akhlâq). [...] Cet esprit qui est dans l'enseignement, vous vous en imprégnez. Ensuite, vous entrez petit à petit dans la profession. [...] Cela n'existe plus dans notre enseignement contemporain. [...] Ils étudient seulement quatre ans et c'est fini, ils partent. Nous disons que c'est le style d'enseignement occidental (shiveh-ye âmuzesh-e qarbi). Notre style d'enseignement traditionnel (shiveh-ye âmuzeshi-ye son'ati-ye mâ) était dans le passé en harmonie avec ces coutumes dont j'ai parlé. (Monsieur S, 18, 2009)

Monsieur M (entretien 13, 2008) n'est cependant pas du même avis :

La matière picturale dans le style académique est enseignée dans la plupart des villes du pays. Mais avant ce progrès, nous avions une série d'ateliers où la peinture traditionnelle était pratiquée aux jeunes mais ce type d'enseignement est en régression par rapport à l'art académique et il n'est plus enseigné. (Monsieur M, 13, 2008)

La plupart des peintres interrogés témoignent du recours qu'ont constitué pour eux les cours particuliers, réseau artistique annexe particulièrement développé qui a généré une vaste économie parallèle dans le pays, comme en témoigne encore Monsieur A (entretien 1, 2008) :

Les professeurs ne font rien en cours. Ils donnent leur carte de visite aux élèves et organisent des cours privés. Parce qu'ils gagnent ainsi plus d'argent. Ou aussi les classes en atelier ont disparu [à l'université]. A mon époque [milieu des années 1980], on avait des ateliers de dessin où on dessinait en cours.

Aujourd'hui ça n'existe plus, les étudiants viennent montrer le travail déjà fait. On n'est même pas sûr que ce soit eux qui l'aient fait. Le professeur n'a pas le temps pour eux en cours. (Monsieur A, 1, 2008)

Monsieur G (entretien 7, 2008), âgé de 32 ans, explique ainsi que le diplôme universitaire lui a seulement permis d'acquérir un statut social tandis qu'il a développé ses compétences artistiques dans la sphère privée :

Je n'ai pas appris grand-chose à l'université. De manière globale, nos universités sont en retard par rapport à l'atmosphère générale de la société. A l'université, ils sont très étatiques. Moi j'ai commencé la peinture dans des cours particuliers. Pendant sept ou huit ans. En principe, cela est comme ça. Si vous discutez avec de nombreuses autres personnes, vous verrez que ceux qui, comme moi, sont nés dans les années 1970 ont surtout pris des cours particuliers. Même la génération précédente. Et celle qui est née après la Révolution. Ceux qui sont allés prendre des cours particuliers allaient aussi souvent à l'université car ils étaient obligés d'obtenir un diplôme. Pour avoir un statut social et la possibilité d'enseigner pour gagner sa vie. A peu près tout ce que j'ai appris l'a été lors de cours privés. J'ai été dans le même cours privé pendant huit ans. J'y ai fait la connaissance de différents artistes. J'y ai vu toutes sortes de films. J'ai appris le dessin, la peinture... à peu près tout. Quand j'ai quitté ce cours, j'ai travaillé à l'extérieur, par le biais de livres notamment. (Monsieur G, 7, 2008)

Aussi les écoles privées et les cours particuliers sont-ils florissants dans le pays. Ils dispensent de nombreux enseignements inaccessibles dans le système universitaire public ou font office de classe préparatoire aux concours d'entrée des universités. Ils sont également des lieux de sociabilisation et d'échange très intenses. Ainsi Monsieur D (entretien 4, 2008), s'il estime que « *les peintres eux-mêmes et les universités, parce que les professeurs sont bons, peuvent mieux s'organiser* », il souhaite « *l'utilisation de professeurs avec de l'expérience* ». Il est directeur d'une école artistique privée, à la fois lieu d'enseignement, d'édition et de travail personnel ou collectif (ateliers individuels ou de groupes) :

- Dans votre école, on enseigne aussi l'histoire de l'art ?

- Oui, il y a un service de publications artistiques et littéraires. Il y a une école d'art et des ateliers. Mais mon propre atelier est ailleurs.

- Quelles sont les matières que vous enseignez ici ?

- L'imprimerie (tchap), le dessin (tarahi), les facultés artistiques (khalaqiyatha-ye honari), les arts nouveaux (honar-e djadid), préparation aux concours de licence ou de master, l'illustration (tasvirsazi) et la critique artistique (naqd-e honari). (Monsieur D, 4, 2008)

Des matières comme l'histoire de l'art et la critique artistique sont surtout prises en charge par les écoles privées car elles sont rarement enseignées dans le cursus universitaire public. Madame F (entretien 6, 2008) le précise en effet. Elle donne également un aperçu du rôle complémentaire des associations artistiques semi-privées dans le domaine de l'enseignement artistique. L'Institut Mah-e Mehr, fondé à l'automne 2005 par Sami 'Azar, ancien Directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, fait office de modèle en la matière :

[A l'Association des Artistes Peintres d'Iran], M. X enseigne tous les mercredi matin la critique d'art (naqd). Il y enseigne aussi l'histoire de la culture iranienne (tarikh-e farhang-e iran) tous les lundi après-midi. Maintenant nous n'avons que ces deux classes. Chaque session de cours dure environ deux mois et demi.

L'enseignement de la critique et de l'histoire de l'art n'existent pas à l'université mais maintenant on rencontre des instituts privés où cela est de plus en plus enseigné. Les graphistes par exemple lancent des cours privés sur leurs propres questions graphiques. Ou les sculpteurs, les illustrateurs ou les peintres. Il y a par exemple un institut qui s'appelle Mah-e Mehr où tout est enseigné. (Madame F, 6, 2008)

4. L'absence de lien avec la réalité sociale

L'anachronisme des programmes pratiqués à l'université et leur tonalité académique sont souvent soulignés. Monsieur G (entretien 7, 2008) que j'ai cité ci-dessus le relève. De même que Monsieur T (entretien 19, 2009) :

Il faudrait également qu'on réfléchisse au programme des cours dans nos universités. Il faudrait que le programme des cours soit plus en harmonie avec les besoins de la société, avec notre identité culturelle et artistique, et qu'il soit réactualisé. (Monsieur T, 19, 2009)

Enfin, Madame F (entretien 6, 2008) pense que la nécessité de réformer le système universitaire dans le domaine de l'art s'impose en priorité. Du sein de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran faisant office d'organe représentatif des doléances des peintres dans le pays, Madame F et d'autres artistes ont apostrophé les représentants des universités pour réfléchir à la question des débouchés - notamment industriels – offerts aux artistes et pour faire évoluer l'enseignement selon des préoccupations plus pratiques et contemporaines :

Nous avons déjà tenté de discuter avec certains directeurs de l'enseignement dans les universités. Mais ça n'a pas marché. Ce qui y est dit n'a pas changé depuis vingt ans. Les universités n'entretiennent aucun lien avec le marché de l'art. Cela doit changer. Ou par exemple, nous avons une matière de dessin sur kashi (tarahi kashi) (tuiles en céramique) en Iran mais aucune usine dans le pays n'accepte d'exécuter ces dessins. Parce qu'en Iran le copyright n'existe pas. Et donc rapidement le dessin peut être utilisé partout. Nous n'avons pas de dessinateurs de chaises, de tissus... Quoique si, le dessin de vêtements est parfois exécuté dans le privé. Enfin, tout ce qui est dessin industriel (tarahi-ye san'ati) n'a pas d'issue sur le marché. Vraiment, entre ce qui est fait à l'université et le marché du travail, il y a une grande coupure. C'est le cas également pour la sculpture. Nos sculpteurs pourraient élaborer des modèles et les donner à vendre aux usines. Mais cela ne se fait pas. Nulle part, aucun lieu étatique, là où on pourrait faire des commandes, n'accepte cela. Les peintres aussi. Nous avons des sections d'enseignement de la peinture traditionnelle, sur céramique par exemple. Mais dans les usines, les modèles d'il y a cinquante ans sont répétés. Il n'existe aucun rassemblement pour défendre cette question du dessin industriel. Le Bauhaus en Allemagne était une université qui possédait ses propres ateliers de confection industrielle mais aucune université en Iran n'a assez de puissance pour mettre en place cela.

L'université est limitée, ce que les étudiants apprennent et ce qui existe à l'extérieur est différent. [...] Les étudiants apprennent des choses qui ne leur servent à rien. Donc, l'enseignement est quelque chose qui devrait être réformé. En fait, l'enseignement artistique ne pose pas seulement problème à l'université (daneshgah) mais dès l'école primaire (dabestan). Il faudrait dès le début prendre davantage le dessin en compte. (Madame F, 6, 2008)

Dans ce contexte d'intenses revendications, le secteur universitaire a tenté certaines réformes. Monsieur N (entretien 14, 2008), nourrissant de nombreux espoirs de « renaissance » artistique, a par exemple annoncé la création en 2007 d'un enseignement de miniature au sein de l'Université Shahed, qui est un des établissements proches du credo artistico-politique à avoir été fondé au moment de la Révolution

culturelle. L'Université Shahed ne comportait pas, jusqu'alors, ce type d'enseignement pourtant très prisé par la politique culturelle du régime islamique. Dans notre interview, Monsieur N (entretien 14, 2008) détaille notamment le fonctionnement de cette université-phare du régime :

Cela fait depuis l'année dernière - cette année c'est la deuxième année - qu'à l'université Shahed, il y a officiellement un cours de miniature - de la miniature et de la calligraphie - qui a été créé. Nombreux sont venus. La plupart de ceux qui sont venus étaient des femmes.

Dans cette université Shahed, nous n'enseignons pas seulement la miniature mais aussi l'art moderne. Nous l'enseignons. Ce n'est pas que nous ne l'enseignons pas. Mais la plupart des cours portent sur l'esthétique (zibashenasi), sur les techniques (fonun), sur la miniature de l'art iranien, davantage que sur les techniques européennes. Pour la filière d'art moderne, nous avons aussi placé un cours de miniature pour que les élèves sachent ce que c'est, pas seulement l'art moderne. Maintenant on peut dire qu'une renaissance a eu lieu dans les arts traditionnels de l'Iran, en particulier de la miniature mais avec des sujets actuels. (Monsieur N, 14, 2008)

B. Améliorer l'infrastructure artistique publique

Plus nombreux sont les artistes qui énoncent un point de vue critique concernant les institutions artistiques publiques (10). Sauf exception, c'est surtout leur fonctionnement – plutôt que leur absence – qui est jugé problématique. Dix artistes sur dix-neuf ont dénoncé ce qu'ils considèrent comme l'impéritie des autorités culturelles iraniennes aussi bien tutélaires au sein du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, que muséales.

1. La mainmise politique

Il n'existe pas de soutien de l'Etat en direction des artistes, à l'exception de ceux faisant allégeance au pouvoir et s'inscrivant dans l'idéologie révolutionnaire, ce qui provoque la réprobation et la consternation de certains (8). Ils assimilent ce positionnement à une aliénation de l'art au politique, qui ravale l'art au niveau de la propagande.

Aujourd'hui le régime ne soutient pas. [...] L'Etat donne plus d'importance à son propre art idéologique. Comme les communistes, qui utilisent la peinture pour leur publicité. C'est un genre en soi, à part. Mais il ne pourra pas toujours se développer. (Madame J, 10, 2008)

La partie étatique, non. J'essaye d'avoir le moins de relations possibles avec cette partie car sinon mon travail devient mauvais (kharâb). De cette partie, je ne vais pas en parler car elle n'aide en rien la peinture contemporaine. Elle ne la soutient pas. (Monsieur G, 7, 2008)

Il n'existe aucune organisation de la peinture en Iran. [...] L'Etat a sa propre organisation où il commande les sujets des œuvres, sur la guerre ou autre. Et il dicte telle participation à telle exposition ou biennale, dont il choisit seul le sujet. Par rapport au reste du monde professionnel, nous n'avons pas de dealer d'art, ni de sponsor solide, ni de galerie qui ressorte (tous les peintres travaillent avec toutes les galeries), ni de curateurs professionnels. (Madame J, 10, 2008)

Le soutien de l'Etat pour les artistes, la peinture et les peintres n'existe pas. Parce que l'Etat ne soutient que ce qui est en rapport avec la politique du moment. Quelle est la politique du moment ? Le soutien au mouvement palestinien et au parti hezbollah au Liban. Ou encore par exemple, à la lutte de la population d'Irak. [...] Et partout où vous regardez, vous voyez des expositions qui portent sur « l'art de la résistance » (honar-e moqâvemat), « l'art des gens de la Palestine » (honar-e mardom-e felestin), « l'art de la guerre imposée » (honar-e djang-e tahmili). Ils essayent de tourner les jeunes générations vers l'art politique (honar-e siâsi). C'est mauvais. Très mauvais. Même avant la Révolution, le régime Pahlavi faisait la même chose, dans la direction qui l'arrangeait. Si un artiste ne va pas dans le sens de la politique du jour, en général il ne peut pas tirer profit de son art [gagner sa vie] (bahreh az honaresh dâshte bâshe). (Monsieur N, 14, 2008)

Cette allégeance attendue de l'artiste par le pouvoir n'est pas pure instrumentalisation mais s'inscrit dans une conception philosophico-religieuse de l'art, que Monsieur L (entretien 12, 2008) nous précise à travers le classement qu'il propose des motivations qui président à toute orientation vers l'art :

[Etre artiste aujourd'hui] cela dépend du regard qu'on a sur l'art. [...] Aujourd'hui il existe différents regards en Iran : le regard de l'art pour l'art. [...] Ceux qui adoptent un regard religieux : ils pensent que l'art est en relation avec l'univers divin. Ce regard est devenu très important après la Révolution. [...] Un

autre groupe, qui considère l'art comme un moyen pour mieux vivre. Il y a encore un autre groupe, qui utilise l'art comme un moyen de réussite intellectuelle et politique. (Monsieur L, 12, 2008)

Monsieur S (entretien 18, 2009), quant à lui, témoigne personnellement de ce mode d'engagement dans l'art :

Ma peinture ? Le plus grand problème (bozorgtarin eshkâl) qui s'est posé à moi a été que je me suis mis à faire de la politique dans mon travail (dargir-e siâsat shodam dar kâr). Etre engagé dans la politique éloigne un artiste de son travail (vâ midâre). [...] Par la voie de l'art, on arrive plus vite (sarihtar) à la vérité. Que la politique, la religion ou la science. [...] Parce que l'art est dans une autre dimension. (Monsieur S, 18, 2009)

La religion ou la politique trompent toujours l'art (gul mizane), nous disons qu'elles lui jettent des fleurs à la tête (saresht golâ mizane), et viennent très près jusqu'à ce qu'elles fassent dessiner l'artiste de lui-même, jusqu'à ce que l'artiste puisse accepter (ta'aqor bebakhshe) leurs buts. [...] Cette œuvre dupe (zaraq mikone) l'artiste mais l'homme politique a pu faire avancer, par l'intermédiaire de l'art, ses buts. Vous avez compris ? (Monsieur S, 18, 2009)

Il remarque à juste titre que le regard du marché international de l'art politise souvent l'art iranien et le réduit aux artistes de la diaspora :

Les événements qui ont lieu en Europe ou en Amérique, là où des Iraniens se sont rassemblés, ont formé des associations ou autre, n'ont pas de rapport avec ce qui se passe chez nous. Ce qu'ils font là-bas et qui est présenté n'est pas en rapport avec la réalité (vâqeyat) actuelle de ce qui se passe ici. Par exemple, Shirin Neshat ou l'exposition qui a eu lieu récemment à la galerie Saatchi de Londres. Il y a dix ou vingt jours. Tous travaillent surtout sur le hedjâb, critiquent les questions politiques de notre pays. Quand ils critiquent, les sponsors ou la galerie Saatchi par exemple ou les courtiers (dallâl) mettent cet art et ces artistes en avant. Or ça ne correspond pas à la réalité de notre art actuel. Ils font plutôt de la politique avec l'art. L'art et les artistes deviennent des outils pour faire de la politique. (Monsieur S, 18, 2009)

Monsieur M (entretien 13, 2008) formule le souhait d'un positionnement « scientifique » des instances culturelles étatiques :

Si les points de vue devenaient scientifiques et comprenaient que la culture devrait avoir moins de relation avec le politique et suivre son propre chemin, alors je pense que l'art aurait un bon avenir. (Monsieur M, 13, 2008)

2. Clientélisme et carriérisme

Dans ce contexte, le clientélisme règne, protections à l'appui, lors de l'organisation d'événements (festivals, biennales) :

Par contre ce que j'ai connu c'est... mon tableau là qui s'appelle « Y » a été choisi, enfin a eu le premier prix de la première Biennale de Téhéran après la Révolution, c'est-à-dire juste après la guerre. J'ai été étonnée moi-même d'avoir été choisie car il y avait déjà des gens qui étaient familiers du musée, qui se connaissaient. Moi j'étais vraiment en-dehors, isolée complètement. J'ai été vraiment surprise car je n'imaginais pas que leur jugement serait aussi démocratique. Mais ça a marché.

A la 2^{ème} Biennale, j'ai présenté 3 œuvres et on m'a refusé même de les accrocher. [...] J'en ai conclu que quand j'avais participé la première fois, c'était parce la guerre venait de se terminer et que le musée était

plus, si vous voulez, ... vrai et les gens plus concernés par l'art. Après deux ans tout de suite, il y avait des gens qui s'étaient installés. Le jury avait été changé, etc. Il faut dire aussi qu'on m'a dit - je ne sais pas si vous allez mettre ça dans votre interview - mais on m'a dit quand je suis allée chercher mes trois tableaux qui avaient été refusés, ils étaient un peu gênés, ils disaient non, non, ceux qui ont participé à la première Biennale et ont gagné un prix, on les met forcément au mur. Mais ils m'ont écrit de venir chercher mes tableaux. [...] Alors ils ont dit, si vous allez le voir, passez lui dire bonjour, ça va marcher, vous dites que vous voulez que votre tableau soit accroché. Moi je n'y suis pas allée, j'ai repris mon tableau et je n'ai plus participé aux biennales. [...] Je ne vivais pas à l'époque de cet argent, de la vente de mes tableaux, alors je n'étais pas obligée d'aller les voir, de me faire des relations et tout ça. Donc j'ai laissé tomber. [...]

Et c'est la même chose malheureusement, c'est le même système dans les galeries. C'est-à-dire que ce n'est pas seulement l'art qui compte, ce sont aussi les relations. Enfin, je ne sais pas. Comme partout un peu mais ici c'est peut-être plus choquant. (Madame I, 9, 2008)

Pour ce qui concerne l'Etat, ils font des choses aussi mais ça ne marche pas toujours, il y a des sélections, des relations, trop. [...] Je ne sais pas. Ce n'est peut-être pas faisable en ce moment car c'est leur politique de diriger ainsi le musée. Ils n'ont pas quelqu'un qui soit neutre. Ou bien, même s'il est bien, s'il est neutre par rapport aux gens, il y a tellement d'influences extérieures que ça revient au même. (Madame I, 9, 2008)

Le carriérisme sévit aussi à la tête des institutions :

Pas n'importe qui. Pas ceux qui veulent juste profiter des postes. (Monsieur L, 12, 2008)

3. L'instabilité de la structure

A la tête des institutions publiques majeures, la valse des directeurs est notable. Le roulement des équipes dirigeantes, accompagné à chaque fois du remplacement de la totalité du personnel gestionnaire, la « bande » selon Monsieur A (entretien 1, 2008), est dénoncé par cinq peintres comme étant trop rapproché, en virages diamétralement opposés et contre-productif. Les mandats n'ont pas de durée pré-établie ni régulière et peuvent être interrompus à tout moment. Aucune politique de suivi n'a été mise en place. Les projets en cours ou les subventionnements promis sont en général abandonnés, paralysant le circuit de la création. La plupart des artistes en sont réduits à multiplier dès lors les sources de financement.

Parce que, par exemple, au Ministère de la culture et de la guidance islamique, au Musée d'art contemporain ou à l'Université, quand un directeur arrive, il arrive avec son propre groupe. Chaque établissement a son propre directeur et sa propre bande. Mais tous les 6 mois, ils sont changés. Tout le réseau est expulsé. Et on recommence à zéro. Toute l'organisation change à chaque fois. Il y a une instabilité de la structure. (Monsieur A, 1, 2008)

Dans le domaine de la direction, il faudrait qu'il y ait plus de continuité. Quand un directeur arrive, il place tous les projets en cours de côté et recommence tout différemment. [Monsieur T, 19, 2009]

A Paris, il y a eu une continuité entre le XIX^{ème} siècle et 2008. Ce n'est pas le cas chez nous. Chaque époque se succédait à une autre, avortée. Elles n'étaient pas conservées. A chaque fois que le régime changeait, on mettait de côté les artistes liés à ce régime, on ne les a pas gardés. (Monsieur K, 11, 2008)

Monsieur K ci-dessous, de même que Monsieur L, réfèrent cette instabilité de la direction des institutions artistiques à l'histoire même du pays :

Nous les Iraniens on change tous les 30 ans. En 200 ans, le plus long régime qu'on ait eu n'a duré que 50 ans. On n'a pas de stabilité. [...] Chaque nouveau régime détruit ce qu'il y a avant. (Monsieur K, 11, 2008)

Extrémisme aussi dans l'irrégularité. (Monsieur L, 12, 2008]

4. L'incompétence des directions

Cette instabilité de la structure se double aux yeux d'une majorité d'artistes d'incompétence pour la plupart des directeurs dans le domaine de l'art. Seul Sami 'Azar a tiré sa carte du jeu, de même que le TMOCA du temps où il en fut directeur. Les expositions qu'il a organisées en collaboration avec Ruin Pakbaz ont marqué les mémoires. A part cela, un manque d'expertise et de compétence professionnelles, une direction « *dans le brouillard* » (Monsieur L, 12, 2008), sont le plus souvent arguées.

Aujourd'hui les modalités d'organisation en Iran sont très faibles. Elles ne sont pas entre les mains de spécialistes, d'experts. Il faut laisser la direction à des experts. Il faut que des experts montrent le chemin. Pas n'importe qui. Pas ceux qui veulent juste profiter des postes. L'art, ce n'est pas de l'agriculture. L'art, c'est autre chose. Ce n'est pas le travail des mines. Ce n'est pas un travail matériel. C'est un travail effectué dans le brouillard. L'univers de l'art est plein de brouillard. Diriger dans le brouillard, c'est très difficile. Il faut bien connaître pour savoir comment voir. (Monsieur L, 12, 2008)

Un des problèmes qui existe en Iran est que la direction artistique n'a pas de savoir artistique. Par exemple, le directeur du musée n'a pas de formation artistique. [...] Le musée national iranien, quand j'y suis retournée après dix années, il n'y avait aucun changement. (Madame O, 15, 2009)

Les modalités [d'organisation] étatique sont scandaleuses. [...] [Il faudrait] une meilleure direction culturelle. Si les directeurs des musées étaient mieux, on pourrait beaucoup mieux travailler. La direction de Sami Azar était bien. Maintenant, c'est redevenu très mauvais. (Monsieur D, 4, 2008)

Est relevée également la recherche systématique de maîtrise des événements artistiques, toujours dans un objectif de propagande idéologique. La compréhension qu'a Monsieur S (entretien 18, 2009) des carences des directions est intéressante. Si les dirigeants ne parviennent pas selon Monsieur S, à équilibrer leur soutien entre les créations traditionnelles ou modernes, c'est du fait d'abord d'un manque d'expertise :

Je pense que la direction artistique (modiriyat-e honari) est en soi très importante. Notre direction n'est actuellement pas assez expérimentée (kârâmedi). Dans le domaine culturel ou artistique. [...] Dans le domaine culturel, notre direction est en butte à deux problèmes (dotchâr-e dogânegi). Elle veut être à la fois contemporaine et traditionnelle. Certains directeurs n'ont d'attention que pour la tradition, d'autres ne voient que le moderne. Cet écartèlement entre les deux existe et il n'est pas possible de progresser. Si nous avions des directeurs qui aient réfléchi sur la tradition et qui en même temps comprennent le moderne, après nous pourrions avoir une éducation performante dans les centres culturels. Ma réponse à votre question est donc la suivante : nous devons améliorer notre direction culturelle. (Monsieur S, 18, 2009)

Est relevée également l'incompétence des politiques mises en œuvre :

...les successives (motenâveb) politiques contradictoires (motenâgez) de l'Etat. Tout cela fait qu'il est un peu difficile de prévoir quoi que ce soit. (Monsieur G, 7, 2008)

Il faut dire aussi qu'on m'a dit - je ne sais pas si vous allez mettre ça dans votre interview - mais on m'a dit quand je suis allée chercher mes trois tableaux qui avaient été refusés, ils étaient un peu gênés, ils disaient non, non, ceux qui ont participé à la première Biennale et ont gagné un prix, on les met forcément au mur. Mais ils m'ont écrit de venir chercher mes tableaux. C'était un peu en désordre, je n'ai rien compris. (Madame I, 9, 2008)

Est relevée l'absence de concertation avec les associations et les artistes, de même que les conflits de territoire et l'absence de coordination entre les institutions, qui travaillent en parallèle voire en doublon sans en prendre acte et en s'épuisant dans des rivalités stériles :

Il faudrait aussi qu'il y ait plus de collaboration et de synchronisation entre les différentes institutions qui s'occupent de l'art. La fondation des martyrs (bonyâd-e shahid), la municipalité, l'université, le ministère de la culture (vezârat-e ershad) et le Centre artistique (howzeh-ye honari)... sont tous des centres œuvrant dans le domaine de l'art. Mais chacun travaille tout seul de son côté. Non seulement ils ne sont pas coordonnés mais ils peuvent aussi faire les mêmes choses en parallèle. Ce que l'un fait, l'autre le fait aussi exactement. C'est trop répétitif. Ils devraient se concerter et réfléchir ensemble à des projets artistiques. (Monsieur T, 19, 2009)

Ce contexte défavorable nourrit l'angoisse de Monsieur R (entretien 17, 2008) qui considère que son œuvre s'abîme au Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (*Howzeh-ye honari*), ce Centre ayant conservé la totalité des tableaux réalisés par l'artiste sous son égide mais ne se préoccupant pas de les mettre en valeur ni d'exposer cette collection :

Tu sais, tout le temps où j'ai travaillé au Howzeh, mon travail est resté là-bas. Maintenant que je suis parti... [...] Je n'ai rien pu emporter avec moi. Mais mon travail a été pris en photo par-ci par-là. [...] Dans le Howzeh, mon travail se détériore. [...] Oui, cela s'abîme au howzeh. (Monsieur R, 17, 2008)

Est relevée l'absence de grands projets, les actions menées étant jugées comme manquant souvent de réel intérêt :

Avant les Shahs se disputaient les artistes de valeur. [...] [Aujourd'hui] les artistes ne sont plus rassemblés au sein d'une grande organisation. Ces derniers siècles, nous ne faisons plus de grands projets, nous n'avons plus de grands artistes, de grandes œuvres. (Monsieur M, 13, 2008)

Dans notre pays, l'argent, l'énergie... partent toujours dans des projets qui n'ont aucun intérêt. (Madame J, 10, 2008)

Il ne se passe rien. Le fait qu'on respire et qu'on vive est suffisant pour eux [ceux du régime]. Ils ne veulent pas qu'on fasse plus. (Monsieur K, 11, 2008)

Enfin, les autorités culturelles sont présentées comme œuvrant à vue, sans programme défini, ne mandatant pas de spécialistes pour les questions importantes, voire coupant les artistes iraniens de la scène artistique internationale.

Nous n'avons aucun établissement où nous installer. Nous avons un Centre des Arts plastiques (Markaz-e honarha-ye tadjasomi) qui nous éloigne des expositions internationales. Nous n'avons aucune organisation collective. (Monsieur K, 11, 2008)

5. Des expositions « supermarché »

La tenue en tant que telles des expositions publiques de peinture est très critiquée par les peintres, qui témoignent du manque de sensibilisation des autorités culturelles à la scénographie et à la présentation des œuvres :

J'espère seulement que les expositions vont changer car elles sont organisées avec si peu de goût que vous ne pouvez pas bien voir les artistes. Vous ne pouvez pas bien voir un tableau en particulier car il y en a tant à côté, aucun n'est séparé des autres. (Madame B, 12, 2008)

A part l'exposition organisée sur la miniature ancienne, qui était très belle, et les expositions sur les collections d'art occidental du musée, qui étaient vraiment intéressantes à voir au Musée d'Art Contemporain, les autres, la présentation, le choix, tout, je n'apprécie pas. Surtout au Musée Sabâ. Bon, c'est un endroit énorme mais ils mettent tellement de choses qu'on ne voit rien. On dirait qu'ils veulent remplir à tout prix. Je ne sais pas. Ce n'est pas très bien organisé. (Madame I, 9, 2008)

Cette critique est mise en relation par Madame O (entretien 15, 2009) et Madame J (entretien 10, 2008) avec le manque de formation des responsables muséaux :

Dans une pièce, ils avaient placé (rikhteh : versé) des sculptures n'importe comment. C'est parce que les responsables ne savent pas ce qu'est l'art et comment le présenter. Ni sous le Shah, ni maintenant. (Madame O, 15, 2009)

L'ambiance de nos expositions est vraiment très mauvaise : les œuvres sont présentées comme dans un supermarché. Or une exposition devrait avoir un bon design. Par exemple, sur un mur, on ne devrait présenter qu'une seule œuvre. L'autre mur, trois œuvres et bien arranger l'éclairage. Quand tu sors de l'exposition, tu devrais pouvoir garder en toi une impression spécifique à l'exposition et son concept. Dans ma tête, je compare avec New York, qui organise les meilleures expositions. Pour présenter un artiste, c'est possible qu'ils changent tout le sol de la galerie. J'ai vu une exposition là-bas où ils avaient peint exprès tous les murs en rouge. Ils avaient accroché une œuvre d'un artiste ancien à côté d'une œuvre d'un artiste actuel, comme ça dans toute l'exposition. Ils avaient mis en valeur le lien entre les deux œuvres, à tel point que ça ne me sortait plus de la tête. Une exposition que tu vois en Iran, il suffit que tu restes coincée une demi-heure dans le trafic et tout t'est sorti de la tête. Tu as vu au Musée Sabâ le nombre d'œuvres incroyable qu'ils accrochent ? Il y a peut-être seulement une ou deux personnes qui sont capables de bien organiser une exposition en Iran.

Lorsque j'ai organisé l'exposition sur la miniature, je voulais peindre une partie des murs et en séparer certains mais ils n'ont pas voulu, ils n'avaient pas le budget. Ils ne savent pas l'importance que ça a. Pour cette exposition, j'avais beaucoup visité de musées parce que je voulais qu'il y soit présenté quelques exemples de ce genre de la peinture révolutionnaire qui reprend la miniature. J'ai vu alors combien le Musée des martyrs était mal arrangé. Il est possible de construire une atmosphère dramatique pour que chaque visiteur ait envie de pleurer en sortant. Ce qui pourtant serait bénéfique pour le régime, ils ne le font pas car ils ne le savent pas. Et ils accrochent les œuvres comme dans un supermarché. Ca veut dire quoi ? (Madame J, 10, 2008)

L'absence de relais ou métiers intermédiaires du monde de l'art est aussi ressentie avec force par Madame J (entretien 10, 2008), qui a elle-même tenté d'endosser le statut de commissaire d'exposition :

Par rapport au reste du monde professionnel, nous n'avons pas de dealer d'art, ni de sponsor solide, ni de galerie qui ressorte (tous les peintres travaillent avec toutes les galeries), ni de curateurs professionnels qui peuvent bien choisir les artistes et travailler sur des concepts et créer une ambiance. (Madame J, 10, 2008)

Enfin, les expositions publiques souffrent également de l'aliénation de l'art au politique. Le favoritisme est de règle. De nombreux artistes n'appartenant pas aux réseaux d'artistes reconnus par le pouvoir, tel Monsieur A (entretien 1, 2008), à la fois ne peuvent envisager de participer à ces expositions organisées par les autorités culturelles et rapportent en être exclus :

...A l'étranger. Peut-être là-bas une exposition. Ici je n'ai aucune envie d'avoir une exposition. Mes amis à l'université font des expositions privées mais je ne veux pas moi. [...] Les peintres en Iran, une partie, professeurs au temps du Shah, sont devenus célèbres à cette époque, comme Iran Darrudi, Mansureh Hoseini, Ruin Pakbaz. Ils ont, en tant que pionniers et fer-de-lance du mouvement moderniste, un mur qui leur est réservé aux expositions, Biennales, à eux et leurs élèves, à qui ils donnent à un moment l'autorisation d'exposer quand leur travail a de la valeur. Une autre partie correspond aux peintres de guerre, dont les peintures ont toujours pour sujet la guerre, au sein du Centre artistique (howzeh-ye honari), comme Khosrodjerdi, Naser Palangi... [...] Il y a une autre série de peintres, qui sont comme moi et Sayeri, qui travaillent pour eux-mêmes. N'ont rien. N'ont aucun lieu. (Monsieur A, 1, 2008)

Une importante publicité est faite uniquement en faveur des peintres révolutionnaires (Monsieur D, entretien 4, 2008) :

L'Etat a tout fait pour mettre les peintres révolutionnaires en avant. Lors des biennales, l'attention était beaucoup portée sur eux. Et sur les fresques murales. (Monsieur D, 4, 2008)

Mais il ajoute avec satisfaction :

Malgré toute cette publicité, ils n'ont eu que très peu d'influence sur nous. Une certaine publicité est toujours faite en leur faveur, comme le festival de la résistance, du monde musulman... mais le pouvoir est resté entre les mains des enseignants anciens. (Monsieur D, 4, 2008)

L'Etat reste maître en la matière. L'organisation des expositions dans la sphère publique est dès lors perçue par certains artistes, ainsi Madame J (entretien 10, 2008), comme un système clos qui fonctionne en circuit fermé selon des modalités et des préoccupations conformes à sa doxa :

L'Etat a sa propre organisation où il commande les sujets des œuvres, sur la guerre ou autre. Et il dicte telle participation à telle exposition ou biennale, dont il choisit seul le sujet.

Madame I (entretien 9, 2008), comme plusieurs autres artistes, s'est démarquée de ce circuit d'exposition fermé, en organisant des expositions dans sa propre maison :

- ...vous organisez régulièrement des expositions ?
- Oui, enfin régulièrement... parfois chez moi. Avant je le faisais ailleurs. Mais maintenant en Iran, chez moi plutôt, car ça marche mieux, c'est plus facile, plus pratique. Je connais des gens qui viennent. J'ai exposé à Paris plusieurs fois. (Madame I, 9, 2008)

6. Points faibles de l'infrastructure

Du point de vue institutionnel, la carence de l'Etat est soulignée aussi par les artistes qui insistent sur l'absence de « vrais musées », de même que sur le trop petit nombre de centres culturels :

Nous n'avons pas non plus de vrais musées. (Monsieur P, 16, 2009)

Et l'augmentation des centres culturels. A la place d'un seul, qu'il y en ait cinq. (Monsieur D, 4, 2008)

7. L'éducation du public

La familiarisation du public avec l'art reste un vaste champ à défricher, même si elle s'est grandement améliorée :

Sa place [de la peinture] dans le pays... n'est pas mauvaise mais elle n'est quand même pas convenable, eu égard aux activités des gens dans ce domaine, aux efforts, au temps consacré, aux expériences... je pense que la peinture n'a pas encore acquis une place très importante dans les esprits. [...] Elle n'a pas encore acquis une vraie valeur. (Monsieur M, 13, 2008)

Les informations des gens sur la peinture sont encore trop insuffisantes. (Madame J, 10, 2008)

La télévision aurait un rôle éducatif à jouer à ce niveau :

La peinture n'est pas encore connue. [...] A l'intérieur [...] encore peu. Il n'existe pas par exemple de chaîne culturelle à la télé, alors que pour le sport si. Si on demandait aux Iraniens ce qu'est la peinture contemporaine, ils répondraient : « ça veut dire quoi ? ». Ils veulent surtout du pain. La télé diffuse surtout des connaissances religieuses plutôt qu'artistiques. Le football, les vêtements, aussi. (Monsieur P, 16, 2009)

Populariser l'art serait aussi nécessaire. A Paris, la plupart des gens connaissent l'art. Vous êtes tous familiers avec un certain nombre de tableaux. En Iran, ce n'est pas le cas. C'est le devoir de Sedâ o Simâ, de la télévision. Il faut qu'ils leur disent l'importance de l'art et les familiarisent. (Monsieur T, 19, 2009)

Quelques rares artistes se consacrent à ce travail, en particulier Monsieur E (entretien 5, 2008) :

A 22 ans, j'ai fait partie d'un groupe, avec Mansur Qandriz [...] Nous étions actifs depuis 13 ans avant la Révolution. Le plus important pour nous dès cette époque, c'était écrire des livres. A chaque exposition, on écrivait un texte critique, des articles théoriques, pour donner des informations aux spectateurs et les familiariser. Quand je suis devenu enseignant, je n'ai plus vraiment peint. [...] Après avoir été chassé de l'Université après la Révolution, j'ai lancé une classe d'histoire de l'art chez moi. Je suis un des seuls en Iran à mettre l'accent sur l'histoire de l'art. Je lie l'art au politique et au social dans mes cours. (Monsieur E, 5, 2008)

Enfin, la vie associative, les réunions de petits groupes, le dynamisme des écoles privées œuvrent dans le sens d'une meilleure information du public.

C. Promouvoir un marché de l'art iranien

L'Etat iranien réserve prioritairement son soutien politique aux artistes qui adhèrent à son idéologie. Si le statut social de l'artiste iranien est généralement valorisé pour des raisons historiques et culturelles, ses conditions de vie restent cependant précaires.

1. Précarité des conditions de vie de l'artiste

Nombreux (14) sont les artistes-peintres qui, lors de nos entretiens, ont fait état du manque de soutien économique de l'Etat envers la création culturelle et artistique. Monsieur N (entretien 14, 2008) déplore le parti-pris idéologique du pouvoir en place dans le soutien économique rare accordé aux artistes, parti-pris qui est antinomique avec l'essence même de l'art :

Le soutien de l'Etat pour les artistes, la peinture et les peintres n'existe pas. Parce que l'Etat ne soutient que ce qui est en rapport avec la politique du moment. [...] Si un artiste ne va pas dans le sens de la politique du jour, en général il ne peut pas tirer profit de son art [gagner sa vie] (bahreh az honaresh dâshte bâshe). Un artiste devrait être libre, avoir des moyens, pour qu'il puisse produire des œuvres pour la société. (Monsieur N, 14, 2008)

Plusieurs peintres regrettent cet état de fait qui condamne l'artiste et ses proches à une vie précaire :

Je sais que c'est un très dur métier pour bien des familles. Enfin professionnellement, vivre avec la peinture. (Madame I, 9, 2008)

Et puis.... Il y a l'économie. Si les peintres avaient davantage de revenus, recevaient davantage de soutien financier, ils pourraient mieux peindre. (Madame C, 3, 2008)

Monsieur P (entretien 16, 2009) qui vit hors de l'Iran la moitié de l'année, estime la situation financière de l'artiste iranien insoutenable et en détaille les modalités concrètes :

Comme dans tous les pays, les événements influents sont politiques, sociaux, militaires. La guerre.

Mais je pense que l'économie a le plus d'influence sur l'art en Iran. La plupart des artistes en Iran n'ont pas de revenus financiers (tanzmin). [...] Les solutions pour l'artiste sont alors :

1. quand un motif ou un type d'œuvre a du succès, pendant 20 ans on le répète.
 2. les commandes de portraits par exemple, de bazari par exemple.
 3. montrer son œuvre à l'extérieur
 4. devenir professeur : enseigner du samedi au mercredi et peindre le jeudi et le vendredi. [...]
- On se coupe de soi-même les trois quart du temps. Par exemple, tu imagines Van Gogh obligé d'enseigner toute la semaine ? (Monsieur P, 16, 2009)

2. L'absence de mécénat public auprès des artistes

Deux autres artistes rappellent que la situation actuelle est en régression. Non seulement par rapport au mécénat existant dans les Cours des Shahs :

Avant, les Cours de la région se disputaient les artistes de valeurs. [...] Chaque Shah se battait car voulait avoir le meilleur atelier d'artistes et le plus grand nombre. Aujourd'hui cette forme de soutien inconditionné n'existe plus. Les artistes ne sont plus rassemblés au sein d'une grande organisation. Ces derniers siècles, nous ne faisons plus de grands projets, nous n'avons plus de grands artistes, de grandes œuvres. (Monsieur M, 13, 2008)

Mais aussi plus récemment par rapport à la période post-révolutionnaire du gouvernement Khatami, considéré comme faste par les artistes :

- *Que faudrait-il améliorer selon vous ?*

- Tout. Avec Ahmadinejad, c'est devenu très mal. Sous Khatami, c'était mieux. (Monsieur E, 5, 2008)

Le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (Ershad) n'apporte vraiment aucun soutien. Sauf durant la période Khatami. A ce moment-là, il nous soutenait beaucoup. (Monsieur G, 7, 2008)

Il n'y a pas de commandes publiques, excepté comme l'explique Monsieur T (entretien 19, 2009), pour les peintures murales dont le renouvellement est prévu à Téhéran :

[Il faudrait] enfin le soutien financier. Il faut que l'Etat achète des œuvres, qu'il dispose d'un budget pour acheter les œuvres des artistes ou les aide à travailler. (Monsieur D, 4, 2008)

La Mairie de Téhéran (shahrdâri-ye tehrân) en est venue à cette idée. Elle a commencé à changer. Un comité (showrâ) a été formé. Avec des artistes dont je fais partie. Nous sommes en train de réfléchir à ce sujet. L'année dernière, en 1387 (2008), nous avons décidé un projet de cinquante peintures murales, dont un certain nombre seraient effectuées par des peintres parmi nous. [...] Nous avons effectué de nombreuses commandes [...] environ à une cinquantaine d'individus. [...] Une commission a maintenant été formée à la Fondation des martyrs [...] pour programmer de nouvelles peintures murales. (Monsieur T, 19, 2009)

3. Un soutien presque inexistant auprès de la société civile

Il n'existe pas de soutien financier en direction des actions menées par la société civile. Malgré cela, le nombre des galeries s'est multiplié :

Ce qui est d'après moi très remarquable, c'est le nombre de galeries. Elles sont devenues très nombreuses. (Madame B, 2, 2008)

Aujourd'hui il y a plus de cent galeries à Téhéran. Quand j'étais étudiant dans les années 1970, on en comptait que trois ou quatre. (Monsieur L, 12, 2008)

En Iran, tout ce qui se passe est individuel ou organisé par une galerie.[...] Nous n'avons aucune organisation collective. (Monsieur K, 11, 2008)

Le marché de l'art intérieur est faible :

Il faudrait qu'on réfléchisse en priorité à l'économie de l'art. A faire en sorte que les gens achètent des œuvres d'art. Si le marché de l'art et l'économie de l'art sont faibles, les artistes ne peuvent travailler, l'art ne peut progresser et les gens y sont moins confrontés. (Monsieur T, 19, 2009)

Des Iraniens riches, nous en avons beaucoup. Mais ils n'ont pas la culture du tableau. En Europe, tout le monde s'intéresse à l'art. [...] Chez nous, ils ne donnent pas d'importance à l'art. Ceux qui ont de l'argent achètent des tapis ou des Benz. (Monsieur H, 8, 2008)

Il faut que nous construisions une nouvelle mentalité qui fasse que les gens achètent des tableaux. [...] A présent, les ventes sont faibles [...] et puis se sont les peintres déjà connus qui réussissent. (Madame C, 3, 2008)

Tout d'abord, oui, l'Etat n'aide en rien. [...] En Iran, personne n'achète de peintures ! [...] Les collectionneurs iraniens sont rares. (Monsieur K, 11, 2008)

Enfin, il n'y a pas non plus de sponsors privés. Madame J (entretien 10, 2008) résume en quelques phrases l'indigence de l'économie de l'art en Iran :

Il n'existe aucune organisation de la peinture en Iran. [...] L'Etat a sa propre organisation où il commande les sujets des œuvres, sur la guerre ou autre. [...] Par rapport au reste du monde professionnel, nous n'avons pas de dealer d'art ni de sponsor solide, ni de galerie qui ressorte, [...] ni de curateur professionnel.

Même l'Association des Artistes-Peintres d'Iran, créée sous le gouvernement réformateur, a vu son budget supprimé lors des années qui ont suivi l'élection de Mahmud Ahmadinejad à la tête de la Présidence (2005) et ne survit qu'avec le pourcentage prélevé sur la vente des œuvres exposées :

Le problème principal qui subsiste, c'est que [à l'Association des Artistes Peintres d'Iran] nous n'avons pas de budget. Avant, le Parlement avait proposé que 2% du budget de chaque ministère soient consacrés à l'achat d'œuvres d'art mais quand le Président du Parlement, quand le Parlement a changé, cela a été laissé de côté. [...]

Il faudrait qu'ils prennent conscience que des dépenses doivent être prévues pour l'art, qu'il faut penser à envoyer des artistes à l'étranger, qu'ils pensent que le cinéma doit être soutenu, que les artistes doivent être soutenus, qu'ils donnent un budget pour que les sculpteurs puissent travailler. Que cela existe au niveau de l'Etat. Et que le budget qui existait par le passé et qui a été repris, soit à nouveau reconstitué. [...] Depuis le début de l'association, le budget n'a pas été fixé. Quand Sami 'Azar était le directeur du musée, parfois il nous donnait 4 ou 5 millions de tomans. Il y a trois ans aussi, quand M. Sadeghi était directeur du musée, il nous a donné de l'argent. Mais maintenant, depuis deux ans et demi, nous n'avons reçu aucune aide sous aucune forme de l'Etat. [...] Pour l'instant, nous ne parvenons à réunir de l'argent que par les cours que nous organisons et par ce type d'exposition, actuellement visible à la Maison des Artistes, que nous programmons et où nous prélevons un pourcentage sur la vente des œuvres. (Madame F, 6, 2008)

Madame F et trois autres artistes ont à l'esprit et brandissent comme une nécessité, ce projet de loi qui n'a finalement jamais été voté par le Parlement : que 2% des dépenses des ministères soient consacrées à l'achat d'œuvres d'art. Ce projet de loi focalise leur attention, semble fonder la justesse de leur revendication et continuer à nourrir l'espoir d'être entendu :

Mais l'économie... Dans tous les pays, il y a un budget réservé à l'art, un soutien aux galeries... Cela n'existe pas en Iran. Il y a seulement du soutien aux œuvres propagandistes. J'ai entendu récemment que 2% du budget des différents ministères devaient être consacrés à acheter de l'art. C'est en train d'être voté au Parlement. Je l'ai lu il y a une semaine. (Monsieur P, 16, 2009)

L'Etat devrait consacrer 3% de son budget à l'achat d'œuvres d'artistes. Mais il n'effectue aucun soutien. Ce sont les universités, les galeries et les acheteurs extérieurs (Christie's...) qui nous aident. (Monsieur D, 4, 2008)

En Iran, l'Etat, les collectionneurs devraient davantage soutenir, surtout du point de vue financier. Commander une sculpture pour une place ou acheter une série de tableaux. Le Parlement (Madjles) est en train d'imposer à tous les ministères de consacrer 2% de leur budget pour des œuvres d'art. Qu'un hôpital achète des tableaux pour ses murs est courant en Europe. Mais ce n'est pas évident ici. Il n'y a que des commandes de peintures murales. Ici on n'achète que de l'or, des appartements... et pas d'œuvres d'art. Le Moyen-Orient et les pays du Tiers-monde se font acheter des œuvres par les Européens, pourquoi ? (Monsieur R, 17, 2009)

4. Le marché de l'art international : un recours

Monsieur R et Monsieur P y font allusion ci-dessus : le marché de l'art international, depuis quelques années, avec l'installation des marchands d'art occidentaux au Moyen-Orient, s'est constitué à la fois comme tiers étayant et comme recours possible pour nombre d'artistes iraniens :

Il y a la nouveauté du marché de l'art. C'est peut-être bon pour l'avenir. (Monsieur L, 12, 2008)

Il y a deux ans ou même avant, il y a 20 ans, la peinture ne comptait vraiment pas. Petit à petit les gens ont plus apprécié. Ou surtout c'est le gouvernement ou les galeristes qui ont compris que ça a de la valeur. Alors maintenant c'est mieux. Même parfois tout le monde se croit artiste et veut vendre à Dubaï. Ce qui ne se fait nulle part dans le monde, je crois, de faire deux ans de la peinture et d'exposer à Dubaï à des prix incroyables. Ça c'est l'Iran. Mais heureusement pour les autres artistes aussi, ça a un peu fait bouger les choses car les gens n'osent plus dire : ah la peinture ! Mais tu es folle ? Ça sert à quoi ? Maintenant ça a changé. Grâce au Sheykh de Dubaï, nous sommes plus estimés. (Madame I, 9, 2008)

Je pense que dans le passé c'était beaucoup plus difficile. [...] Par exemple, avant la période de Mr Khatami. Parce qu'à cette époque, les conditions de vie des artistes par exemple n'étaient pas bonnes. Maintenant les conditions économiques se sont améliorées. Pas à cause de questions intérieures mais à cause du regard de l'Ouest, du regard extérieur aux frontières, cela s'est amélioré. Pour la peinture, l'artiste est soutenu (mostazhar) par l'extérieur. Cela a amélioré les conditions sociales. En fait, avant cela était difficile et maintenant cela redevient difficile. (Monsieur G, 7, 2008)

Deux artistes mettent en garde contre l'emballage épisodique lié à la nouveauté du regard iranien, à « l'exotisme » des œuvres, du fait de la longue fermeture du pays :

Il existe une série de collectionneurs occidentaux qui viennent acheter en Iran. Aujourd'hui la vente n'est pas faramineuse en Iran. Cela fait un an ou deux seulement que les gens commencent à acheter. Il y a 3 ans personne n'achetait de la peinture. Maintenant que l'Iran est devenu le centre d'attention de la scène internationale, cela fait 25 ans que le contact avec le monde avait été coupé, et bien, même maintenant le monde ne nous regarde pas pour notre art mais comme un pays traditionnel, authentique et faiseur de tapis artisanaux ! [...] En Iran, la peinture n'est pas regardée ou connue, non parce qu'elle est belle, les peintres iraniens sont bons, mais parce que cela fait des années qu'elle n'a pas été regardée, qu'elle n'a pas été active dehors, les portes du pays étant fermées. (Monsieur K, 11, 2008)

Ce qui se passe à Dubai est, selon moi, à la fois bien et très mauvais. C'est le même inconvénient que pour le cinéma. Le regard exotique s'est imposé. Pour la peinture calligraphique ou la peinture décorative. La peinture iranienne sérieuse n'a pas d'acheteurs à Dubai. Mais en Occident - j'ai organisé une

exposition de mes œuvres en Amérique et à Londres - il y a une vision plus sérieuse. Il est possible d'exposer des œuvres qui ne sont pas calligraphiques ou décoratives. (Monsieur G, 7, 2008)

Si l'étaillage fourni par le marché de l'art international aux artistes iraniens est indéniable, il comporte aussi des risques d'effet pervers, liés à l'argent et au commerce de l'art qui convertit l'œuvre en valeur marchande. Monsieur L (entretien 12, 2008) envisage d'ailleurs la raison financière comme une motivation possible du devenir-artiste (à côté de l'art pour l'art, de la religion et de la politique). Madame I (entretien 9, 2008) voit dans cette ouverture du marché de l'art à l'Iran une stimulation pour les artistes, ce qui rend compte en partie de l'intérêt des jeunes pour le domaine.

Je sais que les peintres sont très actifs aujourd'hui, surtout à cause des prix qui ont augmenté de manière incroyable dans les pays voisins. Il y a des groupes, des organisations, des gens qui amènent les œuvres, qui les vendent et tout. En privé, ils sont très actifs. (Madame I, 9, 2008)

Elle-même envisage de recourir au marché de l'art tout en poursuivant ses expositions à son domicile ou à l'étranger, où une partie de sa famille a émigré. Mais elle précise qu'il y a des limites qu'elle ne franchira pas.

Ecoutez, j'ai beaucoup de relations en France, par mes sœurs. Vous savez à Paris, c'est très difficile de vendre mais je le fais de temps en temps. Parfois ici je contacte, je fais des efforts. Si ça va je continue. Si je vois qu'il y a des problèmes, que je ne peux pas, je laisse tomber, carrément. Et je vis, c'est-à-dire je vends surtout aux gens qui viennent acheter chez moi, ici. (Madame I, 9, 2008)

Et le marché d'art compte aussi beaucoup en ce moment. Surtout en Iran. C'est vraiment parfois gênant car ils augmentent la cote d'un artiste vraiment tout d'un coup et ils lui font vendre des tableaux à des prix incroyables. Une fois que cette vague est finie, le pauvre, je ne sais pas comment il va faire. [...] Cela fausse les travaux car il y a des artistes qui font rapidement des choses pour vendre. [...] Ca dépend. Moi aussi je vais tenter si on me demande d'aller à Dubaï ! [...] Si ça marche, je ne dis pas non mais sinon je ne suis pas prête à faire n'importe quoi pour ça. (Madame I, 9, 2008)

Ce que je crains, c'est qu'ils fassent n'importe quoi pour vendre. A l'exposition Sept Regards (Haft Negâh) à Niâvarân avant Nowruz, il y avait des gens qui faisaient de bonnes choses et qui vendaient pour un prix dérisoire alors que d'autres, qui peignaient depuis quelques années même pas, étaient vendus à des prix incroyables. A une dame que je connaissais qui est galeriste, j'ai demandé : mais pourquoi 500 000 tomans pour ça et 5 millions pour l'autre, alors que c'est rien ? Elle m'a répondu : Ecoute, les gens qui achètent ne viennent vraiment pas pour l'art. Ce sont des gens bizarres qui viennent avec un bout de papier et 2 noms écrits dessus et disent : vous avez de ça ? De ces artistes-là ? Je dis : oui. Ils répondent alors : je les achète. Vous voyez ? Ce n'est pas de l'art. Je ne sais pas ce que c'est. [...] C'est comme ce qu'ils font avec les terrains immobiliers à Téhéran. C'est la même chose, c'est pour gagner ou blanchir l'argent. Ils investissent sur tel ou tel artiste. [...] Ils croyaient investir pour le futur de leurs enfants, pour qu'ils aient un capital dans quelques années. Ils ne savent pas quoi faire de leur argent. C'est la même chose pour les appartements, c'est horrible non ? (Madame I, 9, 2008)

On comprend à écouter aussi Monsieur D (entretien 4, 2008) qu'en effet les tribulations de l'artiste dans le monde du marché l'art international puissent donner le vertige :

L'art nouveau et moderne en Iran est aujourd'hui très actif, bouillonnant. Christie's a ouvert à Dubaï ces deux dernières années. Depuis, les prix ont beaucoup augmenté et l'économie a changé. Avant, les tableaux ne se vendaient pas en Iran. C'était très peu cher. Aujourd'hui il y a l'opportunité de vivre avec ses tableaux. Le marché à la fois extérieur et intérieur s'est dynamisé. Les ventes extérieures ont influencé

le business intérieur. Maintenant des personnes et des banques se sont mis à acheter des œuvres comme un investissement. Par exemple la banque Pâsârgâd avait acheté une sculpture de Tanavoli en-dessous de 50 millions de tomans, maintenant c'est monté jusqu'à 700 ou 800 millions ! Et la banque Eqtesâd-e novin achète pour 70 millions pour après cela vaut 300 millions. Une oeuvre de n'importe qui, qui valait 1 millions de toman en vaut deux aujourd'hui. [...] Les banques maintenant ont un budget pour l'achat d'œuvres d'art. [...] [la première exposition d'art iranien à Dubaï a eu lieu] Il y a 3 ans et depuis tous les ans.

D'un point de vue politique, peut-être que tout cela n'est pas bien. Nous ne savons pas pourquoi l'art iranien devient autant côté auprès des Arabes. Et les artistes iraniens se mettent à travailler en fonction de leurs goûts. Ils introduisent par exemple de plus en plus de calligraphie dans leurs œuvres. Peut-être qu'ils se servent de l'art iranien pour faire des investissements. Nous ne savons pas. Mais, dans tous les cas, cela pousse les jeunes à faire de l'art. D'où le bouillonnement de l'art. C'est encourageant. [...] Cela rapporte plus d'exposer que d'enseigner maintenant ! (Monsieur D, 4, 2008)

Ce que Monsieur N (entretien 14, 2008) confirme :

L'art iranien se vend bien. [...] Le mieux est dans les pays arabes. Christie's est arrivé à Dubaï. Les œuvres des artistes iraniens qui se vendent ici 2000 dollars, partent à 1 million de dollars là-bas. A 500 000 dollars. C'est dû aussi au fait que le niveau de vie en Iran s'est beaucoup dégradé. Depuis que le nouveau gouvernement est en place, celui d'Achmedinejad, le coût de la vie a beaucoup augmenté. Beaucoup de ceux qui ont voté pour lui, regrettent. En Hollande, en Allemagne, la vente d'œuvres iraniennes est à peu près bonne. Mais pas en Italie ni en France, surtout en France. (Monsieur N, 14, 2008)

Mais Mesdames B et F - tout en partageant les craintes d'un basculement de l'art iranien dans le « business » - mettent en avant l'influence positive du marché de l'art. Outre qu'il permet à quelques artistes de sortir de la précarité matérielle et d'être reconnus, il joue un rôle primordial dans la professionnalisation des jeunes talents :

Ces dernières années, l'opinion des gens sur l'art a changé. Maintenant les jeunes vont plus facilement en direction de l'art et des activités artistiques. Ces jeunes sont devenus très professionnels. Les artistes de la génération de ma mère sont devenus célèbres internationalement mais ils étaient en nombre réduit. Aujourd'hui ils sont devenus très très nombreux. Parmi ceux-là, on voit qu'il y a de véritables bourgeons. [...] Un autre point est que j'espère que Christie's ne va pas détruire l'art en Iran. Que quelque chose de commercial n'ait pas lieu. La peinture atteint des prix si mirobolants qu'ils vont tous dire « moi je suis peintre » sans que l'art ne s'améliore. Depuis la dernière année, Christie's a commencé à avoir beaucoup d'influence sur l'art en Iran. Depuis un an, une oeuvre qui valait 180 000 dollars est vendue maintenant, comme les sculptures de Tanavoli, à 2 millions 800 000 dollars. Ça devient exclusivement matériel. Il ne faut pas sortir de l'art, vous voyez ? (Madame B, 2, 2008)

Je dirais deux choses. D'abord que le marché de l'art iranien dans les pays de la région et en Asie a beaucoup progressé. Même ailleurs, il y a des artistes iraniens qui deviennent connus. [...] Sous Sami 'Azar, il y a eu beaucoup d'évolutions. Parce qu'il a envoyé beaucoup d'artistes en Europe. Et des artistes européens sont aussi venus en Iran. Maintenant je pense qu'en fait nous avons des artistes très capables. [...] Le marché de l'art a aussi de l'influence. Alors qu'il ne faut pas créer pour vendre mais créer ce qu'on a à créer. Je pense qu'on doit souligner cette période. C'est bien que cela se soit passé. C'est bien que sur le marché de l'art mondial, l'art iranien se vende bien. Les artistes iraniens apprennent à travailler en professionnel. D'ailleurs, leur nombre à ne faire que de l'art a beaucoup augmenté. Il y a dix ou vingt ans, ce n'était pas le cas. Mais maintenant les étudiants ont ouvert de nombreux cours privés ou des ateliers privés. [...] Si l'ambiance de la vente n'a pas trop d'effets négatifs, si les jeunes comprennent qu'ils doivent trouver leur propre voie, la peinture gagnera en force. (Madame F, 6, 2008)

5. Le manque de visibilité de l'art pictural iranien

L'art iranien n'est pas assez connu, plusieurs artistes s'en plaignent : Aussi bien à l'intérieur du pays :

Au début de la Révolution, l'art n'était pas connu [...]. Maintenant... ils voient que l'art est très haut [...]. Notre art va au Canada, en Amérique et à Paris... (Monsieur H, 8, 2008)

D'abord il faudrait donner une visibilité et une place à la peinture, faire prendre conscience qu'elle est un élément important de notre civilisation, après nous saurions comment la diriger. (Monsieur M, 13, 2008)

Et puis ce sont les peintres déjà connus qui réussissent, il y a beaucoup d'artistes qui font du bon travail mais qui ne sont pas connus. (Madame C, 3, 2008)

C'est le devoir de Seda et Sima Radio et de la télévision. Il faut qu'ils leur disent l'importance de l'art et les familiarisent, qu'ils leur disent que l'art a de la valeur, qu'il est bien de visiter des galeries. [...] Il faudrait peut-être améliorer la publicité. [...] Dans la rue il n'y a rien à part de la pollution. (Monsieur T, 19, 2009)

...qu'à l'étranger :

Depuis Sami Azar, les Européens et les Américains se sont intéressés à l'art iranien contemporain. Avant la Révolution, avec Farah, l'art était montré à l'étranger. Après la Révolution, les étrangers ont perdu le fil. Ils n'ont plus su ce qui se passait. Depuis la montée des pays du Golfe, l'Iran est un peu en arrière. Il n'est pas autant sur le devant de la scène. (Monsieur E, 5, 2008)

Christie's et Bonham's ont fait monter les prix en Iran. Ils ont fait entrer dans les esprits que les œuvres peuvent être vendues chères et être présentées à l'étranger de manière tout à fait sérieuse. Ils ont montré aux Iraniens que la peinture iranienne, dans la région, est une des plus fortes. Dans la région, c'est-à-dire en comparant avec les pays arabes. L'Inde est à part. Et la Chine et le Japon sont déjà ultra-connus sur la scène internationale. On ne peut les comparer à nous. L'Iran n'a pas encore une grande place sur la scène artistique internationale. Mais il faut savoir que les frontières artistiques ont été longtemps fermées. (Madame J, 10, 2008)

Christie's est venu il y a quelques années en Iran et il voulait organiser des ventes aux enchères en Iran. Ils ont fait beaucoup d'allées et venues. Un représentant est venu chez moi, on a dîné ensemble et fait des sorties. Mais voyant les problèmes politiques, économiques, de change du dollar... ils ont décidé de ne pas installer leur centre en Iran car ils étaient à la recherche d'une implantation au Moyen-Orient. [...] Ils ont choisi de s'implanter à Dubaï pour couvrir les pays arabes, l'Iran et l'Inde. Par la suite, l'Inde a été séparée. Ils voulaient connaître la peinture iranienne alors Sami Azar qui était l'ancien directeur du musée d'Art Contemporain de Téhéran leur a envoyé des CDs avec les œuvres. [...] Ils reprennent les mêmes listes car ils pensent que si un artiste s'est vendu deux fois, il sera forcément vendu une troisième fois. Ce sont donc toujours plus ou moins les mêmes artistes qui reviennent. [...] Ce qui se vend le plus est la calligraphie picturale, l'art abstrait. Les Arabes n'aiment pas l'art figuratif. Les plus hautes ventes se font dans la calligraphie. Par exemple Ehsai [calligraphie picturale, un iranien], il a vendu au-dessus d'un million de dollars. (Madame J, 10, 2008)

D. L'Association des Artistes-Peintres d'Iran : un point fort porteur d'espoir

La reconnaissance de la nouveauté radicale que constitue dans l'histoire des modes de socialisation, l'émergence d'une société civile par et pour la création indépendante, a ouvert une autre historicité des pratiques collectives en Iran, dont les peintres indépendants que j'ai interrogés sont manifestement conscients. Ils s'accordent sur le chemin qu'il y aurait encore à parcourir mais sont enthousiastes à l'idée d'avoir participé ou de participer à des groupes et reconnaissent pour la plupart la création de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran comme une avancée significative. On perçoit clairement la volonté d'agir collectivement chez le plus grand nombre, même si quelques-uns n'y croient encore pas vraiment, ont des attentes plus précises et restent isolés. Patience, persévérance, espoir sont les mots-clés qui résument la perception qu'en ont les artistes-peintres :

- Je travaille seul. A l'association des peintres, les gens restent assis sans rien faire. Toutes ces associations ne font rien de notable pour améliorer les conditions de travail des peintres ou sculpteurs... Il ne se passe rien. Le fait qu'on respire et qu'on vive est suffisant pour eux [ceux du régime], ils ne veulent pas qu'on fasse plus. Notre association est inactive. [aux autres] Elle est active ?
- Belle-sœur : il y a quand même les biennales...
- Oui, elle fait ce qu'elle est en devoir de faire. (Monsieur K, 11, 2008)

Il y a une association. Elle devient bien peu à peu. Les peintres eux-mêmes ont créé l'association, pas le gouvernement. (Monsieur H, 8, 2008)

L'Association des Peintres d'Iran qui a été créée est bien. Il y a des groupes qui ont été créés aussi. Mais beaucoup de ceux qui ont été créés ont rapidement été dissous. Notre groupe de femmes, le groupe Dena, est peut-être le groupe le plus ancien qui ait été créé. Le groupe 30+ n'existe plus je crois. D'autres petits groupes n'ont pas beaucoup œuvré ensemble ou ne sont plus vraiment ensemble. (Madame J, 10, 2008)

En ce moment, cela progresse, cela va de l'avant. Cela reste encore rare et beaucoup d'artistes n'y sont pas encore insérés. L'Etat ne soutient pas ces organisations. Ce sont les peintres qui s'organisent eux-mêmes et apportent du soutien à l'association. Cela ne vient pas du haut. Je ne connais pas tout dans le détail très bien. Mais ils sont devenus très énergiques. [...] Le point fort, ce sont les peintres eux-mêmes. [...] En fait, de leur environnement, ils sont peu dépendants et sont stimulés. Sûrement que les difficultés, le peu d'aide de l'Etat, décuple leur détermination. (Madame C, 3, 2008)

[Ce qu'il faudrait améliorer c'est] cet environnement dont j'ai parlé, c'est-à-dire que la société devrait soutenir les peintres. (Madame C, 3, 2008)

L'Association des Artistes-Peintres d'Iran se positionne comme un interlocuteur représentant les peintres face aux instances de l'Etat : elle interpelle, propose, questionne, offre ses services, conteste... et ne se formalise pas de n'être pas entendue, certaine qu'elle semble être de représenter une force dont le moment de s'affirmer viendra.

La fondation de l'Association des Artistes Peintres d'Iran a eu de l'importance car nous sommes devenus beaucoup plus influents (ta'sirgozârtar) dans la société. Cela a été le cas pour les peintres et il a été possible de donner une idée de tous ces gens qui travaillent côte à côte. Maintenant pour toute décision qu'ils prennent, par exemple les murs du métro, les murs de la ville ou pour toute décision qu'ils prennent eux-mêmes, nous pouvons manifester notre protestation (e'terâz). Tous ces gens font du bon travail ici et vous... Même s'ils ne font pas appel à nous, nous manifestons notre opposition (e'terâz). Au moins nous

pouvons contester. Ces gens sont des spécialistes, vous cherchez quelqu'un, donnez le travail aux spécialistes au lieu de prendre seuls la décision de qui doit faire cela. (Madame F, 6, 2008)

- Nous lui [l'Etat] faisons des propositions. Par exemple au Directeur du métro, nous avons dit que s'il était prévu de faire quelque chose avec les murs du métro, il serait mieux de prendre contact avec l'association. Aux responsables de la ville, à tous, nous avons dit cela.

- *Et ils le font ?*

- Non ! [rire] Mais l'essentiel est que maintenant, avec l'association, nous pouvons protester et faire entendre notre voix. (Madame F, 6, 2008)

L'association devrait être soutenue et recevoir un budget régulier. Il faudrait aussi que l'Etat, les municipalités, pour toute question concernant l'esthétique ou autre chose, utilisent les associations indépendantes. (Madame F, 6, 2008)

Cette association - et d'autres associations du même type réunissant des professionnels - déroule son fil d'Ariane parallèlement à un nombre infini de petits groupes dont il apparaît clairement qu'ils constituent des ferments de démocratie au sein de la société iranienne :

- *Vous étiez un groupe ?*

- Oui, nous nous retrouvons le jeudi en cours donc on l'a appelé pandjshanbeh (« jeudi »).

Je fais partie de trois groupes : le premier, que pour la peinture, s'appelle « bazar de l'art », une petite ville dans une grande ville. C'est le nom de mon institut. Le second, que pour l'imprimerie, « tchap-e mo'aser » (l'imprimerie contemporaine). Le troisième, pour les arts nouveaux, c'est le groupe « pandjshanbeh ». [...]

Le premier, environ 14 personnes. Le second, aussi 14 personnes. Le troisième moins, 8 personnes. [...]

Le second groupe, ce ne sont pas mes étudiants. Le premier, oui, mes étudiants. Le troisième est constitué d'une de mes classes. (Monsieur D, 4, 2008)

A 22 ans, j'ai fait partie d'un groupe, avec Mansur Qandriz, mort en voiture. Nous avons fondé une galerie 2 ans avant sa mort : talar-e qandriz. [...] Nous étions actifs depuis 13 ans avant la Révolution. Le plus important pour nous dès cette époque, c'était écrire des livres. (Monsieur E, 5, 2008)

Il y a aussi un autre fait, nous avons beaucoup travaillé en groupe, nous avons progressé dans une pratique sociale de notre travail mais nous sommes devenus aussi des individus à part entière. [...]

Le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (Ershad) n'apporte vraiment aucun soutien. Sauf durant la période Khatami. A ce moment-là, il nous soutenait beaucoup. L'Association des Peintres d'Iran a d'ailleurs pris forme à cette époque. Elle représentait une NGO (ONG Organisation Non Gouvernementale) de peintres. Elle a été créée pour encourager ces peintres (non gouvernementaux). Vous avez vu hier à la réunion qu'il y a quand même des problèmes. Car elle ne représente pas tous les peintres. C'est dur de devenir membre. Mais c'est une association très jeune. Elle n'a que neuf ans. Il est possible qu'elle devienne plus forte.

Il y a aussi des groupes qui ont pris forme. De petits groupes. J'ai été moi-même membre de certains groupes. Ils sont très importants. Nous nous donnons rendez-vous toutes les semaines et nous discutons. Nous regardons des œuvres ensemble, nous les critiquons, pour parlons de nos travaux, nous faisons des projets pour le futur, etc... [...]

[Ces groupes] n'ont pas de noms particuliers. Ce ne sont que trois ou quatre personnes qui se rassemblent. Mais le plus ancien est le groupe que nous appelons Shahrivar. J'y ai participé pendant quelques années. Ces rassemblements sont nombreux en Iran, pas seulement dans le domaine de la peinture mais dans tous les domaines. Ils ne sont pas officiels, même les groupes d'envergure. J'ai participé à des groupes qui se réunissaient depuis 14 ans. Ils ne parlent que de sujets culturels. Les gens s'invitent et parlent de littérature, de cinéma... Ils ne sont pas officiels mais fonctionnent très sérieusement, parfois pendant de nombreuses années consécutives.

Cela a de l'influence sur la société iranienne. Etant donné que la télévision ne parle que peu des sujets qui nous intéressent, nous en parlons entre nous et nous nous tenons au courant mutuellement de ce qui se passe. Nous échangeons nos avis.

Même avec la pression, cela ne les empêche pas de prospérer. En Iran, les gens s'intéressent beaucoup à la philosophie politique. Même si cela ne plaît pas beaucoup au régime, les gens achètent et dévorent toutes sortes de livres. [...]

Je pense qu'il faut renforcer l'Association des Artistes Peintres. L'association devrait parvenir à représenter notre groupe social et lui assurer une assise juridique. [...] Elle devrait nous représenter collectivement car pour le moment, nous agissons chacun de notre côté. Son développement dépend du développement de la société. Plus la société prendra conscience qu'il est nécessaire d'avoir une organisation populaire, plus l'importance des associations croîtra. Pour parvenir à un idéal démocratique, il faudra que l'on s'appuie plus sur des NGO. (Monsieur G, 7, 2008)

Aussi, ce qui se dégage de l'analyse de ces réflexions confiées par les artistes-peintres quant à l'organisation de l'art en Iran est-ce l'expression d'un mécontentement profond devant l'insignifiance des moyens offerts par l'Etat pour stimuler la création, et les répercussions qu'engendre cette incurie sur la condition sociale de l'artiste. L'absence de réforme d'un système universitaire anachronique et décalé, de relais efficaces et de débouchés pour le monde de l'art, les dysfonctionnements de l'infrastructure artistique publique - mainmise politico-religieuse, instabilité des structures dirigeantes et des administrations, incompétence des équipes en charge de la culture, clientélisme, manque de subvention et de permis pour la diffusion -, l'absence de soutien financier, de mécénat en direction des artistes comme du monde de l'art, le désintérêt ou l'ostracisme, minent les conditions de création des artistes-peintres interrogés. Ceux-ci s'évertuent à compenser les défaillances du système ou leur exclusion de ce système même, par l'organisation d'expositions privées, l'ouverture d'écoles ou instituts privés, le travail en groupe ou en association, la pratique d'une seconde activité de subsistance, le recours au marché de l'art international.

Dans le discours de ces peintres, des moments d'intense découragement sont perceptibles. Certains artistes, tel Monsieur A (entretien 1, 2008), laissent échapper avec pessimisme que rien n'est possible :

- *Etes-vous satisfait des modalités organisation de la peinture en Iran ?*
- Non, non, rien. Il n'y a rien. [...]
- *Que faudrait-il améliorer selon vous ?*
- Rien, rien.
- Sœur : ça veut dire quoi ?
- L'art est lié à ceux qui commandent. Mais ils ont un rapport problématique à l'art. [...] Rien n'est possible à mon avis.

Monsieur E (entretien 5, 2008) confie que tout absolument serait à reprendre :

- *Etes-vous satisfait des modalités d'organisation de la peinture en Iran ?*
- Non. Il n'y a pas d'éducation juste, pas de livres justes. Beaucoup de choses sont décosues. Comme si des traditionnels avançaient dans des voitures modernes.
- *Quels en sont les évolutions notables, les points forts ?*
- Par rapport à l'évolution étrangère : rien
- Mais quelques peintres de valeur sortent quand même du lot, comme Sohrab Sepehri, Moslemian, Tanavoli. Ce sont les points forts de notre peinture contemporaine.
- Parmi la jeune génération, il y en a qui font beaucoup d'efforts, surtout des femmes : est-ce porteur d'espoir ? Que va-t-il se passer dans l'avenir ? Je ne sais pas.
- *Que faudrait-il améliorer selon vous ?*
- Tout.

Mais l'espoir n'est cependant pas absent, nourri par des points forts que les artistes ont souvent mentionnés : le potentiel de la jeune génération d'artistes, les atouts que procure le marché de l'art international et surtout l'avancée qu'a constitué la création de l'Association des Artistes Peintres d'Iran, qui représente un relais capital entre les artistes qu'elle fédère, et l'Etat.

Chapitre V. Conceptions de l'art et rôle de l'artiste dans l'Iran contemporain

Nous avons vu tout au long de ce travail que le système d'enseignement iranien, public ou privé, a modelé une élite artiste investie d'un savoir intrinsèquement relié aux valeurs occidentales. Cette élite artiste garde cependant la particularité d'être hétérogène. Selon le mode d'initiation suivi - universitaire général, universitaire proche des foyers du credo islamico-artistique ou, en-dehors du système de l'éducation publique, de maître à élève dans la sphère privée - elle n'est pas investie, selon un degré de proximité ou de démarcation par rapport à l'idéologie politique, de la même vision du monde, des mêmes idéaux ou des mêmes valeurs.

Reparcourant leurs dires dans une intention de repérage puis de classification de la conception de l'art telle qu'elle est formulée par chacun, il est possible de répartir en quatre groupes les motivations animant ces artistes. Il est bien évident que chacun dans ses motivations telles qu'il les exprime, peut relever de deux, voire de plusieurs catégories, mon projet étant de déplier au maximum l'éventail du sens qu'ils donnent à leur démarche, et non d'en réduire la complexité.

Quatre groupes de motivations peuvent ainsi être distingués, quatre conceptions de l'art, à savoir : l'art pour l'art, l'art référé à la spiritualité, l'art pour la société et l'art en tant que quête personnelle ou intérieure.

A. L'art pour l'art

1. Créer du Beau

Plusieurs artistes mettent en avant dans ce qui les motive le désir de créer, sans y associer de référence religieuse (8), ni de message :

[Un vrai artiste] c'est quelqu'un qui peut lui-même créer quelque chose. Quelqu'un qui dessine, qui s'entraîne à dessiner ou peindre sans arrêt ce qu'il voit peut devenir un « peintre » mais pas un « artiste ». Un vrai « artiste », c'est celui qui créera, qui inventera, grâce à son esprit créateur, quelque chose de nouveau. Il doit avoir de la créativité. (Madame B, 2, 2008)

J'ai appris que l'essentiel n'était pas de reproduire d'après nature mais d'inventer sous d'autres formes. Il [Professeur Seyhun] ne regardait pas si l'anatomie était exacte et véridique mais plutôt si la composition d'ensemble était réussie. (Madame B, 2, 2008)

Tout est défini dans les bases de l'art plastique. Les bases sont dans la forme et la couleur. Pour la forme, la composition est le plus important, dans une vision académique. Dans cette vision, s'il n'y a pas de composition, alors il n'y a pas d'œuvre d'art. (Monsieur A, 1, 2008)

Un vrai artiste doit être amoureux ('eshq) à mon avis, envers tout : la vie, les humains, la nature, les animaux et il doit être aussi curieux. Etant curieux, il va alors toujours de l'avant. Et la créativité est importante. La créativité naît si on est curieux. Il faut avoir de l'ardeur (shur) à connaître, savoir. (Madame C, 3, 2008)

Qu'est-ce que je veux dire avec ma peinture ? [...] Rien. Je n'ai aucun message pour aucun peuple. J'aime peindre, c'est tout. Mettre de la couleur sur la toile. J'aime les moments où je peins. [...] L'art, ça veut dire vivre de façon simple et être original. (Monsieur, K, 11, 2008)

Ils mettent en avant le désir d'atteindre une « *sorte de perfection* » :

Quelles sont les raisons qui font qu'un artiste soit renommé dans toutes les couches de la société ? Comme Van Gogh... Qu'est-ce qui attire tout le monde ? Parce qu'il y a des sensibilités communes à tous les hommes. Ça ne signifie pas que son niveau est bas. Il a atteint une sorte de perfection. (Monsieur A, 1, 2008)

2. Assurer la continuité

Quelques-uns, dans une démarche de continuité et de transmission, cherchent à avoir un regard nouveau sur l'ancien :

J'essaye que toutes les choses qui existaient dans le passé, par exemple dans nos tapis, nos tissus..., je les présente à nouveau avec un regard nouveau. Par exemple, les motifs de cheval, ces formes existaient par le passé. Dans nos tapis... Je les présente avec un langage nouveau. (Madame O, 15, 2009)

Un autre groupe est apparu il y a moins de 10 ans qui investit les performances, les installations et le video art. Il est encore très peu étoffé. Je travaille dans ce domaine. Je veux voir comment ces courants qui commencent en Iran et qui sont directement tirés d'Europe peuvent s'enraciner en Iran. D'où viennent-ils ? [...] En fait, les racines de ce nouveau courant artistique ne sont pas évidentes en Iran. Les jeunes suivent les résonances de ce qui se passe dans le monde. (Monsieur D, 4, 2008)

Avec le sentiment de se situer entre tradition et modernité :

[Mon art] se situe entre la tradition et la modernité. (Monsieur R, 17, 2009)

Certains ont peint la révolution. En particulier les jeunes. Nous, les anciens, nous avons fait notre travail de notre côté. [...] La plupart de nos artistes iraniens ne savent pas s'ils doivent peindre à l'européenne ou à l'iranienne. Vous avez entendu ? They miss their way, is this abstrait or persian ? Je travaille à l'iranienne car j'aime cela. Je ne peux travailler comme les Européens. (Monsieur H, 8, 2008)

Cet art actuel ne nous appartient pas. Il n'est pas original. Nous sommes devenus semblables au reste du monde. (Monsieur K, 11, 2008)

Cette conception de l'art comporte une dimension laïque, où l'art se suffit à lui-même, ne se donne pas d'autre objectif que la production du Beau, tout en se percevant dans la durée comme un maillon, avec à charge un héritage artistique à transmettre et à faire vivre pour en assurer la continuité.

B. L'art référé à la spiritualité

1. L'art affilié à la religion

A la différence de la conception de l'art précédente, celle-ci - qui concerne douze artistes - est référée à la philosophie et à la religion, lesquelles l'inspirent et le fondent :

Dans l'histoire de l'art de notre pays, l'artiste était celui qui avait une main solide. Le calligraphe est aussi philosophe. L'art a un lien avec la philosophie et la religion. L'artiste doit avoir un esprit sain, non-pollué, pur dans sa pensée. (Monsieur M, 13, 2008)

Ce « lien » de l'art avec la philosophie et la religion le situe comme un moyen.

Michel-Ange disait : dans mon poing, une autre force sculpte. Je ne suis qu'un moyen. Je libère une figure qui est prisonnière dans une pierre. L'artiste, c'est un intermédiaire entre le créateur absolu et le créateur humain. L'art est divin. (Monsieur L, 12, 2008)

Cette affiliation de l'art au religieux est inscrite dans le geste artistique même, métaphore de la création divine.

Monsieur L (entretien 12, 2008) et Monsieur N ci-dessous (entretien 14, 2008) ont la particularité de désigner le « vrai artiste » comme le représentant de Dieu sur terre, l'érigeant en être supérieur. Leur vision de l'art, reliée à la religion, est proche de celle des peintres révolutionnaires, qui considèrent l'art comme un porteur noble de l'utopie politico-religieuse que leur a inculqué le régime :

L'artiste crée comme Dieu a créé le monde. Avant il n'y avait rien et il y a eu une loi de la création. Comme le squelette pour le corps humain. Une loi doit guider la création de l'artiste. L'artiste est le représentant de Dieu sur terre. C'est mon avis. [...]

Cette philosophie est différente de celle de l'art contemporain car celui-ci ne croit à aucune loi. Quand Marcel Duchamp expose son Urinoir, il ne fait que montrer quelque chose de nouveau que personne n'avait fait. Mais pour moi et pour les artistes musulmans (honarmandân-e eslâm), cela n'est pas une œuvre d'art. (Monsieur N, 14, 2008)

2. Une mission d'éclaireur

Ce « lien » lui assigne une mission d'éclaireur dans la société, d'enseignement, d'éducation morale et religieuse :

[Un vrai artiste] c'est quelqu'un [...] qui a une créativité supérieure. Quelqu'un dont les créations ont un sens réel. Il crée ce qui n'existait pas auparavant. Et il a sa propre norme, ses particularités. Dans l'art contemporain, tout ce qu'un artiste construit et qui n'avait jamais été fait jusque-là, cela devient de l'art. Moi je ne crois pas à ça. Il faut que ce que crée l'artiste repose sur une pensée et que cela élève le contemplateur, lui enseigne quelque chose. (Monsieur N, 14, 2008)

Même si je peins de manière à moitié abstraite, j'essaie d'exprimer un sens, un message. Cela doit exister dans mon œuvre. (Monsieur T, 19, 2009)

Cette peinture murale est en question à mon avis. Elle n'est pas effectuée par des peintres qui peuvent enseigner la culture générale, peuvent offrir l'enseignement nécessaire aux gens dans le domaine de la conduite, qui peuvent donner une idée pointue des choses. Ils colorent les murs, ne les peignent pas. (Monsieur T, 19, 2009)

Un artiste a une existence d'étude et de formation, plus que les autres gens. Il faut être formé. Un artiste extériorise une force intérieure, une sensibilité et l'expose aux autres. Mais avec le savoir, seul, ce n'est pas possible de devenir artiste. Il est aussi nécessaire d'avoir une force divine. Un artiste est un être humain qui a la capacité créatrice de dieu sur terre. (Monsieur L, 12, 2008)

Outre les voies de réalisation de soi décrites ci-dessous, Monsieur R (entretien 17, 2009) désigne également ce que l'enseignement de l'artiste se doit de transmettre : une éthique du détachement et de la valeur humaine.

Quelle est l'inclination de l'homme ? Le plaisir. A l'Ouest, l'apparence est très diverse. La diversité, vers quoi se dirige-t-elle ? Vers la consommation. (Monsieur R, 17, 2009)

Quand Dieu est mort, on cherche le pouvoir et on veut toujours plus. Quand Dieu vit, on dit que la valeur des gens n'est pas dans le fait d'avoir ou de ne pas avoir d'argent mais dans l'humanité. (Monsieur R, 17, 2009)

3. L'art comme voie vers la vérité

Cette conception de l'art comporte pour plusieurs artistes (11) une dimension mystique, où l'art est envisagé comme révélateur de la vérité.

J'accepte aussi la vision mystique. Je crois que beaucoup d'œuvres que l'on voit ne sont que des œuvres techniques. Or je pense que la spiritualité et l'art ne font qu'un. Quelqu'un qui a une vision mystique des choses est aussi artiste. Sans ça, il n'est qu'un technicien. Il n'est qu'adroit. (Monsieur P, 16, 2009)

Mon art est un art idéal (honor-é ârmânâ'i). Dont la teneur principale est la spiritualité. [...] [Un vrai artiste] doit avoir une compréhension profonde de la forme du monde et être sur la voie de sa vérité (Dark-e amiq-e az sourat-e in djahân va haqiqatetoune râh biâfte). (Monsieur R, 17, 2009)

Monsieur H (entretien 8, 2008) emploie les termes des mystiques soufis quand il veut rendre compte de sa passion pour la peinture :

[Les facteurs qui m'ont orienté vers la peinture] : mon cœur. [...] Depuis mon enfance, [...] J'avais envie de peindre. C'était comme la flamme d'une bougie allumée. (Monsieur H, 8, 2008)

- « L'homme parfait »

Le discours des peintres révolutionnaires sur l'artiste idéal présente de manière éloquente des caractéristiques communes qui le désignent comme spécifique à ce cercle d'artistes ayant pour la plupart fréquenté à ses débuts le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique (*Howzeh-ye honari*), si ce n'est participé à sa fondation dans les années 1980. Les dires des peintres révolutionnaires concernant l'artiste idéal, particulièrement abstraits et volubiles, où reviennent les mêmes idées voire les mêmes mots chez chacun, révèlent la force de conviction de l'enseignement délivré au sein du Centre de l'Art et de la Pensée Islamique. Le statut d'artiste a été indubitablement investi par les instances islamiques, notamment au sein de la filière institutionnelle du Guide Suprême, qui ont développé et diffusé une idéologie proche de l'utopie politico-religieuse qui a animé la Révolution, pour asseoir une nouvelle vision de l'artiste dans la société iranienne. Cependant, on remarque que les mots employés et ces termes qui ont valeur de concepts, sont repris également par des artistes-peintres qui ne sont pas proches du pouvoir.

Mode de connaissance privilégié de la vérité, l'art s'avère être, dans la bouche de ces peintres révolutionnaires, une voie possible pour accéder à « l'homme parfait ». Monsieur P (entretien 16, 2009) relie la notion d'homme parfait à l'étymologie même du terme persan *honar* qui veut dire « art » :

« honar » (art) vient du sanscrit : ho=kâmel (parfait), nar=ensân (l'homme). Au début, on disait sunar en langage persan ancien. Ensuite cela devient honar [=l'homme parfait]. (Monsieur P, 16, 2009)

Monsieur P et Madame O détaillent les facultés de « l'homme parfait » :

Un vrai artiste est lui-même (*dar vaqe khodesh bâshe*). Qui voit ce qu'il aime. On revêt des masques. L'artiste se connaît lui-même (*khodshenâs e*). Il transforme son individualité en création. La force qui devient création est dans l'homme lui-même. L'homme doit développer ces facultés : l'imagination (*khiâl*), la réflexion (*tafakkor*), la sensibilité (*ehsas*), l'intelligence (*ta'akhol*), la pensée (*vahm*), l'inspiration (*elhâm*)...

L'homme qui développe ces facultés devient un homme accompli, parfait (*kâmel mishe*). Sinon il dort et il mange, c'est tout. L'artiste est l'homme qui connaît son énergie intérieure et qui la manipule pour qu'elle devienne de l'art : de la musique, de la peinture... (Monsieur P, 16, 2009)

Un vrai artiste, c'est un être humain parfait (*ensan-e kamel*). Un être humain qui parvient à rendre parfaites les quatre dimensions de la vie (*ye ensân yeki e ke hame ye be tchahâ-ye gudish ro be kamâl miresune*). A la fois son âme, son corps, son esprit, son cœur... Un artiste n'est pas seulement quelqu'un qui peint bien, écrit bien... C'est quelqu'un qui a une âme élevée (*ruh-e mota'âli*), une âme pleine de gentillesse. Qui connaît les relations publiques (*mohâsherateh balad e*). Qui a des bons amis. La gentillesse fait partie de son art comme de son langage. C'est un être humain qui a amélioré toutes les dimensions de son existence (*ye ensân e ke tamâm ab'âd-e vodjudesh khowsh karde*). Il peut bien parler, avoir des amis, rire, pleurer. Les dimensions de son existence devenues parfaites se reflètent dans son art (*ab'âd-vodjudi ke be kamâl mirese va be honar mirese*). Si c'est un être accompli, tout ce qu'il fait est artistique (*honarmandâneh*). S'il danse, il danse de façon artistique. S'il peint, il peint artistiquement. Les artistes sont des êtres parfaits qui ont une existence parfaite (*honarmandan ye ensân-e kâmel ke hame vodjudesh be kamâl mirese*). (Madame O, 15, 2009)

Quant à Monsieur R (entretien 17, 2009), il associe « homme parfait » et « société parfaite » :

Notre Révolution avait deux idéaux, qui étaient issus de la culture islamique passée, en fait de la culture iranienne :

1. residan-e ensân be un ensân-e kâmel : atteindre l'être humain parfait.

2. ke djâ'meh berese kâmel : que la société devienne elle aussi parfaite.

Une société parfaite est une société qui a une morale humaine et divine pure (Yé djâ'meh-ye kâmel djâ'meh'i e ke akhlâq-e ensâni, elâhi pâken bâshe). Qui est le temps de la justice, de l'amour (spirituel), de la gentillesse (un des attributs de Dieu) (ke vaqt-e edâlat e, 'eshq va mohabat va khodâmevali) et où tout est axé autour de dieu/théocentrique. (Monsieur R, 17, 2009)

Le dogme de « l'homme parfait » partagé par les peintres révolutionnaires est tiré de la littérature religieuse. Selon Mehdi Mohammad-Zadeh, les visages peints des saints shiites ont pour spécificité, dans la miniature, de faire montre de traits similaires, voire identiques : le visage de « l'homme parfait ».⁵⁸⁰ Cette ressemblance à « l'homme parfait » dans l'art visuel découle d'une vision similaire dans la littérature religieuse. Car « *l'Imam, disait le Prophète, est la personne qui me ressemble le plus physiquement et moralement* » et « *son portrait est le mien* ». ⁵⁸¹ Ce serait pour cette raison que, dans la composition des miniatures, on ne puisse reconnaître le saint portraituré que grâce à la narration, aux accessoires qu'il porte et aux inscriptions qui parfois l'accompagnent. Mohammad 'Ali Amir-Moezzi confirme que la notion de « l'homme parfait » trouve ses racines dans la figure de l'Imam telle qu'elle apparaît dans les plus anciennes sources shiites.⁵⁸²

Cette notion a été surtout développée dans le soufisme spéculatif de l'Ecole d'Ibn Al-'Arabî (1165-1240). Celui-ci aurait décrit les chemins variés qui mènent à la perfection, incarnés de façon mythique par les Prophètes envoyés par Dieu et aurait détaillé dans *Fusus al-hikam* (« Gemmes des sagesse ») les vingt-six comportements humains parfaits que l'homme doit développer pour approcher la sagesse divine. Une des lignes de conduite pour atteindre la perfection est en substance symbolisée comme suit : l'aspirant doit ouvrir les deux yeux du cœur (*qalb*), que sont la raison (*'aql*) et l'imagination (*khayal*). Avec l'œil de la raison, le cœur vérifie que la vérité absolue (*haqq*) est transcendante et incomparable avec toute chose créée. Avec l'œil de l'imagination, le cœur vérifie que cet infini de la vérité (*haqq*) est immanent et présent dans chaque chose créée.⁵⁸³ Monsieur P (entretien 16, 2009) s'exprime en ces mêmes terme ::

L'individu lambda, ordinaire voit avec les yeux de sa tête, il n'a qu'une vision physique des choses. Une vision un peu supérieure provient de celui qui regarde avec son esprit. Le troisième œil est l'œil du cœur. Les mystiques ont ce troisième œil. [...] A mon avis, un artiste est celui qui voit de trois yeux : de la tête, de l'esprit et du cœur. Il est éveillé, ouvert, il voit. Dans la culture mystique, on dit basirat (clairvoyance, perspicacité, intelligence). [...] Une des conditions pour être un artiste est d'avoir le troisième œil. (Monsieur P, 16, 2009)

⁵⁸⁰ Mehdi Mohammad Zadeh, *L'iconographie shiite dans l'Iran des Qadjars. Emergence, source et développement*, doctorat, Université de Genève/EPHE, 2008.

⁵⁸¹ Sadduq, *Ekmal al-din va Etmam al-Nu'ma*, vol 1, p.286, in Na'mani, al-Gheybat, p.214. Cité par Mehdi Mohammad-Zadeh.

⁵⁸² Mohammad-Ali Amir-Moezzi, *Guide divin dans le shiisme originel*, Verdier, Paris, 2007.

⁵⁸³ "Ibn al-'Arabi", *Encyclopedia of Islam and the Muslim World*, Macmillan USA, 2004.

Selon Monsieur P, « l'homme parfait » se distingue ainsi de « l'homme ordinaire » car il concentre dans son cœur une énergie spirituelle créatrice qui a des vertus théophaniques, c'est-à-dire un pouvoir de manifester matériellement le divin. Et l'imagination joue un rôle décisif dans la perception de cette face divine dans les choses créées ou à créer, comme Henry Corbin a été le premier à le mettre en évidence dans son ouvrage *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*⁵⁸⁴.

Les peintres révolutionnaires ont donc associé leur pratique artistique à la fois à une mystique imprégnée de morale - c'est-à-dire à une mystique pratique détaillant des lignes de conduite pour une meilleure guidance de l'âme, de la vie et de la création - et à une mystique philosophique en droite ligne héritée de l'œuvre d'Ibn Arabi, qui a représenté un sommet du soufisme.

- « L'homme sincère », « clair et transparent »

Voie royale vers « l'homme parfait », l'art donne aussi accès à « l'homme sincère », à l'homme « clair et transparent ». Dans de nombreux entretiens, les missions dévolues à l'artiste idéal sont ainsi inséparables de valeurs et de positionnements humanistes et éthiques. La qualité de l'artiste idéal la plus souvent avancée par les interviewés est la sincérité (*sedaqat*). Cette qualité est avancée explicitement dans les entretiens 4, 7 et 19, et de manière indirecte dans l'entretien 6 (le vrai artiste « *ne dit pas de mensonges* »). L'artiste se doit d'être un modèle en humanité, aussi bien dans son art que dans sa vie.

Cela doit être aussi quelqu'un qui ait de la sincérité (*sedaqat*) dans sa conduite et dans son regard. (Monsieur G, 7, 2008)

Et le plus important est que l'artiste doit être honnête, sincère (*sadegh, sedaghat bashe*). (Monsieur D, 4, 2008)

C'est à mon avis quelqu'un qui ne se ment pas à lui-même. Qui, à lui-même et dans son art, ne dit pas de mensonges. (Madame F, 6, 2008)

Je pense qu'un vrai artiste doit avoir certaines particularités. La première est d'être un être humain clair et transparent (*ensân-e zolâl o âyenevâri bâshe*), c'est-à-dire à un premier niveau être un vrai humain (*vâqe'i*). C'est un point important. Si ce n'est pas un vrai être humain, son travail n'a pas de sincérité, c'est du mensonge. Ce n'est pas vrai. Ce n'est pas lui. Comme l'art englobe deux aspects, l'un technique, qui est enseigné, et l'autre qui porte sur le sens, les croyances intérieures ou la créativité qui ne sont pas enseignés mais qui sont plutôt intérieurs ou génétiques. Cette créativité est donnée à l'artiste à sa naissance. Tout le monde ne peut devenir artiste. Il est possible de cultiver quelque peu cette capacité. Mais, globalement, cette capacité se trouve dans son existence. C'est le deuxième point. Le troisième point est que les styles d'expression des œuvres doivent être utilisés au mieux. Quelqu'un qui a des idées nouvelles mais qui n'arrive pas à bien les exprimer, cela n'a pas d'intérêt. En conclusion, un artiste doit être sincère et refléter son époque, il doit être créatif, une créativité que tout le monde n'a pas, enfin il doit être expérimenté et maîtriser les techniques manuelles à un haut niveau. (Monsieur T, 19, 2009)

⁵⁸⁴ Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion, Paris, 1976.

- **Le « regard équilibré » et « harmonieux »**

L'art, enfin, permet d'acquérir le « regard équilibré » prôné par Monsieur M (entretien 13, 2008), la « vision harmonieuse » selon Monsieur S (entretien 18, 2009) « *dans sa relation avec son époque, son environnement et les gens qui l'entoure. [L'artiste] est adapté à son époque et avance avec elle, travaille avec elle* ». Cependant, la conception de l'art de Monsieur S (entretien 19, 2009) me semble relever également de la troisième catégorie, 'l'art pour la société', que je distinguerai et aborderai un peu plus loin.

Un vrai artiste, à mon avis, c'est celui qui a une vision harmonieuse (tanâsob ro royat bokone). Une harmonie en relation avec son époque, avec son environnement et les gens qui l'entourent (tanâsob dar ertebât bâ zamâneh, bâ mohit-e khodosh va dar ertebât bâ mardomesh). Il est adapté à son époque et avance avec elle, travaille avec elle. Pour cela, il doit comprendre quels sont les besoins de son époque pour progresser. (Monsieur S, 18, 2009)

Madame J (entretien 10, 2008) emploie également le qualificatif « harmonieux », mais pour le référer à ses jeunes années et le déclarer inapproprié aujourd'hui. Elle semble avoir pris ses distances par rapport au statut de l'artiste empreint de valeurs éthiques apparu lors de la Révolution.

Un temps, quand j'étais jeune, c'était très dur. Parce qu'il faut être rigoureux pour pouvoir aller de l'avant. Je pensais qu'un artiste doit être harmonieux, coordonné, dans la musique qu'il écoute, les vêtements qu'il porte et la maison qu'il habite, les tableaux qu'il peint et le comportement qu'il adopte. A chaque fois que j'allais dans la maison d'un artiste, je regardais s'il avait bien arrangé sa maison, s'il écoutait de la bonne musique, s'il mettait de beaux habits et pas ces uniformes que tout le monde met. Ensuite, j'ai vu que non. Qu'un artiste pouvait avoir une belle maison et de drôles d'habits mais des propos très banals, même si son travail est bien. Ou qu'il s'habille comme tout le monde mais que si ses propos sont intéressants et son travail bien, [c'est un vrai artiste]. (Madame J, 10, 2008)

Tous ces différents qualificatifs - dont « *la gentillesse, un des attributs de Dieu* » (Monsieur R, 17, 2009) - me semblent être des nuances de « l'homme parfait ». Cette conception de l'art référée à la spiritualité place l'artiste dans son acte créateur à l'égal de Dieu. Elle fait de l'art une voie vers la vérité et vers la transcendance et donne à l'artiste une dimension missionnaire et paradigmatique. Elle explique en partie l'aura dont l'artiste bénéficie aujourd'hui en Iran. Le discours de Monsieur R (entretien 17, 2009) concernant « les idéaux de la Révolution » que j'ai largement cité chapitre I, C, 2, nous renseigne aussi sur le fait que dans les mêmes termes, le regard religieux qui anime cette conception de l'art, a été porté sur l'évènement de la Révolution, lui conférant une dimension sacrée et réalisant la captation de la religion par le politique.

C. L'art pour la société

Une troisième conception de l'art, prédominante celle-ci car elle concerne 16 artistes, se dégage de l'analyse des discours des dix-neuf peintres que j'ai rencontrés. 'L'art pour la société', tel que je le nomme, concerne selon les termes d'Hannah Arendt « l'être ensemble », « le monde », « l'espace commun », à savoir « *l'intervalle spécifique et irremplaçable [...] entre l'homme et ses semblables* »⁵⁸⁵ auquel l'art contribue à donner des représentations qui font « sens commun ». Il se conçoit comme un recours pour l'artiste de même que pour le public auquel celui-ci s'adresse, en les reliant tous deux dans un effort partagé de représentation face à un système socio-politique insatisfaisant et source de souffrance. Il est un apport de l'artiste à cette même société.

'L'art pour la société' se conjugue selon trois modes principaux : l'art comme regard singulier sur le monde, l'art « guérisseur », l'art comme « résistance ».

1. L'art comme regard singulier sur le monde

Dans un environnement où la liberté de parole est réduite, l'art demeure un moyen d'expression recherché même s'il est soumis lui-aussi à la censure (9).

Pourquoi les jeunes sont plus attirés par l'art ? Parce que la société est peut-être moins limitée... (Monsieur T, 19, 2009)

[Etre artiste aujourd'hui en Iran] cela est une activité de base de la vie à mon avis. Comme respirer [...]. Nous avons vécu la révolution puis la guerre et nous nous tournons vers autre chose. Nous réfléchissons à ce qu'on veut dire et comment on va le dire de manière artistique. Rien ne peut vraiment empêcher l'homme de s'exprimer. (Madame F, 6, 2008)

Qu'est-ce que l'art à mon avis? [...] Je ne peux pas dire : ça c'est de l'art et ça, ça n'en est pas. Je suis catégorique dans la vie, que ça vous plaise ou non. Le seul truc que je peux faire, c'est donner des avis. Ca, par la forme et la couleur, c'est bien par exemple, ça me plaît, c'est artistique. [...] C'est votre travail de dire ce qui est bien ou mal. Ca n'est pas le mien. [rires] (Monsieur K, 11, 2008)

L'artiste possède un regard autre, une vision du monde (8) qui lui est propre, où l'authenticité est requise, qui le positionne comme un chercheur :

[Un vrai artiste], c'est à mon avis quelqu'un qui ne se ment pas à lui-même. Qui, à lui-même et dans son art, ne dit pas de mensonges. Je dis ça parce qu'un artiste fait des recherches. Avec n'importe quoi, il peut construire sa vision mentale du monde. (Madame F, 6, 2008)

[Un vrai artiste] doit avoir une vision juste (râst) du monde et de son environnement. Il exprime alors sa vision, son opinion par le biais d'un médium. (Monsieur G, 7, 2008)

C'est très difficile. Un temps, quand j'étais jeune, c'était très dur. Parce qu'il faut être rigoureux pour pouvoir aller de l'avant. [...] Je pense qu'un artiste aime ce travail, que sa pensée est toujours portée vers

⁵⁸⁵ Hannah Arendt, *Vies politiques*, Gallimard, 1974 : pp.12-13.

l'art, qu'il vit avec l'art. Comme quelqu'un qui est amoureux. Quand on est amoureux, on scrute, on est mécontent, on dévisage, on se dispute mais dans tous les cas, notre pensée est là-bas. Si on discute précisément avec un artiste, on voit qu'il a un regard particulier sur le monde. Il regarde de façon intéressante le monde, d'une manière à laquelle je n'aurais pas pensé. Avec tout artiste avec qui vous discutez et qui exprime sa pensée, vous vous rendez compte qu'il a une vision particulière, que sa pensée est différente. (Madame J, 10, 2008)

Le vrai artiste doit avoir une compréhension profonde de la forme du monde. (Monsieur R, 17, 2009)

Sa réflexion devrait s'enraciner dans son histoire culturelle, condition de toute profondeur mais sans excès ni parti-pris :

Un vrai artiste est selon moi quelqu'un qui a une façon de voir, une vision profonde des choses de la vie et qui connaît ses racines, qui fait attention à son passé, sinon il n'y a aucun résultat. Le bon artiste doit connaître l'histoire de l'art passé. [...] Nous sommes iraniens et nous avons une civilisation vieille de 2500 ans, c'est très important, notre peinture murale est très ancienne mais il ne faut pas devenir nationaliste. Plutôt avoir un regard équilibré. (Monsieur M, 13, 2008)

Et avoir la capacité de se renouveler :

[Le vrai artiste] doit aussi innover et ne pas répéter pendant vingt ans les mêmes œuvres. Changer ses œuvres revient à changer son point de vue. (Madame F, 6, 2008)

Il est le reflet de son époque, « *travaille avec elle et pour elle* » :

Il doit avoir une perception profonde de son époque. Il doit comprendre les problèmes des hommes. Et exprimer tout ça avec un langage esthétique très puissant. Il a donc un message humaniste. [J'apprécie les peintres qui ont] une conception sociale dans leur art. (Monsieur E, 5, 2008)

Un artiste doit être sincère et refléter son époque, il doit être créatif, une créativité que tout le monde n'a pas. (Monsieur T, 19, 2009)

Un vrai artiste, à mon avis, c'est celui qui a une vision harmonieuse (tanâsob ro royat bokone). Une harmonie en relation avec son époque, avec son environnement et les gens qui l'entourent (tanâsob dar ertebât bâ zamâneh, bâ mohit-e khodesh va dar ertebât bâ mardomesh). Il est adapté à son époque et avance avec elle, travaille avec elle. Pour cela, il doit comprendre quels sont les besoins de son époque pour progresser. (Monsieur S, 18, 2009)

2. L'art « guérisseur »

Conjugué selon un deuxième mode, l'art tel qu'il est perçu par les dix-neuf peintres de notre corpus peut se faire protecteur, servir de bouclier ou de refuge, détenir des effets compensateurs quand le milieu environnant est défavorable (8). Il apparaît clairement ici que la pratique de l'art en Iran aide à vivre. Ce que Monsieur N (entretien 14, 2008) ne croit pas si bien dire...

La profession artistique est particulière. Je peux dire que ceux qui travaillent dans l'art vieillissent moins vite. S'il ne leur arrive pas quelque chose... [...] Moi, quand je vais peindre dans mon atelier, je laisse mon corps (djesm) à l'entrée comme les musulmans laissent leurs chaussures à l'entrée des mosquées.

Mon atelier est un rempart. C'est pour cette raison que nous les peintres, nous travaillons toute notre vie. (Monsieur N, 14, 2008)

... Madame J (entretien 10, 2008) aussi l'exprime sans détour :

Nous sommes un pays où la vie est violente, difficile, la nature est inclémente, il y a le désert presque partout... Les régimes politiques n'ont jamais été faciles ni concernés par notre bien-être. Souvent ils venaient de l'extérieur ou s'installaient par la force et la guerre. Notre énergie nous l'avons donc toujours canalisée pour embellir notre environnement. Notre art a été au départ très sentimental. [...] Après l'Islam, tout est devenu plus faible et plus petit. [...] Mais tout est devenu beaucoup plus profond. [...] Notre peuple, qui a vécu beaucoup dans la pression, est toujours allé plus bas, en lui-même et de notre existence est sorti quelque chose. Notre outil a été l'art. (Madame J, 10, 2008)

Et Monsieur K (entretien 11, 2008) le déroule par petites touches tout au long de l'entretien :

Quand vous choisissez de peindre, la cause en est contemporaine. (Monsieur K, 11, 2008)

Notre génération est fatiguée. Il s'est passé trop de choses : la Révolution, la guerre.... (Monsieur K, 11, 2008)

Il y a des événements qui ont de l'influence involontairement : le type de régime, le type de vie : nous ne vivons pas dehors mais toujours à la maison. Cela nous influence beaucoup. Sinon il y a la guerre... (Monsieur K, 11, 2008)

Nous les Iraniens on change tous les 30 ans. En 200 ans, le plus long régime qu'on ait eu n'a duré que 50 ans. On n'a pas de stabilité. On a donc fabriqué une coque pour être imperméable au changement. (Monsieur K, 11, 2008)

On fait avec nos conditions de vie. S'il pleut, je prends un parapluie. (Monsieur K, 11, 2008)

Enfin, l'art selon ces artistes comporte des vertus cathartiques et peut être « guérisseur ». Monsieur K (entretien 11, 2008) décrit avec humour comment se manifeste le mal-être des Iraniens, de même que le sien :

Mais les Iraniens sont malades ! [...] La maladie existe dans l'histoire. Regardez les Iraniens dans la rue, ils ne se regardent pas, ils s'ignorent, ils ne s'embrassent pas du regard. Le regard des hommes envers une femme se fait par en-dessous : ils regardent en bas au lieu de la regarder dans son visage. Ça c'est de la maladie, degré 5. La vie individuelle des gens consiste à aller au ciné, au resto et l'homme dit à la femme : je t'aime et la femme dit à l'homme : je t'aime. Ils vont au parc... Nous, nous n'en faisons rien. Combien de fois vous allez au cinéma dans la semaine, vous ? Et au resto ? Exprimez vous à votre ami avec des mots simples : je t'aime ? Nous n'avons pas une vie normale. Soit c'est Roumi, Roumi, soit c'est de la chansonnette. Soit c'est la joie ou...[mime la tristesse]. Le vendredi après-midi on ne sait pas quoi faire. On dit : on va au parc ? Quoi, le parc ? [mime une intonation blasée] On ne sait plus rien faire d'autre. Et puis on téléphone à tel ami : tu viens chez nous ? Il répond : non, j'en ai marre. [...] Notre comportement est devenu surtout maladif. Au Pérou, au Burkina Faso, à Abou Dhabi, en Ouganda, partout dans le monde où vous allez, vous pouvez porter un pantalon court et aller au ciné, être heureux et se prendre la main.

Si vous allez étudier la psychologie, quel comportement correspondra au nôtre dans les livres ? Aucun. [...] Mais si vous regardez, vous verrez de la folie dans mon art. Il y a une série d'œuvres que j'ai faite sur des fenêtres. Dans ma grande paresse, j'ai peint au moins 16 tableaux avec des fenêtres pour sujet. Celle de mon atelier et celles de mes voisins. Tt ce que je voulais faire, je le faisais. Mais après je me suis demandé, ces 16 tableaux, c'est dans quel but ? ça sert à quoi ? Ils étaient différents les uns des autres. Je me suis dit : 1) je suis paresseux. 2) je me suis dit que c'était parce que je passais un temps faramineux assis devant des fenêtres. A force de regarder la télé, je pourrais peindre de nombreuses télés. Quelqu'un

à qui il manque quelque chose, s'assoit chaque soir au même endroit et regarde. Ca n'est pas de la créativité, c'est de la maladie. (Monsieur K, 11, 2008)

Monsieur E (entretien 5, 2008) et Monsieur L (entretien 12, 2008) soulignent la fonction fondamentalement soignante qu'occupe l'art en Iran :

Les Iraniens vivent dans la douleur. Avec l'art, ils se soulagent. Ils peuvent montrer leur réaction pas l'art. (Monsieur E, 5, 2008)

La vie matérielle aujourd'hui dans le monde entier, dont l'Iran, a besoin d'être améliorée, éclairée matériellement et intellectuellement. Pour pouvoir utiliser les différents domaines matériels et spirituels de notre vie, l'art peut jouer un rôle très important. [...] Dans toutes les sociétés (djavâmé'i) où les problèmes sont nombreux, l'intérêt pour l'art est très présent, comme un médicament. L'art pour nous est un médicament guérisseur. Il y a besoin de médecins. [...] Il faut aller voir les médecins qui connaissent les maladies, pour qu'ils puissent délivrer de bonnes ordonnances. Notre temps est malade. (Monsieur L, 12, 2008)

3. L'art comme « résistance »

Enfin, quand il décline sa pratique artistique selon un troisième mode, l'artiste s'avance plus loin. Il fait de son activité un moyen de « résistance », voire de « lutte » (7). Si Monsieur M (entretien 13, 2008) refuse de voir un lien entre politique et art, c'est pour affirmer sa certitude absolue que quoi qu'il arrive, l'art trouvera un jour ou l'autre des issues pour s'exprimer. Monsieur P (entretien 16, 2009) partage cet avis.

Devenir artiste n'a pas grand lien avec la situation étatique. Partout où il y a des problèmes politiques, une guerre, l'art croît quand même. (Monsieur M, 13, 2008)

S'il n'y a pas la liberté, les œuvres sont créées de toute façon mais restent dans les archives. (Monsieur P, 19, 2009)

Cette croyance sans faille anime les artistes, convaincus qu'ils sont de la légitimité du pouvoir à la fois créateur et médiateur qu'ils détiennent.

Je pense que cela dépend de la vision du peintre. Moi, je peins pour des raisons sociales. Peindre pour moi... non je ne peux pas parler de combat (mobârezeh)... mais c'est un moyen d'exprimer ma propre vision... de participer à ma manière aux affaires sociales. [...] Moi, j'ai un regard social. C'est le sens que j'ai donné à ma peinture. Plus l'environnement devient difficile, plus je résiste, je parle et je peins. (Monsieur G, 7, 2008)

Je pense que malgré les conditions difficiles, les problèmes qui existent aujourd'hui en Iran, l'artiste résiste (moqavemat kone). L'artiste résiste au moyen de l'enseignement, de la vente de tableaux, de ses liens avec les autres. (Monsieur D, 4, 2008)

Un artiste qui se soumet à la censure n'est plus un artiste authentique. On ne doit pas amputer son œuvre, qui est comme son enfant. Etre artiste en Iran aujourd'hui, ça veut dire lutter. (Monsieur A, 1, 2008)

Un vrai artiste doit être patient et apporter une considération attentive et continue à son œuvre. (Madame F, 6, 2008)

Notre peuple, qui a vécu beaucoup dans la pression, est toujours allé plus bas, en lui-même et de notre existence est sorti quelque chose. Notre outil a été l'art. [...] C'est une particularité historique. Plus les conditions deviennent difficiles, plus le peuple résiste de cette manière. (Madame J, 10, 2008)

Mais la pratique artistique, en particulier articulée selon ce troisième mode, comporte en Iran une dimension de risque :

L'art contemporain iranien, c'est très important. C'est même plus important que la miniature parce que c'est plus dangereux [rire]. (Madame I, 9, 2008)

4. Un potentiel émancipateur pour la femme

A la lecture des dires des peintres de ce corpus, il est possible de constater que la pratique artistique est émancipatrice pour la femme iranienne (9). Les occasions de voyages, et la possibilité de s'inscrire dans le marché de l'art international, mises en avant par Madame I (entretien 9, 2008) - qui parle du Canada, elle projette aussi d'expérimenter Dubai - et par Madame C (entretien 3, 2008) - en Suède, en Allemagne, en Amérique et au Canada -, de même que la participation à des expositions constituent d'indéniable facteurs d'émancipation.

Mais plus en amont, Monsieur N (entretien 14, 2008) qui a organisé des Biennales, relate sa perception de l'éducation des filles en comparant les cultures françaises et iraniennes :

A cette même 7ème biennale, sur 400 personnes, il y avait 150 garçons et 250 filles. Le jury ne voyait pas les noms, ils étaient cachés et ce sont les filles qui ont obtenu le plus de récompenses. La raison en est que les filles dans notre culture sortent peu. A la sortie de l'école, elles ne vont ni au parc, ni au cinéma, ni à des loisirs, elles restent à la maison. Les garçons vont faire ci ou ça dehors mais pas les filles. A la maison, ce qu'elles peuvent faire, c'est lire des livres - ce qui est vite fatigant - ou faire de l'art - on ne connaît alors pas la fatigue. [...] C'est pourquoi les femmes sont plus enclines à pratiquer ce type d'activités et sont d'ailleurs les plus nombreuses dans les facultés artistiques. (Monsieur N, 14, 2008)

En Europe, on développe surtout la personnalité (shakhsyat) des enfants. Dès le début, ils discutent à table avec leurs parents et se joignent à toutes les activités familiales. En Iran, ce n'est pas le cas. Les enfants ont du respect pour leurs parents et ne participent pas à tout à leurs côtés. [...] En Europe, quand un enfant devient adulte et entre dans la société, il est parfaitement indépendant de sa famille. [...] Ici, les enfants restent sous le contrôle mental de leur famille. [...] J'avais une chambre dans une famille française. La femme propriétaire avait une sœur qui était veuve. Celle-ci donnait souvent le soir 10 francs à son fils et lui disait : Va ! Que cela se passe bien ! Il pouvait dès lors se comporter comme il voulait. Sa mère ne lui disait pas : Ne fais pas ci, ne fais pas cela, fais ci, fais ça... Dans notre culture, si un père donne de l'argent à son fils... ou à sa fille..., c'est pour ses besoins (niâz). Un fils ou une fille dit à ses parents : aujourd'hui, j'ai besoin de ça, demain de cela, dans le mois j'ai tel besoin. Maintenant, je mets l'équivalent de 5 euros de côté par jour pour ma fille. Quand elle ira en France, je lui dirai : voilà, une année d'épargne a donné ça, prends et utilise-le. Et si elle a besoin de plus, elle me le demandera et je lui donnerai. C'est pour cela que beaucoup de jeunes se tournent vers l'art, notamment les jeunes filles. (Monsieur N, 14, 2008)

Il semble lui-même vouloir modifier son mode d'éducation par rapport à sa fille suite à ce qu'il a vu pratiquer dans la famille française qui l'a hébergé. Madame F (entretien 6, 2008) fait état également dans son

propre parcours d'un élargissement des codes éducatifs dans sa famille puisqu'elle a été autorisée à aller en lycée artistique spécialisé, alors que sa sœur n'avait pu obtenir en son temps ce droit pour elle-même :

En fait, pour moi, ce qui s'est passé, c'est que je suis allée au lycée artistique spécialisé en peinture (raftam honarestân-e naqqâshi). Il y a quelqu'un qui m'a beaucoup aidée, c'est ma sœur, ma grande sœur. Elle voulait aller apprendre la peinture mais elle n'a pas pu. A la maison, mon père et mon frère ne l'ont pas laissée. Parce que c'était très loin, là où elle voulait aller. [...] Je suis donc allée au honarestan et c'était vraiment très bien. [...] Vous savez, il y a quarante ans, cela n'était pas si simple. Il est possible aujourd'hui que je dise à mes enfants d'aller où ils veulent. (Madame F, 6, 2008)

La lutte de Madame B (entretien 2, 2008) et des filles de sa classe à la Faculté des Beaux-Arts pour obtenir, au même titre que les garçons, un voyage d'étude annuel, est également exemplaire :

J'ai de bons souvenirs de l'université. A l'époque où j'y allais, chaque année à Nouvel-An, seuls les garçons partaient en promenade scientifique et culturelle, voir des monuments, dans d'autres villes d'Iran. Ils n'emmenaient pas les filles. Cela appartenait aux garçons. Ils prenaient le bus et les garçons partaient. La dernière année de mes études, avec d'autres filles de ma promotion, nous avons pris une décision, un jour lors d'une petite réunion. Nous qui étions arrivées jusqu'ici, qui avions réussi les concours, il y avait des différences. Pour quelle raison ils les emmenaient et pas nous ? Nous avons pris la décision que toutes les filles se plaindraient à l'Université. Nous avons écrit une lettre au doyen de la faculté. Nous avons prévu que chaque jour, une fille devait aller au bureau demander la réponse à notre lettre. Chaque jour nous demandions : « Quelle est la réponse à notre lettre ? Donnez-nous votre réponse ». Jusqu'à l'approche du Nouvel-An, nous avons continué jusqu'à ce que le professeur annonce... : « Cette année, seules les filles vont partir ! Pas les garçons ! ». Ils ont pris un bus pour nous. Notre directeur et sa femme sont également venus. Il y avait aussi un garçon, qui jouait du violon depuis 10 ou 14 ans. Avec lui qui nous accompagnait, nous avons chanté et dansé. Nous sommes allées à Esfahan, Persépolis, Chiraz... Nous avons tout vu. Cela s'est très bien passé pour nous. Nous avons fait ce que nous voulions faire ! Après il y a eu une loi votée au sein de l'université, qu'une année se serait les garçons et l'autre année les filles. [...] Oui, nous avons changé la loi. (Madame B, 2, 2008)

Si Monsieur S (entretien 18, 2009) déplore la féminisation des classes à l'université et surtout le fait que peu d'étudiantes deviendront des artistes confirmées, Madame O (entretien 15, 2009) dit son approbation par rapport à l'augmentation des femmes artistes professionnelles :

Sur les 100 étudiants que nous avons, il n'y a peut-être que un ou deux élèves qui continuent, qui organisent des expositions, qui ont une vraie envie (alâqeh) et qui s'accrochent. Les autres, ils laissent tomber. Maintenant, la majorité de nos étudiants sont des filles. Sur une classe de 20 élèves, il y a deux garçons et dix-huit filles. [...] Non, elles veulent un diplôme et dire qu'elles ont une licence pour se marier. (Monsieur S, 18, 2009)

Le point fort est que depuis 30 ans la population s'est tournée en masse vers l'art [...] Après la Révolution [...] nous sommes 800 femmes artistes professionnelles dans le pays. (Madame O, 15, 2009)

Madame I (entretien 9, 2008) relève également le grand nombre de jeunes et de femmes attirés par l'art. Monsieur E (entretien 5, 2008) met l'accent sur la qualité du travail de ces dernières et s'interroge sur l'avenir.

Par exemple, il y a beaucoup de peintres, de jeunes [...]. Il y a surtout des femmes, beaucoup, beaucoup. (Madame I, 9, 2008)

Parmi la jeune génération, il y en a qui font beaucoup d'efforts. Surtout des femmes : est-ce porteur d'espoir ? Que va-t-il se passer dans l'avenir ? Je ne sais pas. (Monsieur E, 5, 2008)

Enfin, parmi les femmes-artistes elles-mêmes, certaines questionnent dans leurs œuvres la place de la femme dans la culture iranienne :

J'ai déjà travaillé sur les créations de Michel-Ange et sur la naissance de Vénus de Boticelli. [...] Pour la naissance de Vénus, on voit Vénus dans un coquillage avec derrière elles les reines des saisons qui veulent l'habiller parce qu'elle est nue ou la coiffer. Je garde la composition à l'identique pour qu'on comprenne au premier regard que c'est ce tableau mais Vénus porte 100 vêtements dans son coquillage, dont un foulard sur la tête. Enfin, c'est à ma manière. Il y a un homme derrière et non plus une nymphe qui veut recouvrir Vénus. Le tissu avec lequel il veut la recouvrir est un tchâdor mais ce tchâdor, c'est la nuit. Il est recouvert d'étoiles. Dans notre pays, on dit qu'une femme est une fleur, qu'elle doit rester comme une perle dans un coquillage. Ils construisent dans leur imaginaire quelque chose de très sentimental ou romantique comme quoi les femmes ont des secrets, qu'elles restent comme la nuit, qu'elles sont délicates. Il existe un regard sous de multiples angles sur ce sujet.

A côté, j'ai effectué un travail sur le destin des femmes du Shâhnâmeh. On fait toujours plus attention aux hommes dans cette épopée. On dit toujours que Rostam a tué Sohrâb (son père) mais on ne pense pas à sa mère, la femme de Sohrâb.

Je pense aussi à une série sur les poèmes de la poète iranienne Foruq Farrokhzâd. Depuis ma jeunesse, je pense à elle et que je pourrais faire quelque chose sur elle. (Madame J, 10, 2008)

5. De la démocratie en germe

Monsieur G (entretien 7, 2008), déjà cité chapitre III, G, 5, est particulièrement conscient de l'importance en Iran du travail en petits groupes dans tous les domaines et du rôle joué par l'Association des Artistes-Peintres d'Iran, qui participent à « l'idéal démocratique » :

Il y a aussi des groupes qui ont pris forme [...]. Ces rassemblements sont nombreux en Iran, pas seulement dans le domaine de la peinture mais dans tous les domaines [...]. Cela a de l'influence sur la société iranienne [...]. Je pense qu'il faut renforcer l'Association des Artistes Peintres. [...] Son développement dépend du développement de la société. Plus la société prendra conscience qu'il est nécessaire d'avoir une organisation populaire, plus l'importance des associations croîtra. Pour parvenir à un idéal démocratique, il faudra que l'on s'appuie plus sur des NGO. (Monsieur G, 7, 2008)

Le courant de l'art pictural que j'ai nommé 'l'art pour la société' s'avère majoritaire (16) parmi les quatre que j'ai mis en évidence dans le discours des peintres de ce corpus. Il a pour caractéristique de faire 'socius'. Il est recours pour l'artiste qui y trouve un appui et une raison de vivre malgré des conditions difficiles. L'œuvre est également un travail pour la société, une participation aux affaires sociales. En ce sens, il acquiert une dimension humaniste visant l'épanouissement de la personne humaine comme individu ou collectivité, et il crée du lien social.

J'ai passé en revue les différents modes selon lesquels l'art se conjugue dans cette conception :

- Un regard singulier, amoureux, et libre sur le monde, qui s'enracine dans le passé et comporte des potentialités de transformation et de progression ;
- Un rempart, un refuge, un médicament qui soulage à la manière d'un soin à un malade ;
- Une résistance opposée avec persévérance, voire une lutte pour affirmer sa liberté de créer en toute authenticité.

Enfin, le discours de ces peintres révèle le pouvoir émancipateur de l'art pour la femme iranienne et sa qualité de ferment démocratique, deux effets indirects à connotation politique de l'activité artistique.

Il est clair que c'est dans ce champ de 'l'art pour la société' que se joue en grande partie les enjeux de la peinture et plus généralement de l'art contemporain en Iran.

D. L'art, quête personnelle ou intérieure

La quatrième conception de l'art qui émerge du discours des artistes de ce corpus est celle de la quête personnelle (13), qui pourrait être qualifiée également de quête intérieure bien que les deux ne se superposent pas totalement.

1. Le questionnement sur la vie

Le questionnement sur la vie revient à plusieurs reprises. L'art y apparaît comme une discipline et un parcours permettant à la fois de trouver les réponses à des problèmes artistiques et de façonner dans cet effort sa propre vie.

Je me suis toujours beaucoup posé de questions sur la vie et l'existence. Avec la peinture, je trouve parfois des réponses à mes questions ou la peinture soulève encore d'autres questions. [...] Oui, je voudrais connaître la vie, comment les choses apparaissent dans la nature... mais on ne peut rien voir ni savoir vraiment. On peut seulement imaginer, c'est tout un art, comme la peinture. (Madame C, 3, 2008)

Un artiste fait des recherches [...] ce qu'on crée est en rapport avec notre vie. Donc les deux doivent être proches. (Madame F, 6, 2008)

Van Gogh croyait en l'art et la vie. Dans les musées iraniens, il y a aussi une visée pratique dans la vie. Ce n'est pas seulement de la décoration. (Monsieur A, 1, 2008)

[Un vrai artiste] c'est quelqu'un dont l'art est mêlé à sa vie. Sa vie et l'art sont profondément mêlés, ont fusionné. (Monsieur D, 4, 2008)

L'art est une activité située entre la pensée et le sentiment. Mais ancrée dans la vie. (Monsieur M, 13, 2008)

Mais, école de vie, l'art intègre également la réflexion sur la mort et la recherche d'une forme d'éternité à travers l'œuvre :

Etre éternel aussi. Les artistes sont beaucoup plus préoccupés par la question de la mort que les autres, alors ils veulent se rendre éternels. C'est important pour eux. Echapper à la mort. (Monsieur A, 1, 2008)

Certains de nos miniaturistes anciens sont montés à un niveau très supérieur de création artistique. C'est le point absolu de création, que très peu d'artistes atteignent. Comme Michel-Ange, Rembrandt, Ingres, Delacroix, qui sont aussi arrivés au point absolu. C'est inimitable. [...] Ces œuvres ont une valeur éternelle qui reste intacte jusqu'à la fin des temps. (Monsieur L, 12, 2008)

2. L'exploration de soi

L'art aujourd'hui en Iran se consacre de plus en plus à l'exploration de soi, de son intériorité (8) :

A mon avis la peinture ça veut dire moi ! (Monsieur K, 11, 2008)

L'essentiel est aujourd'hui de se montrer soi-même dans son œuvre. Ca n'était pas le cas avant. Le photographe se montre dans ses photos. La volonté est d'exprimer le plus possible son intériorité. (Madame J, 10, 2008)

[Un vrai artiste] je dirais que c'est quelqu'un qui est lui-même. Qui voit ce qu'il aime. On revêt des masques. L'artiste se connaît lui-même. (Monsieur P, 16, 2009)

Je pense qu'il faut savoir bien se connaître. Le plus important pour un artiste est de bien se connaître. Si on se connaît bien, on peut savoir tout le reste. Tout est lié pour moi et suit le même chemin. Ce qui se passe entre nous et la vie, entre nous et les autres ou l'environnement. C'est pourquoi il est très important qu'un artiste prenne régulièrement rendez-vous avec les autres et montre son travail aux autres pour qu'ils puissent donner leur avis sur ce qu'il fait. C'est très important. (Madame C, 3, 2008)

Je préférerais développer ma créativité que d'apprendre ce que les autres ont fait. C'est important bien sûr et ça m'intéresse mais je préfère peindre que de théoriser. Je ne fais que ce dont je ressens le besoin intérieur. (Monsieur P, 16, 2009)

C'est difficile. Moi je pense qu'il faut être plus qu'un technicien. C'est-à-dire qu'il faut avoir un potentiel, peut-être inné et avoir la technique aussi. Mais il faut dépasser tout ça. Moi je considère un artiste comme quelqu'un qui, dans son œuvre, fait passer quelque chose. [...] Il faut quelque chose de personnel, de l'artiste lui-même. (Madame I, 9, 2008)

C'est une question magnifique. Un vrai artiste, c'est quelqu'un qui vit avec son intérieur, avec sa pensée. [...] Il est lui-même. [...] A l'extérieur [...] il est présent avec les gens mais n'est pas avec eux. (Monsieur H, 8, 2008)

Quand on ne peut pas exprimer sa pensée publiquement, on développe son intériorité. L'art est devenu une quête intérieure. (Madame O, 15, 2009)

Cette tendance de la peinture iranienne contemporaine est identifiée comme 'occidentalisante' par Monsieur R (entretien 17, 2009) qui regrette une manière d'uniformisation de l'art :

Mais aujourd'hui l'individualisme, c'est-à-dire l'homme que l'Ouest met en avant, a pris le dessus. Avant, l'artiste ne signait pas ses œuvres. L'artiste aujourd'hui cherche à mettre en avant sa personne, ses sentiments personnels. [...] Tout le monde regarde au travers de la même fenêtre et cette fenêtre est l'art occidental. Et l'art occidental, cela veut dire l'individualité. Dans l'art iranien passé, l'artiste essayait de montrer la révélation de la Vérité (tadjali-ye haqiqat). Dans l'art passé européen, cela était le cas aussi. Mais aujourd'hui l'art iranien est occidental. (Monsieur R, 17, 2009)

Cette conception de l'art, éloignée du religieux, sécularisée – la quatrième et dernière qui se dégage du discours des artistes de ce corpus – se mue en introspection de l'artiste par lui-même. Madame O (15, 2008) en souligne à juste titre la dimension 'par défaut', de repli sur soi. L'on perçoit encore dans cette conception un écho de « l'homme parfait », dont l'œuvre de création se doit d'être en même temps que son art, sa propre vie. Mais l'horizon de la mort, non référé à une transcendance, et la dimension nommée comme telle du 'connais toi toi-même' ont en effet pour tout occidental une résonance socratique familière.

Art pour l'art sans message ajouté ; art référé à la spiritualité, affilié au religieux ; art social et humaniste ; enfin, art voué à l'exploration de soi, ces quatre modalités selon lesquelles l'art prend sens pour les dix-neuf artistes que j'ai rencontrés à Téhéran me paraissent également représentatives des forces qui aujourd'hui travaillent de l'intérieur la société iranienne.

E. Les impasses

Avant de clore ce chapitre, je voudrais rappeler ce qui inquiète ou rebute les artistes-peintres iraniens dans l'évolution contemporaine de la pratique artistique :

- Le ravalement de l'art à un divertissement

Il faut savoir que la peinture iranienne est une partie importante de la civilisation iranienne. [...] Ce n'est pas seulement un travail ou un divertissement. [L'art] contient beaucoup de questionnements humains. (Monsieur M, 13, 2008)

- Le carriérisme

Il y a encore cet autre groupe qui utilise l'art comme un moyen de réussite intellectuelle et politique. (Monsieur L, 12, 2008)

- L'aliénation de l'art à la politique

La culture devrait moins avoir de relation avec le politique et suivre son propre chemin. (Monsieur M, 13, 2008)

Ils essayent de tourner les jeunes générations vers l'art politique. C'est mauvais. Très mauvais. [...] Un artiste devrait être libre, avoir des moyens, pour qu'il puisse produire des œuvres pour la société. (Monsieur N, 14, 2008)

La religion ou la politique trompent toujours l'art. Nous disons qu'elles lui jettent des fleurs à la tête. (Monsieur S, 18, 2009)

- Enfin, les risques pour la création artistique, liés à la commercialisation de l'art qui donne lieu à spéculation ; le convertit en « business » et ses productions, en placements financiers :

J'espère que Christie's ne va pas détruire l'art en Iran. [...] La peinture atteint des prix si mirobolants qu'ils vont tous dire 'moi je suis peintre' sans que l'art ne s'améliore. [...] Ca devient exclusivement matériel. Il ne faut pas sortir de l'art. (Madame B, 2, 2008)

Conclusion

Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois. Et nous nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissante : comment éviter leur réalisation définitive ?.... les utopies sont réalisables. La vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens d'éviter les utopies et de retourner à une société non-utopique, moins « parfaite » et plus libre.

Nicolas Berdiaeff⁵⁸⁶

Dans cette cinquième partie, j'ai cherché avant tout à mettre au jour avec précision la teneur du discours des dix-neuf artistes rencontrés et à connaître leurs pratiques professionnelles ou sociales, leurs opinions et leurs représentations de l'Etat. J'ai tenté de donner un accès direct et objectif à cette parole, dont la sincérité interpelle.

Même si les peintres ont parfois une vision floue de l'histoire de leur pratique artistique au XXème siècle, ils cherchent à se réfléchir dans un temps long et s'appuient sur des repères historiques qui s'avèrent être partagés par la plupart d'entre eux. Mais il est étonnant de remarquer combien la valeur attachée à ces événements-repères, perçus négativement ou à l'opposé positivement, non seulement diffère d'un artiste à l'autre mais s'attache à des positionnements le plus souvent extrêmes. Si le personnage de Kamal ol Molk est considéré le plus souvent comme le principal maillon à l'origine de la peinture iranienne contemporaine, celui-ci est perçu soit comme un traître, soit comme un artiste déjà mythifié. A contrario, la qualité du mécénat de la Reine Farah Pahlavi semble faire l'unanimité, même parmi les peintres révolutionnaires qui n'ont pas hésité à en vanter la mémoire. Quant à la Révolution islamique, doublée d'une guerre, si tous en relatent la fulgurance libératoire, certains en retiennent la force de créativité, d'autres surtout le désenchantement de l'après-coup et toutes les blessures induites, sans cesse réactivées. Cette ambivalence dans la manière de se situer dans l'histoire récente dénote peut-être la difficulté d'endosser l'actif et le passif d'un héritage non-décanté, dont l'acceptation tacite reste collectivement inassumée et est vécue comme un risque. Là réside peut-être la spécificité de la modernité artistique iranienne, dans cette manière de dresser un inventaire détaillé des multiples facettes de son héritage mais de les mettre en concurrence les unes avec les autres, et d'aspirer à donner naissance de manière transmutatoire à du nouveau après avoir procédé aveuglément à une alchimie de toutes les influences mises dans la balance.

Dans leur devenir-artiste, les peintres rencontrés ont été généralement marqués du sceau des institutions étatiques, qui ont le plus souvent modelé leur langage oral sinon pictural. Le modèle que les

⁵⁸⁶ Cité en français par Aldous Huxley en épigraphe de *Le Meilleur des Mondes*, Aldous Huxley, 1932.

Lettres à Théo de Vincent Van Gogh s'avèrent avoir représenté pour la génération d'artistes-peintres active dans les années 1950 a probablement favorisé le processus de légitimation de la nouvelle peinture. Quant au groupe des jeunes peintres investi à l'époque dans la Révolution, fort des activités de tissage et de dessin de tapis ou de peinture de maison de café dans lesquelles il a baigné dans sa jeunesse, il revendique davantage l'environnement traditionnel comme marqueur de sa pratique picturale et comme principale source d'inspiration. Du discours des peintres interrogés, il apparaît également que jusque dans les années 1980, le cursus artistique initial au sein de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran puis à Paris, dans les ateliers de l'Ecole des Beaux-Arts ou sur les bancs de la Sorbonne (un tiers des peintres a poursuivi ou poursuit ainsi sa formation en France), est le plus valorisé. Toutefois, au lendemain de la réouverture des universités en 1983, une partie des peintres a privilégié l'enseignement privé et n'a plus accordé la primauté à la formation universitaire publique dispensée désormais à l'échelle du pays. Il est intéressant de remarquer que le suivi d'un cursus artistique dans le secondaire (*honarestan*), technique et théorique, est cependant reconnu par ceux qui en ont bénéficié comme résolument formateur.

A l'issue de cette phase de formation le plus souvent dans des institutions publiques et parfois auprès d'un maître dans le privé - en Iran mais aussi à l'étranger, puisque le peintre est doté de part son statut, de cette précellence dans les échanges avec l'Occident -, le rapport des artistes à l'Etat est des plus ambivalents. La plupart n'hésitent pas à dénoncer son action problématique, instrumentalisante, dérégulatrice et répressive, avant comme après la Révolution. De manière directe mais généralement discrète, ou de façon plus latente par des allusions, ils font état des rets pervers du conditionnement idéologique et des entraves intervenant dans leur liberté d'expression comme dans l'exercice de leur métier. Une limitation douloureuse est ressentie au niveau du comportement même dans le vivre-sa-vie par un grand nombre d'entre eux et est exprimée plus ou moins clairement sous des formes diverses, mais le mal-être est tel que certains le qualifient de « maladie ». Par ailleurs, ils évoquent le risque, voire le danger qu'il y a à s'exprimer et à s'exposer en Iran. Enfin, le découragement, la tristesse, voire la dépression sont perceptibles dans quelques entretiens.

Ce contexte ne préjuge pourtant pas de leur esprit critique. La plupart se rejoignent dans la formulation des réformes qu'il serait nécessaire d'engager. Le système universitaire est le premier visé, jugé anachronique et détaché de la réalité sociale et économique. La gestion des infrastructures, instable et menée sans information suffisante du public, sans programme véritable par des équipes le plus souvent incompétentes, est unanimement déplorée et source d'âpres critiques. L'importance des doléances économiques dans la bouche des peintres qui ne bénéficient d'aucun soutien s'ils ne font pas allégeance au pouvoir en place, dénote enfin combien ce paramètre tend aujourd'hui à obstruer au quotidien l'ensemble de la vie artistique locale. Mais la jeune Association des Artistes-Peintres d'Iran se positionne comme un interlocuteur privilégié représentant les peintres face aux instances de l'Etat : elle interpelle, propose, questionne, offre ses services, conteste... et très adroitement, ne se formalise pas de n'être guère entendue, certaine qu'elle semble être de représenter une force dont le moment de s'affirmer viendra.

L'éloquence de la conception de l'art et du rôle de l'artiste référée à la religion, notamment par le biais de l'idéal de « l'homme parfait » - conception qui a émergé au moment de la Révolution mais qui puise directement ses racines dans les plus anciennes sources chiites - explique que la figure de l'artiste bénéficie d'une légitimité inégalée et d'une position centrale sous la République islamique. Là s'origine peut-être aussi en partie l'attractivité actuelle de cette vocation au sein de la population. Cependant, cette conception longtemps dominante sur la scène publique a aujourd'hui fort à faire, confrontée qu'elle est, à l'expansion des trois autres conceptions de l'art mises en évidence dans le discours des peintres. Il s'agit notamment de celle 'sociale' majoritaire dans ce corpus, où le rôle de l'artiste considéré comme pièce motrice de la société, corrobore d'ailleurs cette attractivité et la position avantageuse lourde d'enjeux qu'a acquise, tout au long du XXème siècle, cette catégorie sociale.

CONCLUSION

Peindre un cheval autrement, c'est commencer à voir le monde avec d'autres yeux.
Orhan Pamuk, *Mon nom est rouge*, Gallimard, Paris, 2001 : p.481.

La manière dont la peinture a été pratiquée et a évolué en Iran au XX^{ème} siècle, dans la lignée ou en rupture par rapport à un héritage ancestral prestigieux, a été reconstituée dans cette étude à la lumière de plusieurs enquêtes de terrain et à partir de différents angles d'approche. La période étudiée débute en 1911, date à laquelle la première Ecole des Beaux-Arts est créée dans le pays, et s'arrête en 2009, année de l'inauguration du Premier Festival International Fajr des Arts Plastiques. Dans ce laps de temps, les différentes politiques culturelles qui ont orienté le développement de l'art pictural, les principales institutions qui en ont orchestré l'enseignement, les cénacles d'artistes successifs qui ont multiplié les créations et donné vie à des courants esthétiques variés, ainsi que le discours de ces créateurs, ont tour à tour été présentés, constituant les axes fondamentaux de ce travail.

Cette recollection de l'histoire picturale récente a permis d'interroger la représentation et les modalités d'adaptation de l'idée de modernité artistique dans le pays. La création artistique a en effet accompagné et cristallisé tout au long du XX^{ème} siècle en Iran l'enjeu majeur qu'a constitué l'assimilation de la modernité pour la société et les différents systèmes de gouvernance qui se sont succédés localement. Inscrite au cœur des tentatives d'élaboration d'un modèle idéal de société, la pratique de la peinture a ainsi contribué à illustrer et à construire les différentes formes et définitions qui ont été attribuées à la notion de modernité en Iran à cette période charnière.

L'art pictural iranien au XX^{ème} siècle : de « l'orientalisme oriental » à la modernité

Kamal ol Molk en son temps - influencé par le peintre réaliste français Henri Fantin-Latour qui recevait encore les honneurs de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et du Salon à la fin du XIX^{ème} siècle - a assujéti une première modernité artistique essentiellement envisagée dans sa dimension technique, truffée de règles anatomiques et respectueuse de la perspective. Cette vision technique, associée à une translation académique de la modernité conçue comme la plus pure conformément aux idéaux de la Renaissance, a été combinée avec l'approfondissement de la pratique de la peinture à l'huile sur toile. Les productions des peintres du réel présentent l'intérêt de dégager dans l'histoire contemporaine de la peinture iranienne ce passage particulier, celui de l'adaptation du courant pictural de l'orientalisme occidental dans un pays-source de cette inspiration. Cette adaptation iranienne de l'orientalisme tend à être repérée à des époques concomitantes dans plusieurs pays du Moyen-Orient, phénomène artistique qui a été qualifié récemment par

François Pouillon d'« orientalisme oriental »⁵⁸⁷. Ce trait commun à plusieurs pays orientaux a en effet été débattu en juin 2011 lors du colloque *L'Orientalisme et après ? Médiations, appropriations, contestations*, durant lequel Silvia Naef s'est interrogée sur le statut de ces artistes dans le monde arabe : « *orientalistes 'indigènes' ou peintres modernes ?* ».⁵⁸⁸ Cette sensibilité des peintres orientaux de la première heure à la peinture orientaliste dénote ainsi à cette époque une évolution des rapports entre l'objet peint et le sujet peint, ce dernier tentant d'inventer un nouveau style d'existence à travers l'étude des mises en scène (idéalisées) qui avaient été faites de l'Orient en Occident.

Après avoir procédé à une restauration de la miniature dans un style néo-safavide dans les années 1930, les miniaturistes iraniens ont également apprivoisé ce nouveau médium, la toile. Ils ont dès lors investi cet art traditionnel sous de nouvelles formes. La rencontre, l'association, voire la fusion du mode de représentation réaliste de la peinture du réel et des techniques visuelles de la miniature est caractéristique de l'ère contemporaine. Un souci populaire d'esthétisation proche de la langue orientaliste a rapproché également de manière notable, la pratique de la miniature iranienne du courant pictural de l'orientalisme occidental.

La gestation de la modernité artistique en Iran semble donc avoir entretenu d'importantes affinités avec la vision de l'Occident sur l'Orient et la manière qu'a eue l'Occident de représenter l'Orient. Les peintres du réel et les miniaturistes ont repris le flambeau d'un orientalisme européen déliquescant au début du XX^e siècle et ont apprivoisé cette façon qu'avait eue la modernité occidentale de les dépeindre au siècle précédent. Cette peinture orientalisante aurait-elle été perçue par les peintres et miniaturistes iraniens comme la meilleure porte d'accès à la modernité artistique ?

Ce parti-pris d'apprivoiser la représentation que l'Occident s'était forgé de l'Orient, comme une manière de se réapproprier sa propre image renvoyée par l'autre, peut expliquer pour une part ce décalage - qualifié le plus souvent de « retard » par les peintres iraniens que j'ai rencontrés en 2008 et 2009 - que les peintres du réel ont opéré par rapport à la création occidentale, alors aux prises avec les avant-gardes artistiques. Les pionniers de la nouvelle peinture dans les années 1940 ont dès lors cherché à renouer le fil avec les évolutions plus récentes de la scène artistique occidentale. En tentant de diffuser la révolution cubiste parmi les élites de leur pays, ils se sont détachés de la mimésis, engendrant une rupture radicale dans le champ de la création picturale de mise depuis Kamal ol Molk.

Le cubisme, de même qu'en Turquie lors de l'avènement de la République d'Attatürk, semble avoir été un parfait intercesseur de nouveaux codes de création. Les pionniers de la nouvelle peinture ont en effet revendiqué une plus grande liberté dans la pratique de leur art prônant l'usage des couleurs pures, des exercices d'imagination en rupture avec la copie, la peinture en plein air, la pratique de l'exposition et le travail collectif. Ils ont conçu désormais la modernité artistique comme une avant-garde tout autant

⁵⁸⁷ François Pouillon, *L'orientalisme et après ? Médiations, appropriations, contestations*, Colloque EHESS, IISMM et IMA, Paris, 15-17 juin 2011.

⁵⁸⁸ Silvia Naef, « Orientalistes 'indigènes' ou peintres modernes ? Les pionniers de l'art moderne dans le monde arabe », *L'orientalisme et après ? Médiations, appropriations, contestations*, Colloque EHESS, IISMM et IMA, Paris, 17 juin 2011.

intellectuelle et sociale qu'artistique, interpellant pour la première fois directement l'ensemble de la société et de l'appareil politique, notamment lors du procès de Djalil Ziapur et de la Revue du Coq Combattant en 1949. Djalil Ziapur avait à cette époque défendu devant le Parlement la publication de cette revue de critique artistique, la première en date, qui a été toutefois censurée et interdite à trois reprises du fait de l'amalgame des registres phoniques et sémantiques spontanément et hâtivement bâti entre « cubisme » et « communisme ». Par trois fois, cette revue a reparu sous un autre nom et Djalil Ziapur a continué à s'expliquer et à s'engager par l'entremise de nombreux articles et conférences, bientôt suivi par d'autres peintres mais aussi poètes, écrivains et musiciens, pour la défense de nouveaux modes de pensée, de vie et de création et pour l'élévation de la culture générale de la société. Ce nouveau climat de modernité a donc été ponctué d'éclats et, tout en rompant son allégeance à la représentation de la réalité, s'est efforcé de se rapprocher de la société.

A partir des années 1960, l'idée de modernité artistique a été exprimée par les peintres iraniens essentiellement en termes identitaires et a été le moteur d'œuvres d'art faisant la part belle à une 'iranité' de la forme et du contenu aux accents nationalistes et protectionnistes mais aux contours artistiques plutôt flous. La conception communément admise de nos jours d'un retour des arts iraniens à la tradition est toutefois impropre, même après la Révolution. Tandis que les peintres *saqqakhaneh* se sont inspirés dans les années 1960 et 1970 de motifs populaires et religieux, puis de la calligraphie (avec de nouveaux procédés de lettrage), ils ne se sont pas départis de techniques (collages et montages) et de matériaux (sable, ciment) innovants, ainsi que d'une composition abstraite, propres au langage de la scène mondiale à cette époque. De même, lors de leur premier mouvement de conquête exaltée des murs de la ville, les peintres investis dans la Révolution ont surtout cherché à diffuser des messages engagés afférents à une nouvelle religiosité et à colporter, à réverbérer une volonté de communion collective dans les idéaux de la Révolution puis de la Guerre Iran-Irak, en privilégiant les murs par rapport à la toile et en recourant à de nouveaux procédés graphiques à la pointe de la technologie. Le 'réalisme islamiste' et la nouvelle miniature ont été érigés en parangons de la peinture officielle sous la République islamique et – même s'ils s'avèrent être héritiers de courants picturaux développés au début du XX^{ème} siècle, telle la peinture du réel introduite par Kamal ol Molk et la miniature renouvelée sous Reza Shah – ils ne sont plus partie prenante avec la tradition, faisant preuve d'une modernité propre tant dans les procédés techniques et les matériaux que par l'inspiration.

Cependant, la création indépendante et celle des artistes de la diaspora tend - depuis le Lion d'Or turbulent obtenu par Shirin Neshat à la Biennale de Venise en 1999 - à instrumentaliser le 'cachet de la tradition' et par là même, l'apparence d'un néo-traditionalisme à l'iranienne, pour répondre à la demande du public occidental.

Plusieurs artistes-peintres rencontrés en Iran appellent de leur vœu l'apparition d'une école artistique proprement iranienne en adéquation avec la modernité. Monsieur E (entretien 5, 2008), remarquant que « *l'Iran n'a pas l'expérience de la modernité, il n'est qu'en voie de modernisation* », constate que

« beaucoup de choses sont décousues. Comme si des traditionnels avançaient dans des voitures modernes », et s'inquiète : « La mondialisation a beaucoup d'influence. Elle rentre dans un pays sans qu'on la voie. Comment dans l'avenir pourrions-nous l'assimiler ? ». Mais Monsieur G (entretien 7, 2008) est confiant : « Dans les années 1980, il se passe quelque chose. [...] Les peintres [qui ne voulaient ni de la vision moderniste ni de la vision révolutionnaire] parviennent à trouver une personnalité ».

Il reste qu'une crise de l'image et de la perception semble être intervenue au XX^{ème} siècle en Iran. A la suite des changements survenus sous la dynastie Qadjar, l'image-illustration s'est autonomisée par rapport au manuscrit et a été investie de nouveaux usages, politiques, religieux ou sociaux, tant par les pouvoirs successifs que par la population. Dans le contexte d'invention artistique contemporaine, le travail exploratoire effectué autour de la dimension perdue ou en redéfinition de l'image-illustration ancestrale (littéraire et religieuse) en témoigne, notamment dans les œuvres mi-miniature, mi-graphisme, mi-peinture de Farah Osuli. Dans le tableau étudié plus haut de cette artiste-peintre iranienne⁵⁸⁹, l'image d'autrefois - la miniature d'une part et l'icône mariale occidentale (dont l'Occident a déjà fait le deuil) d'autre part - apparaît sous forme de citation, dont les modèles (la miniature persane ancienne et *La naissance de Vénus* de Botticelli) possèdent - au XV^{ème} siècle pour l'un, au XX^{ème} siècle pour l'autre - la dimension perdue de l'image pieuse. Ces changements intervenus dans la conception de l'image ont sans aucun doute favorisé un déséquilibre des valeurs à la base de l'identité, générant cette préoccupation insistante d'une modernité 'à l'iranienne'. *La chouette aveugle*, célèbre roman écrit par Sadegh Hedayat, père de la prose moderne en Iran, et publié en très petit nombre à Bombay en 1936 puis à Téhéran en 1941⁵⁹⁰, peut également contribuer à illustrer le tournant d'une époque et la brutalité du basculement qu'a représenté en Iran l'entrée dans l'ère de la modernité artistique. Au cœur de cette œuvre retentit le questionnement souterrain qui a accompagné, avant l'irréversible surgissement du nouveau, l'enlissement d'un héritage qui ne se renouvelle plus. Le narrateur fictif de ce roman est un jeune artiste-peintre qui gagne sa vie en décorant des écritoirs. Mais toute son activité artistique se limite à la reproduction d'une seule et même scène inspirée de la miniature : un vieillard et une jeune fille assis sous un cyprès de part et d'autre d'un ruisseau. L'artiste-peintre ne serait ainsi plus le maître d'un art à la vertu créatrice mais le jouet d'une répétition infinie, l'emprisonnant. Une aura de catastrophe, que ce livre dessine sur un mode poétique, englobe le passage hasardeux à la modernité.

Il est clair que cet engrenage bloqué, qui tourne sur lui-même, n'est pas de mise aujourd'hui en Iran. Tout au long du XX^{ème} siècle, la pratique de la peinture a été doublée d'un processus concomitant de démarcation par rapport à l'artisanat et aux « industries fines » (*sanaye'-e mostazrafeh*), processus qui l'a érigée au panthéon des « beaux-arts » (*honarha-ye ziba*). Au tournant des années 1940, le groupe des avant-gardes, avec Djalil Ziapur, Mahmud Djavadipur et Hosein Kazemi en tête, a également introduit la critique d'art et a contribué à promouvoir les aspects sociaux de la pratique artistique à travers la mise en place, dans

⁵⁸⁹ Cf Partie 2, Chapitre II, C : L'image recyclée ou quel visage donner à la miniature contemporaine ? Essai sur La naissance de Vénus. F. Osuli - 2007 / S. Botticelli – v. 1485 / S. Dali – 1939.

⁵⁹⁰ Sadegh Hedayat, *La chouette aveugle*, Jose Corti, Paris, 1953.

le quotidien des peintres, de l'activité en club-galerie et en association. Les artistes-peintres tendent désormais à présenter un front uni pour défendre leurs productions. Au fil du temps, avec beaucoup de persévérance, ils ont aussi élaboré des modes d'expression qui leur sont propres, recourant à une multiplicité de mediums. Ancrés dans la société avec un statut symboliquement à leur avantage, mais faisant face à l'incompréhension du public et lucidement, à un pouvoir contraignant avec lequel ils composent, si les artistes-peintres se sont arrimés à certains courants de la modernité occidentale, ils ont également œuvré à fabriquer la leur. Il apparaît indubitable que la création picturale en Iran, dans le processus de construction qui a été le sien tout au long du XXème siècle, doit être perçue aujourd'hui et à juste titre comme un modèle de « modernité alternative »⁵⁹¹ et non comme une forme stérile de tradition revisitée ou comme une pâle copie de la modernité occidentale.

Une organisation administrative du monde de l'art devenue inadaptée ?

J'ai tenté d'articuler dans ce travail l'histoire des courants picturaux se développant en Iran au XXème siècle avec l'organisation socio-politique du monde de l'art. Il apparaît d'abord qu'au cours de la période étudiée, les instances décisionnelles ont adopté dans la construction de cette modernité artistique, des positionnements contradictoires subordonnés aux enjeux politiques du moment. Les Ministères de l'Education ou de l'Artisanat, en charge de l'art et de la culture au début du XXème siècle, puis le Ministère de la Culture et de l'Art qui a pris forme en 1964, suivi par le Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique en 1984, ont beaucoup pesé par les modalités de censure qu'ils ont établies et imposées à la communauté artiste dans son ensemble ou à certains de ses courants spécifiques, et par leur pouvoir d'intercession ou d'obstruction dans l'organisation de manifestations artistiques à l'étranger. Si l'ouverture sur la scène internationale a été plutôt favorisée, bien que pour certains peintres seulement à savoir les modernes, à l'époque du mécénat de la Reine Farah Pahlavi, et a permis à bon nombre d'entre eux de remporter des récompenses internationales, les frontières ont été fermées dès après la Révolution dans le souci ô combien politique de contrer « toute immixtion de l'impérialisme culturel occidental ».

Aujourd'hui, la plupart des peintres interviewés font état principalement, outre de l'absence de soutien économique en direction de la société civile, de la division et de la non-coordination des autorités culturelles émietées entre les mains du Guide de la Révolution, du Président de la République islamique et de puissants instituts, et soulignent le manque criant de compétences parmi les dirigeants des infrastructures artistiques. Médiatiser et désamorcer les rapports de force existant entre les institutions elles-mêmes, entre les institutions et les groupes d'artistes qui leur sont affiliés, enfin entre ces derniers et ceux restés en dehors de toute logique de rattachement, s'avère être une nécessité absolue pour éviter que chaque cercle ne continue à graviter sur lui-même de manière cloisonnée.

⁵⁹¹ Dilip Parameshwar Gaonkar, *Alternative Modernities*, Duke University Press, Durham and London, 2001.

Pourtant, entre 1997 et 2007, une reprise timide mais originale des échanges culturels internationaux dans la ligne d'un dialogue intercivilisationnel plus général (en témoigne l'invitation d'artistes comme Arman qui avait effectué sa première exposition à l'étranger en Iran) avait pu être observée. Les organes étatiques demeurent également aujourd'hui d'importants pourvoyeurs, à ne pas sous-estimer, d'une culture de masse - aux accents plus ou moins idéologiques, certes - rendue accessible aux plus modestes par la construction de centres culturels et l'ouverture de multiples facultés artistiques à Téhéran et en province. La reprise dans des domaines variés, des Biennales artistiques, dont l'ampleur et l'écho vont croissant, ainsi que la consolidation du Festival Fadjr (au sein duquel les arts plastiques ont été intégrés en 2009), rythment avec intensité le pouls de la création iranienne officielle et officieuse. Ces événements permettent parfois à ces deux sphères de se rencontrer. Ils sont également des moteurs indéniables de la création artistique et de l'éducation du public, même si la qualité des productions présentées est souvent inégale.

Cette étude de l'évolution de l'art pictural iranien a permis par ailleurs de mettre en avant le rôle majeur joué par les institutions d'enseignement artistique. Le personnage controversé de Kamal ol Molk s'avère être le père du système actuel. Son Ecole des Beaux-Arts est demeurée symboliquement le siège des deux ministères en charge de la culture qui se sont succédés. Ses méthodes d'enseignement sont aussi restées influentes malgré les critiques nombreuses et les évolutions pédagogiques. L'existence des lycées artistiques spécialisés (*honarestan*) qu'il a initiée, est reconnue par l'ensemble des artistes rencontrés, en particulier ceux qui en ont bénéficié, comme absolument précieuse. Entre leurs murs, de même qu'au sein de l'Ecole des Beaux-Arts durant ses trente années d'activité, une harmonie dans la combinaison d'un enseignement traditionnel et d'un enseignement à l'occidentale (peinture, miniature et artisanats réunis) a été maintenue. La Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, qui a ébranlé par sa fondation en 1940 l'autorité de l'Ecole des Beaux-Arts et engendré sa dissolution, a inauguré l'éclosion de la modernité artistique en se démarquant de l'enseignement traditionnel. Seule la peinture du réel puis l'impressionnisme y avaient droit de cité, avant que les pionniers de la nouvelle peinture, pour la plupart enseignants, n'y introduisent des réformes. Le modèle incarné par la Faculté des Beaux-Arts a cependant été concurrencé bien avant la Révolution, à partir de 1960, par la Faculté des Arts Décoratifs. Celle-ci a remis au goût du jour l'esprit et la valeur de la création d'inspiration vernaculaire, puisant à la source vivifiante des *saqqakhaneh*.

Aujourd'hui, l'autorité du système d'enseignement artistique officiel, qui avait prévalu sans partage jusqu'à la Révolution et avait constitué le creuset initial de plusieurs générations d'artistes talentueux, semble ébranlée. Même s'ils s'accordent sur l'importance qu'a représenté leur période de formation dans leur devenir-artiste, la plupart des peintres interviewés en 2008 et 2009 critiquent le système universitaire actuel mis en place après la Révolution culturelle des années 1980. La majorité d'entre eux pense que de nombreuses réformes mériteraient d'y être apportées. L'inertie du système par rapport au changement est souvent dénoncée. De nombreux peintres court-circuitent aujourd'hui cet enseignement en partie délégitimé et parviennent à se former et à pratiquer la peinture en professionnels par des voies de traverse. La remise en cause du système universitaire n'a pas pour conséquence la décrédibilisation systématique des maîtres.

Ceux-ci, même exclus des universités, continuent à officier dans le cadre de cours particuliers. Certains peintres rapportent d'ailleurs qu'ils sont grandement redevables dans leur formation au tiers social, pour avoir trouvé sur leur parcours les petits groupes de travail existant au sein des cours privés.

L'art pictural au cœur des enjeux de l'Iran contemporain

Le contexte de création picturale de mise après la Guerre Iran-Irak et jusqu'en 2009 tout du moins, dénote l'entrée de la création artistique dans l'arène des principaux enjeux socio-politiques autant qu'économiques, de l'Iran contemporain. L'accroissement vertigineux de la population artiste en est un fait probant, dont le nombre grandissant de participants aux Biennales de la peinture constitue un bon indicateur. Une évolution est également intervenue dans les modalités de censure de la peinture : la représentation de la femme dévoilée est désormais tolérée dans les espaces d'exposition publics. Elle concrétise un enjeu social et désigne le domaine des arts plastiques comme un champ stratégique à part (surtout par rapport au cinéma) dans la création contemporaine. L'exploitation galopante des potentialités du marché de l'art, aux fortes retombées médiatiques lors des ventes aux enchères dédiées aux pays du Moyen-Orient et faisant la part belle aux créations des artistes iraniens, a contribué récemment à la reconnaissance des œuvres d'art produites par ces peintres au XX^{ème} siècle, de plus en plus nombreuses à entrer dans les collections muséales.

Dans ce contexte, il m'est apparu incontournable dans le cadre de cette étude, d'approcher ce groupe social émergent dans la société iranienne, les artistes, et de tenter dès lors de m'informer directement auprès de ces acteurs influents du mouvement socio-politique en cours. Le monde de l'art contemporain international fluctue au gré de négociations aujourd'hui encore largement dominées par le système occidental. Les valeurs de ce dernier prévalent encore dans les modalités actuelles de sélection des œuvres et de réussite des artistes. Afin d'apporter ma part à l'intégration dans ce système, de la diversité des systèmes de pensée et des contextes de création aussi bien que de distribution, j'ai cherché à mettre au jour et à transmettre 'une autre voix', celle des artistes iraniens gravitant sur une scène périphérique isolée mais qui jouit d'une importante visibilité internationale. Cette visibilité reste cependant biaisée par le regard prééminent des artistes de la diaspora, l'intrication des enjeux géostratégiques internationaux et les difficultés d'accès au terrain.

A prêter l'oreille à cette voix, à être attentif à leur discours, se dessine surtout l'échec de « l'homme parfait », incarnation suprême et but ultime du credo islamico-révolutionnaire prônant l'avènement de la « société parfaite ». Toujours cité comme référence par les peintres révolutionnaires mais à l'imparfait ou au conditionnel, le paradigme de « l'homme parfait » a repris sa place d'idéal utopique. Conscients de l'importance du cours de leur histoire artistique moderne et contemporaine, marqués du sceau des révolutions et des guerres dont ils ont pour certains été acteurs, nostalgiques des époques fastes où mécénat

éclairé et pouvoir faisaient alliance, les peintres nous ont permis à travers leur discours, d'accéder en profondeur à la réalité sociale iranienne et à la mainmise politique dont elle fait actuellement l'objet.

Du point de vue de la politique intérieure, le soutien direct ou indirect conféré par les artistes à la lutte pour ou contre telle ou telle faction du régime islamique, octroie à cette catégorie sociale une dimension supplémentaire qualifiée d'« humaniste » par quelques-uns et élevant leurs œuvres au niveau d'un « art pour la société ». Les dires des peintres se sont faits largement l'écho de cette conception sociale de l'art, à la fois regard singulier et laïc sur la réalité, effort de compréhension et déchiffrement partagé de cette réalité dans l'assomption d'un destin commun. De cette solidarité affichée à travers l'art se dégagent des effets consolateurs voire « guérisseurs » mais aussi un indéniable pouvoir de résistance, de lutte sociale et politique dirigée dans trois directions principalement : la liberté d'expression, l'émancipation féminine et l'attrait pour la démocratie. Cette perspective sur l'art où l'artiste éclaire 'une autre voie' initiée par Djalil Ziapur, fait face à celle en perte de vitesse, liée à la théosophie religieuse et à l'idéal soufi de « l'homme parfait », laquelle mène à la transcendance. De ce constat surgit cette hypothèse, que le développement du courant politique réformateur ces dernières années serait allé de pair avec l'accroissement remarquable de la population artiste et que l'attention portée à la culture serait née de la transmutation de l'idéal révolutionnaire en idéal civilisationnel.

Aussi, dans cette recherche s'est-il agi de rassembler les bases historiques et psycho-sociologiques les mieux à même de contribuer à donner la mesure des enjeux investis en Iran, hier et aujourd'hui, par la création picturale en particulier, ou plus généralement artistique. Tout au long de ces pages, nous avons vu en effet combien la peinture a constitué au XX^{ème} siècle tout autant un enjeu de connaissance que de transformation sociale et intellectuelle, ayant une mission stratégique : capter l'essence de la modernité. Induisant des mutations identitaires, l'invention de nouvelles formes picturales a été vécue comme une épreuve et une perte définitive, celle d'un impossible retour à la cohésion identitaire. Mais elle a permis également l'éclosion de nouveaux styles d'existence. Enjeu d'intégration au concert des nations, la peinture et ses représentants ont aussi incarné un acteur diplomatique de première importance, contribuant à l'ouverture de l'Iran sur le monde et à la reconnaissance du pays par les autres nations. Aujourd'hui, l'art pictural incarne en grande partie le domaine par lequel l'Iran continue à avoir des relations d'estime avec la scène internationale. Au premier plan dans la définition des échelles de valeur, cet art représente depuis peu un pari dans l'écriture de l'histoire contemporaine du pays : en témoignent les ouvrages historiques ou historiographiques concernant l'évolution de l'art pictural local de plus en plus nombreux depuis l'an 2000 à être publiés à Téhéran par des peintres iraniens. Actuellement, l'art pictural en Iran est aussi bien enjeu de contestation quand il lutte : « *Moi, j'ai un regard social, c'est le sens que j'ai donné à ma peinture. Plus l'environnement devient difficile, plus je résiste, je parle et je peins* » (Monsieur G, 7, 2008), qu'outil de pérennisation politique, quand il est happé par la propagande : « *La religion ou la politique trompent toujours l'art, nous disons qu'elles lui jettent des fleurs à la tête (saresh golha mizane) et viennent très près [...] jusqu'à ce que l'artiste accepte leurs buts* » (Monsieur S, 18, 2009).

Encore engagée dans cette quête auprès des artistes-peintres iraniens afin qu'ils me transmettent leur regard sur le monde, j'ai appris dans la presse la vigueur de la réaction qui a suivi les élections présidentielles iraniennes de juin 2009 et ai été fortement affectée par les retombées qu'ont subies de nombreux artistes, galeristes et surtout cinéastes, ceux-ci étant les premiers en ligne de mire. Partagée entre le désir de témoigner du quotidien de ces artistes, de compléter mon corpus d'interviews et les difficultés d'accès à l'information et au terrain, j'ai alors décidé de rendre compte en l'état de ce que j'avais vu et entendu jusqu'en mars 2009, date à laquelle j'ai pour la dernière fois eu la possibilité de séjourner en Iran. L'après 2009 est donc porteur de nombreuses interrogations et sans aucun doute, lourd de remises en question.

Bibliographie

- ABUSAHIB, M., « Political Islam and the Arts : the Sudanese Experience », *ISIM Newsletter*, 8 sept. 2001, p.10.
- ADELKHAH, Fariba, *Etre moderne en Iran*, Karthala, Paris, 1998.
- ADELKHAH, Fariba, *L'Iran*, Le Cavalier Bleu, Paris, 2005.
- ADLE, Chahriyar, « L'organisation du patrimoine culturel de l'Iran et les archives du film à l'Institut de la cinématographie en France », Conférence, Séminaire « Pratiques cinématographiques – Figures de l'Islam et de ses mondes », EHESS, 1^{er} avril 2010.
- ADRIAN VON ROQUES, K.(ed), *Langages of the Desert, Contemporary Art from the Gulf States*, exhibition catalogue, Kunstmuseum, Bonn, 2005.
- AFARIDEH, Hadi, *The Story of Gordafarid*, film documentaire, 35', Tehran, 2008.
- AGHDASHLU, Aydin, *goftar-ha va goft o guha-ye digar (bargozideh-ye goftarha va goft o guha 1378-1381)* [Discours et autres conversations (sélection des discours et conversations tenus entre 1999 et 2003)], Editions Fanus, Kerman, 1382/2003.
- AGHDASHLU, Aydin, *Aydin Unlimited*, Arta Gallery, Toronto, 2006.
- AGULHON, Maurice, « La sociabilité et la sociologie de l'Histoire », *L'Arc*, n°65, Paris, 1976.
- AHANCHI, Azar, « Reflections of the Indian Independance Movement in the Iranian Press », *Iranian Studies*, vol. 42, n°3, June 2009, pp. 423-443.
- AJAND, Yaghub, *davazdah rokh. Yadangari-ye davazdah-e naqqash-e nadereh-ye kar-e iran* [Douze figures. Célébration de douze peintres iraniens à l'œuvre exceptionnelle], Editions Mowlavi, Tehran, 1377/1998.
- ALAVi, Bozorg, *Tsheshmhayesh [Ses yeux]*, trad. John O'Kane, London, 1989.
- ALI, Wijdan, *Contemporary Art from the Islamic World*, Scorpion press, Essex, Royal Society of Fine Arts, Amman, Jordanie, 1987.
- ALI, Wijdan, *Modern Islamic Art*, University Press of Florida, Gainesville, 1997.
- AMELINE, Jean-Paul (éd.), *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'évènement historique. 1933-1996*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou - Flammarion, Paris, 1996.
- AMELINE, Jean-Paul, AJAC, Bénédicte, *Figuration Narrative, Paris 1960-1972*, catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16 avril-13 juillet 2008.
- AMIR-EBRAHIMI, Maserat, « Le bouleversement socio-culturel du Sud de Téhéran », L'élection de Khatami. Le printemps iranien ?, *Les Cahiers de l'Orient. Revue d'Etudes et de Réflexions sur le Monde arabe et musulman*, n°49, Premier trimestre 1998, pp.125-128.
- AMIR-EBRAHIMI, Maserat, « Une Révolution et deux jeunesses », Iran, incertain avenir ?, *Les Cahiers de l'Orient. Revue d'Etudes et de Réflexions sur le Monde arabe et musulman*, n°60, Quatrième trimestre 2000, pp.111-123.
- AMIR-MOEZZI, Mohammad 'Ali, « La peinture et le peintre se créent mutuellement », Albert Bordas, Gérard Gay-Barbier (dir.), *Peinture et spiritualité*, Noesis, Paris, 2002, pp.81-87.
- AMIR-MOEZZI, Mohammad 'Ali, JAMBET, Christian, *Qu'est-ce que le shi'isme ?*, Fayard, Paris, 2004.
- ANQUETIL, Bijan, Costes, Paul, *Les murs ont des visages*, film documentaire, 64', France, 2007.
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [trad. de *Modernity at large. Cultural Dimension of Globalization*], Payot, Paris, 2001.
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Denoël, Paris, 2004.
- ARENDT, Hannah, *Essai sur la Révolution*, Gallimard, Paris, 1967.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard Folio, Paris, 1972.

- Asar az Kamal ol Molk va Behzad [*Quelques chefs d'œuvre de Kamal ol Molk et Behzad*], Shora-ye markazi-ye djashn-e shahanshahi-ye iran [Conseil central des célébrations impériales d'Iran], Tehran, 1971.
- Asar-e owza-ye andjoman-e honarmandan-e naqqash-e iran [*Œuvres des membres de l'association des artistes peintres d'Iran*], sazman-e farhangi-ye honari-ye shahrdari-ye tehran [Etablissement culturel et artistique de la mairie de Téhéran], Tehran, 1386/2007.
- ASHTIANI, Esma'il, "Sharḥ-e ḥal va tariḫ-e ḥayat-e Kamal-al-Molk", *Honar o mardom* 1/7, 1963, pp. 8-19.
- ATTAR, Farid-ud-din, *La conférence des oiseaux*, adaptation Henri GOUGAUD, Seuil, Paris, 2002.
- AVAZ ZADEH, Fariba, *ekspressionnism va naqqashi-e mo'aser-e iran* [*L'expressionnisme et la peinture contemporaine iranienne*], dossier, Université Azad-e eslami, Tehran, 1386/2007.
- AYATOLLAHI, Habibollah, *tariḫ-e honar-e iran* [*Histoire de l'art iranien*], Centre d'études culturelles international, Tehran, 1380/2001.
- AZAM ZANGANEH, Lila, « Peindre le Waste Land : YZ Kami », Bernard-Henri LEVY (éd.), *La Règle du Jeu*, n°26, 15^{ème} année, septembre 2004, pp.271-273.
- AZAM ZANGANEH, Lila, « Bijan SAFFARI ou Eltsir à Téhéran », Bernard-Henri LEVY (éd.), *La Règle du Jeu*, 15^{ème} année, n°26, Paris, sept 2004, pp.247-250.
- AZAR, Sami (éd.), *The International Collection of Teheran Museum of Contemporary Art*, catalogue d'exposition, Institut de la Promotion des Arts Visuels, Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Téhéran, été 2005.
- BAHARI, Maziar, *Paint ! No Matter What*, film documentaire (sur Khosrow Hasanzadeh), 1999.
- BAHNASSI, Alif, « La perspective spirituelle de l'Orient et l'art occidental », *Cultures*, Vol IV, N°3, 1977, pp.95-111.
- BAIER, Simon, *The Dream of Absolute Equivalence. On Setareh SHABAZI's Montages*, Badischer Kunstverein, Beyrouth, 2004.
- BALAGHI, S., GUMPERT, L. (eds), *Picturing Iran, Art, Society and Revolution*, I.B. Tauris, London, 2002.
- BARDIN, Laurence, *L'analyse de contenu*, PUF, Paris, 1977.
- BASTIDE, Roger, « Problèmes de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres », Georges GURVITCH (éd.), *Traité de sociologie*, vol.II, PUF, Paris, 1960, pp.315-330.
- BAUDRY, Patrick, « Le corps défait », Lydie Pearl (éd.), *Corps, art et société. Chimères et utopies*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- BAYKAM, Bedri, *Monkey's Right to Paint and the Post-Duchamp Crisis. The Fight of a Cultural Guerrilla for the Rights of Non-Western Artists and the Empty World of the Neo-Ready-Mades*, Literatür, Istanbul, 1994.
- BEAUD, Stéphane, WEBER, Florence, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, La Découverte, Paris, 2010.
- BEAUGE G., CLEMENT J.-F. (éd.), *L'Image dans le monde arabe*, CNRS Editions, Paris, 1995.
- BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1998.
- BELLET, Harry, « Entretien avec Farah Pahlavi. Donner aux Iraniens les moyens de s'exprimer », *Journal Le Monde*, 31 mai 2003.
- BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Chambon, Nîmes, 1989.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris, 2004.
- BELTING, Hans, *Image et culte : une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Editions du Cerf, Paris, 2007.
- BENAT TACHOT, Louise, GRUZINSKI, Serge (éd.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Presses universitaires de Marne-la-Vallée/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2001.
- BENEZIT, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, Paris, 1976.
- BLONDET-BISCH, Thérèse, FRANK, Robert, GERVEREAU, Laurent, GUNTHER, André (éd.), *Voir/ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Somogy, Paris, 2001.

- BOISSIER, Annabelle, *L'art contemporain est-il par définition international ? Les relations transnationales dans le processus de légitimation de l'art contemporain en Thaïlande*, Thèse d'anthropologie sociale et d'ethnologie, EHESS, Paris, 2008.
- BOISSIER, Annabelle, « De l'art moderne à l'art contemporain. Un transfert de monopole dans le monde e l'art thaïlandais », *Aséanie. Sciences sociales et humaines en Asie du Sud-Est*, n°24, 2009, pp.91-109.
- BOISSIER, Annabelle, « Le monde de l'art tunisien face à la ditature. Quand l'autocensure travaille l'ethnographe autant que l'ethnographié », Colloque, *Ethnographie des subjectivités*, IRIS-EHESS, 6-7 avril 2011.
- BOISSIERE, Anne (éd.), *Activité artistique et spatialité*, L'Harmattan, Paris, 2010.
- BOMBARDIER, Alice, *Réseaux, associations, groupements actuels des artistes-peintres téhéranais*, mémoire de maîtrise, Sorbonne-Paris 4, dir. Catherine MAYEUR-JAOUEN, 2005.
- BOMBARDIER, Alice, *Les enjeux de l'art en Iran. Etude des activités et modalités d'organisation des artistes-peintres téhéranais sous Reza Shah (1925-1941) et de nos jours*, master 2, Sorbonne-Paris 4, dir. Catherine MAYEUR-JAOUEN et Jean-Pierre CHALINE, 2006.
- BOMBARDIER, Alice, « Peinture et cinéma, une famille d'artistes à Téhéran : Khosrow Sinai, Gizella Varga Sinai et Farah Ossouli », L'Iran derrière le miroir, *La Pensée de Midi*, Actes Sud, Paris, 2009.
- BONNET, Alain, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXème siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.
- BOUILLON, Jean-Paul (ed), « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXème siècle », *Romantisme*, n°54, 1986.
- BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Les éditions de minuit, Paris, 1969.
- BOURDIEU, Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°2, 1975.
- BOURDIEU, Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Minuit, Paris, 1984.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon, 1998.
- BOUSQUET-GYATSO, Nathalie, *La peinture tibétaine contemporaine : identité, modernité*, thèse Paris 4, dir. Mme PARLIER-RENAULT, Paris IV, 2007.
- BOUTROY, Eric, « Les sisyphes de Téhéran », Christian Bromberger (éd.), L'Iran derrière le miroir, *La Pensée de midi*, n°27, I, 2009.
- BOUVIER, Nicolas, *L'usage du monde*, Payot, Paris, 2001.
- BOYER, Robert, ORLEAN, André, « Persistance et changement des conventions », in André Orléan (éd.), *Analyse économique des conventions*, PUF, Paris, 1994.
- BUTEL, Eric, « L'individu postislamiste en Iran : la nouvelle jeunesse », *CEMOTI, L'individu en Turquie et en Iran*, n°26, Paris, juillet-décembre 1998, pp.157-173.
- BUTEL, Eric, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse de littérature persane, INALCO, dir. Christophe Balay, 2000.
- BUTEL, Eric, « Martyre et sainteté dans la littérature de guerre Irak-Iran », Catherine Mayeur-Jaouen (éd.), *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002.
- BYSTRYN, Marcia, « Art Galleries as Gate-keepers : The Case of the Abstract Expressionists », Arnold W. Foster and Judith R. Blau (ed.), *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*, State University of New York Press, 1989.
- Catalogue of the International exhibition of Persian art*. Patrons: His Majesty the King, His Majesty Reza Shah Pahlavi. 7th January to 28th February, 1931, Royal Academy of Arts, London. [introd. Arnold T. Wilson], Gee and Co. Ltd, London, 1931. *Persian Art: An Illustrated Souvenir of The Exhibition Of Persian Art at Burlington House*, [introd. de Arnold T. Wilson ; Reginald Blomfield ; Arthur Upham Pope ; Leigh Ashton ; Roger Fry], Hudson and Kearns Ltd, London, 1931.
- CANBY, Sheila R., *Persian Painting*, The British Museum Press, London, 1993.
- CAPERAN, Emeline, « La pratique de la citation dans l'œuvre photographique de Wang Qingsong », Emmanuel LINCOT (éd.), *Arts, propagandes et résistances en Chine*, Editions You Feng, Paris, 2008.

- CASTEL, Robert, « Présent et généalogie du présent : une approche non-évolutionniste du changement », *Au risque de Foucault*, Centre G. Pompidou et Centre M. Foucault, Paris, 1997, pp.161-168.
- CENTLIVRES, Pierre, « Images populaires, motifs religieux et fonctions politiques dans le monde islamique contemporain », Bernard HEYBERGER et Silvia NAEF (éd.), *La multiplication des images en pays d'Islam : de l'estampe à la télévision. XVIIème – XIXème siècle*, Actes du colloque « Images : fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie », Orient Institut der deutschen morgenländischen Gesellschaft, Istanbul/Würzburg, 2003, pp.119-135.
- CENTLIVRES-DUMONT, Micheline, « La bataille de Kerbala dans l'imagerie shi'ite : langage et symboles », Bernard HEYBERGER et Silvia NAEF (éd.), *La multiplication des images en pays d'Islam : de l'estampe à la télévision. XVIIème – XIXème siècle*, Actes du colloque « Images : fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie », Orient Institut der deutschen morgenländischen Gesellschaft, Istanbul/Würzburg, 2003, pp.103-117.
- CENTLIVRES, Pierre, CENTLIVRES-DEMONT, Micheline, *Imageries populaires en Islam*, Georg, Genève, 1997.
- CENTLIVRES, Pierre, CENTLIVRES-DEMONT, Micheline, *Revoir Kaboul (1972-2005)*, Zoé, Genève, 2007.
- CHARTIER, Roger, « Foucault et les historiens, les historiens et Foucault. Archéologie des discours et généalogie des pratiques : à propos de la Révolution », *Au risque de Foucault*, Centre G. Pompidou et Centre M. Foucault, Paris, 1997, pp. 223-238.
- CHEHABI, Houshang E., FOTINI, Christia, « The Art of State Persuasion : Iran's Post-Revolutionary Murals », *Persica* 22, 2008, pp. 1-13.
- CHELKOWSKI, Peter, "Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran", *Muqarnas*, Leiden, 1989.
- CHELKOWSKI, Peter, DABASHI, Hamid, *Staging a revolution. The art of persuasion in the Islamic Republic of Iran*, Booth-Clibborn editions, London, 2000.
- CHELKOWSKI, Peter, "The art of revolution and war: the role of the graphic arts in Iran", Shiva Balaghi, Lynn Gumpert, *Picturing Iran: art, society and revolution*, Tauris, London, 2002.
- CLAIR, Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Gallimard, Paris, 1997.
- Conseil Supérieur de la Culture et des Arts, Commission nationale iranienne pour l'UNESCO, *Réunion sur la politique culturelle*, imprimerie du Ministère de la Culture et des Arts, Téhéran, mai 1970.
- COLLIOT-THELENE, Catherine, *Le désenchantement de l'Etat*, Minuit, Paris, 1992.
- CONSTANTINI, Morena, *Botticelli*, Découvertes Gallimard, 2003.
- CORBOZ, André, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Edition de l'Imprimeur, Besançon, 2001.
- COYNE, Michael, « Iran under the Ayatollahs », *National Geographic*, vol. 168, Issue 1, July 1985.
- CREPON, Marc, *Altérités de l'Europe*, Galilée, Paris, 2006.
- CRONIN, Stéphanie (ed), *The Making of Modern Iran. State and Society under Riza Shah*, Routledge Curzon, London, 2003.
- CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Repères, La Découverte, Paris, 1996.
- CUOMO, Camilla, *Images sacrées et représentations dans les traditions islamiques*, thèse de littérature et civilisation arabes, Lyon 2, 2011.
- CUOMO, Camilla, VOZZA, Annalisa, *The Factory of Martyrs*, film documentaire, 54', Suisse, 2009.
- CURTIS, Vesta Sarkhosh, *Mythes perses*, Seuil, Paris, 1994.
- DADI, Iftikhar, *Modernism and the Art of Muslim South Asia*, University of North Carolina Press, 2010.
- DAGHER, Charbel, « Is there an Arab Market for Fine Art », *Al Jadid*, 5, n°27, 1999.
- DAKHLIA, Jocelyne, « Du tapis maghrébin au polygone étoilé : retour sur le motif », *Revue des Mondes musulmans et de la Méditerranée*, 83-84, 1997/1-2, pp.125-134.
- DAKHLIA, Jocelyne, *Islamicités*, PUF, Paris, 2005.
- DAKHLIA, Jocelyne (éd.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam. Des arts en tensions*, Kimé, Paris, 2006.

- DALI, Salvador, *Les cocus du vieil art moderne*, Grasset, Paris, 1956.
- DEHKHODA, Ali Akbar, *Loghatnameh*, Mo'aseseh-ye loghatnameh-ye dekhoda, Tehran, 1993.
- DELFANI, Marzieh, *La construction du nationalisme iranien basé sur l'archéologie et la gloire passée*, thèse de doctorat, Paris 3, 2010.
- DE SINGLY, François, *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, collection Sociologie 128, Nathan Université, Paris, 2001.
- DEVICTOR, Agnès, *Politique du cinéma iranien. De l'ayatollah Khomeyni au Président Khatami*, CNRS Editions, Paris, 2004.
- DIBA, Kamran, « Iran », *Contemporary Art from the Islamic World*, London/Amman, 1982.
- DIBA, Kamran, « Iran », Wijdan ALI (ed.), *Contemporary Art From The Islamic World*, Scorpion Publishing LTD, Royal Society of Fine Arts, London, 1989, pp.150-158.
- DIBA, Layla S., EKHTIAR, Maryam (ed.), *Royal Persian Paintings. The Qadjar Epoch (1785-1925)*, I.B. Tauris Publishers, in association with Brooklyn Museum of Art, New York, 1999.
- DIGARD, Jean-Pierre, HOURCADE, Bernard, RICHARD, Yann, *L'Iran au 20^{ème} siècle*, Fayard, Paris, 1996.
- DisORIENTations. *Contemporary Arab Artists from the Middle East*, exhibition catalogue, Haus des Kulturen des Welt, Berlin, 2003.
- DJAHAN-BEGLOU, Ramin, « Les intellectuels iraniens et la lutte pour la démocratie », Bernard-Henri LEVY (éd.), *La Règle du Jeu*, 15^{ème} année, n°26, Paris, septembre 2004, pp.208-218.
- DJALILI, Mohammad-Reza, *Iran : l'illusion réformiste*, Presses de sciences po, Paris, 2001.
- Djonbesh-e honar-e nowgera 'i-e iran. madjmou'eh-e asar-e irani-e muzeh-ye honarha-ye mo'aser-e tehran* [Les mouvements de l'art moderniste iranien. Collection du Musée d'Art Contemporain de Téhéran], catalogue d'exposition, *mo'aseseh-ye towse'e-ye honarha-ye tadjasomi va muzeh-ye honarha-ye mo'aser-e tehran* [Etablissement de développement des arts plastiques et Musée d'Art Contemporain de Téhéran], Tehran, 1385/2006.
- EFTEKHARI, Seyed Mahmud, *Negargari-ye Iran, dowran-e mo'aser [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971]*, Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003.
- EHTECHAMI, Azadeh, « La survie culturelle », Bernard HOURCADE et Yann RICHARD (éd.), *Téhéran. Au-dessous du volcan*, *Autrement Revue*, HS n°27, novembre 1987, pp.109-113.
- ELKINS, James, « Art History as a Global Discipline », James Elkins (ed), *Is Art History Global ?*, Routledge, New York/London, 2007.
- EMAMI, Karim, "Modern Persian Artists", *Iran faces the Seventies*, Praegers Publishers, London, 1971.
- EMAMI, Karim, *Negahi dobareh be maktab-e saqqakhaneh [L'Ecole saqqakhaneh revisitée]*, Catalogue d'exposition, Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Téhéran, 1977.
- ETTEHADIEH, Shirin, *Selection of paintings (1993-2000)*, préface "Invitation to look" par Pascal VANHOECKE, Paris, décembre 1996.
- EWALD, François, « Foucault et l'actualité », *Au risque de Foucault*, Centre G. Pompidou et Centre M. Foucault, Paris, 1997, pp.203-212.
- FARAJ, M. (ed), *Strokes of Genius, Contemporary Iraqi Art*, Saqi Books, London, 2001.
- FARGE, Arlette, « L'instance de l'évènement », *Au risque de Foucault*, Centre Georges Pompidou et Centre Michel Foucault, Paris, 1997, pp.19-30.
- FARKHONDEH, Sepideh, *Médias, pouvoir et société civile en Iran*, préface de Paul BALTA, L'Harmattan, Paris, 2001.
- FERDOWSI, *Le livre des Rois*, extraits choisis et revus par Gilbert Lazard, Actes Sud, Paris, 1996.
- FISCHER, Michael M. J., ABEDI, Mehdi, *Debating Muslims: Cultural Dialogues in Postmodernity and Tradition*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.
- FLOOR, Willem, *Wall Painting Qadjar Iran*, Mazda Publishers Inc. Costa Mesa, California, 2005.
- FLOOR, Willem, "The Arts in Western and Southern Central Asia. Iran and Afghanistan. Towards the contemporary period", *History of Civilizations of Central Asia*, vol.VI, UNESCO Publishing, Paris, 2005.

- FLOOR, Willem, "Saqqakhana I. History", *Encyclopaedia Iranica*, 2009 : <http://www.iranica.com/articles/saqqa-kana-i-history>.
- FOUCAULT, Michel, « L'esprit d'un monde sans esprit » article 259, « Une poudrière appelée islam » article 261, « Michel Foucault et l'Iran » article 262, « Lettre ouverte à Mehdi Bazargan » article 265, « Inutile de se soulever ? » article 269, D. DEFFERT, F. EWALD, J. LAGRANGE (éd.), *Dits et écrits. 1954-1988*, vol 3, Gallimard, Paris, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1989.
- FRANCASTEL, Pierre, *La Réalité Figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*, Denoël/Gonthier, Paris, 1965.
- FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, collection Grand Format Médiations, Denoël, Paris, 1977.
- FREROT, Christine, *Art mural et peinture de chevalet dans le Mexique du XXème siècle. La formation du marché de la peinture*, Thèse de sociologie et sémiologie des arts et de la littérature, dir. Raymonde Moulin, EHESS, Paris, 1980.
- FOROUHAR, Parastu, HERDA, Isabel, PAKBAZ, Ruin, TORCELLI, Nicoletta, *Iranian Art Today*, catalogue d'exposition, Museum für Neue Kunst, Freiburg, Germany, 2006.
- GABBLE, Eric, „Bad Copies: The Colonial Aesthetic and the Manjaco-Portuguese Encounter“, Paul Landau and Deborah Kaspin (ed.), *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, University of California Press, Berkeley, 2002.
- GAONKAR, Dilip P., « On Alternative Modernities », D. P. Gaonkar (ed), *Alternative Modernities*, Duke University Press, Durham and London, 2001.
- GALLOWAY, David, TANAVOLI, Parviz, *Parviz Tanavoli: Sculptor, Writer and Collector*, Iranian Art Publishing, Tehran, 2000.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald, « La figuration narrative dans l'art contemporain », *Quadrum*, n°18, Bruxelles, 1965.
- GEROME, Noëlle, *Archives sensibles. Images et objets du monde industriel et ouvrier*, ENS, Cachan, 1995.
- GERVEREAU, Laurent, *Montrer la guerre ? Information ou propagande*, Isthme/CNDP, Paris, 2006.
- GERVEREAU, Laurent, LACAILLE, Frédéric, *La guerre sans dentelles*, catalogue d'exposition, 11 mai - 7 septembre 2009, Versailles.
- GHAEMMAGHAMI, Rokhsareh, *Cyanosis*, film documentaire et d'animation, 32', Iran, 2007.
- GIDDENS, A., *Les conséquences de la modernité*, L'Harmattan, Paris, 1994.
- GLUCK, Robert, « Le Festival des Arts de Chiraz-Persepolis. Les avant-gardes d'Occident en Iran dans les années 1970 », *Zaman*, n°4, hiver 2011.
- GODARD, André, *L'Art de l'Iran*, B. Arthaud, Paris, 1962.
- GOLOMSTOCK, Igor, *L'art totalitaire*, Carré/SPADEM et ADAGP, Paris, 1991.
- Gozideh'i az asar-e avvalin namayeshgah-e dosalaneh-ye naqqashan-e iran, tehran, 1370 [Sélection d'œuvres présentées à la Première Biennale des Peintres d'Iran, Téhéran, 1991]*, markaz-e honarha-ye tadjasomi (vezarat-e farhang va ershad-e eslami) [Centre des arts plastiques (Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique)], Tehran, 1371/1993.
- GRABAR, Oleg, *The Formation of Islamic Art*, Yale University Press, Londres, 1973.
- GRABAR, Oleg, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Albin Michel, Paris, 1996.
- GRABAR, Oleg, *La peinture persane : une introduction*, PUF, Paris, 1999.
- GRAY, Basil, *La peinture persane*, Skira, Genève, 1961.
- GRIGOR, Talinn, "(Re)Claiming Space: The Use/Misuse of Propaganda Murals in Republican Tehran", *IIAS Newsletter* 28, August 2002.
- GRIGOR, Talinn, *Cultivated Modernity : The Society for National Heritage and Public Architecture in 20th Century Iran*, Phd at the School of Architecture, Massachusetts Institute of Technology, 2003.

- GRIGOR, Talinn, « Recultivating 'Good Taste' : The Early Pahlavi Modernists and Their Society for National Heritage », *Iranian Studies*, vol.37, N°1, March 2004.
- GRIL, Denis, « Les fondements scripturaires du miracle en islam », Denise Aigle (éd.), *Miracle et karama*, Brepols, Louvain, 2000.
- GRUBER, Christiane, "Jerusalem in the Visual Propaganda of Post-Revolutionary Iran", Suleiman Mourad, Tamar Mayer (ed.), *Jerusalem: History, Religion, and Geography*, Routledge, London, 2008
- GRUBER, Christiane, "The Message is on the Wall: Murals Artists in Post-Revolutionary Iran", *Persica* 22, 2008, pp. 15-46.
- GRUBER, Christiane, „Mediating Conflict: Iranian Posters from the Iran-Iraq War (1980-88)", *Conference Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA)*, 2009.
- GRUBER, Christiane, "Institutionalizing Memory: The Central Martyrs Museum in Tehran", Pedram Khosronejad (ed.), *Unburied Memories: Martyrs Grave Photographs and Funerary Memorial Objects*, special volume of *Journal of Visual Anthropology*, Routledge, London, 2012.
- GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Fayard, Paris, 1999.
- GUDARZI, Morteza, *djost o dju-e hoviyat dar naqqashi-e mo'aser-e iran [Recherche sur l'identité de la peinture contemporaine en Iran], sherkat-e entesharat-e 'elmi o farhangi [Société d'éditions scientifiques et culturelles]*, Tehran, 1385/2006 (1^{ère} édition : 2001).
- GUDARZI, Morteza, *tarikh-e naqqashi-ye iran az aqaz ta 'asr-e hazer [Histoire de la peinture iranienne des débuts à nos jours], saze-man-e motale'e va tadvin-e ketab-e 'olum-e ensani-ye daneshgahha [Etablissement de lecture et de compilation des livres universitaires en sciences humaines]*, Tehran, 1386/2007.
- GUDARZI, Mostafa (ed.), *Dah sal ba naqqashan-e enqelab-e eslami 1357-1367 [Décade avec les peintres de la Révolution islamique. 1979-1989]*, Art Center of the Islamic Propagation Organization, Tehran, 1989.
- GUDARZI, Mostafa, *La peinture contemporaine en Iran depuis 1940*, thèse de doctorat d'histoire de l'art à Paris 1, dir. Gérard MONNIER, Paris, juin 1996.
- Haft negah. namayeshgah-e bozorg-e sal [Sept regards. La grande exposition de l'année], farhangsara-ye niavarani [Centre culturel et artistique Niavarani]*, catalogue d'exposition, Tehran, 15-27 février 2008.
- Haftomin-e dowsalaneh-ye melli-e naqqashi-e mo'aser-e iran [Septième Biennale nationale de peinture contemporaine en Iran], *Revue Naqsh*, n°1, Téhéran, février 2008.
- HAMMAMI, S., « L'obscur regard des autres. Pour une problématique « désoccidentalisée » de l'image », *XOANA, Images et sciences sociales*, 1996, n°4, pp.19-31.
- HANAWAY, William, "The Symbolism of Persian Revolutionary Posters", *Iran since the Révolution*, ed. Barry Rosen, 1985.
- HANSON, B., « The « Westoxication » of Iran : Depictions and Reactions of Behrangi, Al-e Ahmad and Shari'ati », *International Journal of Middle East Studies*, 15 (1), 1983, pp.1-23.
- HEDAYAT, Sadegh, *La chouette aveugle (Buf-e kur)*, Jose Corti, Paris, 1953 (1^{ère} éd. 1936).
- HEINICH, Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, Paris, 1991.
- HEINICH, Nathalie, « Peut-on parler de carrière d'artiste ? Un bref historique des formes de la réussite artistique », *Cahiers de recherche sociologique*, n°16, printemps 1991.
- HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, Paris, 1993.
- HEINICH, Nathalie, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n°6, Paris, 1993.
- HEINICH, Nathalie, *Etre artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris, 1996.
- HEINICH, Nathalie, « Entre oeuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, n°64, Paris, 1997.
- HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, Paris, 1998.

- HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, La Découverte, Paris, 2001.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris, 2005.
- HILLENBRAND, Robert (ed.), *Persian painting. From the Mongols to the Qajars*, I.B. Tauris, London/New York, 2000.
- Honar-e djavani. *Dovvomin djashnvareh-ye tadjrobi-ye honarha-ye tadjasomi. Naqqashi, poster, tasvirsazi, karikatur* [L'art des jeunes. Second festival expérimental des arts plastiques. Peinture, poster, illustration, caricature], *howzeh-ye honari, sazman-e melli djavanan va sazman-e farhangi, honari shahrdari-ye tehran* [Edité par le Centre de l'art, l'Etablissement public des jeunes et l'Etablissement culturel et artistique de la mairie de Téhéran], Tehran, 1382/2003.
- HOSEINZADEH, Azin, *Figuration et mise en abîme dans la littérature persane : la représentation du corps humain et le rôle de l'art et de l'artiste dans Khosrow et Shirin et les sept portraits de Nezami et la Chouette Aveugle de Hedayat*, thèse Paris 3, dir. Yann Richard, 2000.
- HOURCADE, Bernard, MAZUREK, Hubert, TALEGHANI, Mahmoud, PAPOLI-YAZDI, Mohammad-Hoseyn, *Atlas d'Iran*, Reclus/La documentation française, Montpellier/Paris, 1998.
- HOURCADE, Bernard, *Iran. Nouvelles identités d'une République*, collection Asie plurielle, Belin, Paris, 2002.
- Hoviyat-e farhangi va honari. *Madjmou'eh-ye bahsha-ye konferans-e honarha-ye tadjasomi* [L'identité culturelle et artistique. Ensemble des débats de la conférence sur les arts plastiques], *be monasebat-e bargozari avalin namayeshgah-e dosalaneh-ye naqqashan-e iran* [à l'occasion de la tenue de la première biennale des peintres d'Iran], *andjoman-e honarha-ye tadjasomi* [Association des arts plastiques], Tehran, 1370/1991.
- HURSTEL, Patrice, *Les pèlerinages curatifs de la folie dans l'Est de la France. Du XIIIème au XIXème siècle*, thèse de médecine, Université de Nancy, 1982.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *La miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, Farrago, Tours, 1999.
- ISSA, Rose, *Iranian Contemporary Art*, catalogue d'exposition, Barbican Art Center, Booth-Clibborn Editions, London, 2001.
- ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard Paris, 1947.
- JABRA, Ibrahim, *La peinture contemporaine en Irak*, Bagdad, 1980.
- JALALI-NAIMI, Ziba, « L'art islamique révolutionnaire. Naissance et agonie », L'élection de Khatami. Le printemps iranien ?, *Les Cahiers de l'Orient. Revue d'Etudes et de Réflexions sur le Monde arabe et musulman*, n°49, Premier trimestre 1998, pp.129-133.
- JAMET, Christian, *Botticelli : le sacré et le profane*, Herscher, Paris, 1996.
- JEUDY, Henri-Pierre, *Les usages sociaux de l'art*, Ciccé, Dijon, 1999.
- JIMENEZ, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Paris, 2005.
- Journal de Téhéran*, affilié au groupe de presse du journal Etela'at, quotidien en langue française publié de 1935 à 1977-78. En 1935 : Administrateur : A.MASS'OUDE (Rédacteur en Chef du journal Etela'at), Rédacteur politique : A.-G. E'TESSAM-ZADEH, Rédacteur littéraire : Said NAFICY. Consultation :
- n°1 à 447, vendredi 15 mars 1935 au vendredi 1^{er} janvier 1937
- n°1427 à 1529, vendredi 15 mars 1940 au mardi 2 juillet 1940
- n°3586 à 3657, 28 mars 1947 à 24 juin 1947
- JULLIEN, Adolphe, *Fantini-Latour : sa vie et ses amitiés*, édition Lucien Laveur, Paris, 1909.
- KALANTARI, Manutshehr, «Le Livre des Rois et les peintres de maisons de café», *Objets et Mondes*, t.2, fas.1, printemps 1971.
- KAMRANE, Ramine, « Le transcendant au service de l'immanent. L'art islamiste comme exemple d'art totalitaire en Iran », *Journal de Téhéran*, 1370/1991.
- KARCHER, Eva, *Otto Dix (1891-1969) : sa vie, son oeuvre*, B. Taschen, Cologne, 1989.

- KARNOUK, L., *Contemporary Egyptian Art*, American University in Cairo Press, Le Caire, 1995.
- KARIMI, Pamela, « Imaging Warfare, Imaging Welfare : Tehran's Post Iran-Iraq War Murals and Their Legacy », *Persica* 22, 2008, pp. 47-63.
- KATUZIAN, Abbas, *Selected Works of Abbas Katouzian*, Yassavoli Publications, Tehran, 1998.
- KAUFMANN, Jean-Christophe, *L'entretien compréhensif*, Armand Colin, Paris, 2004.
- KEDDIE, Nikki R., *Qajar Iran and The Rise of Reza Khan (1796-1925)*, Mazda Publishers, Californie, 1999.
- KESHMIRSHEKAN, Hamid, "Neo-traditionalism and Modern Iranian Painting : The Saqqa-khaneh School in the 1960s", *Iranian Studies*, vol.38, n°4, 2005, pp.607-630.
- KESHMIRSHEKAN, Hamid, "Discourses on Postrevolutionary Iranian Art: Neotraditionalism during the 1990s", *Muqarnas*, vol.23, Brill, Leiden, 2006.
- KESHMIRSHEKAN, Hamid, « Contemporary Iranian Art : The Emergence of New Artistic Discourses », *Iranian Studies*, vol.40, n°3, 2007.
- KHATIBI, A., *L'art contemporain arabe*, Editions Al Manar, Institut du Monde Arabe, Paris, 2001.
- KHOSRODJERDI, Hosein, "The Islamic Revolution in Contemporary Iranian Art", *Tavoos*, n°1, Autumn 1999.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, « Le comité dans la Révolution iranienne : le cas d'une ville moyenne, Hamadan », *Peuples méditerranéens*, n°9, 1979.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, "L'Iran et le transnational", *Peuples Méditerranéens*, n°48-49, 1989.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, VIEILLE, Paul, *Le discours populaire de la Révolution iranienne*, vol 1; *Entretiens*, vol.2, Contemporanéité, Paris, 1990.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, *L'utopie sacrifiée. Sociologie de la Révolution iranienne*, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1993.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, „Chiisme mortifère: les nouveaux combattants de la foi“, *L'Homme et la société*, n°107-108, janvier-juin 1993, pp. 93-108.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, *L'islamisme et la mort. Le martyr révolutionnaire en Iran*, L'Harmattan, Paris, 1995.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, *Anthropologie de la Révolution iranienne. Le rêve impossible*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, « Le nouvel individu en Iran », *CEMOTI*, L'individu en Turquie et en Iran, n°26, Paris, juillet-décembre 1998, pp.125-157.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, ROY, Olivier, *Iran : comment sortir d'une révolution religieuse*, éd° du Seuil, Paris, 1999.
- KIAN-THIEBAUT, Azadeh, "L'invasion culturelle occidentale: mythe ou réalité?", *CEMOTI*, n°20, juillet-décembre 1995, p.73-90.
- KIAN-THIEBAUT, Azadeh, « Les stratégies des intellectuels religieux et les clercs iraniens face à la modernité occidentale », *Revue française de science politique*, vol. XLVII, n°6, décembre 1997, pp.776-796.
- KIAN-THIEBAUT, Azadeh, « L'individu dans le monde : paradoxe de l'Iran islamique », *CEMOTI*, L'individu en Turquie et en Iran, n°26, Paris, juillet-décembre 1998, p.173-193.
- KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Rivages, Marseille, 1987.
- LAHOUD, Edouard, *L'art contemporain au Liban*, Beyrouth, 1974.
- LAMEI, Mahmoud, *La poésie de la peinture en Iran (XIV-XVIème siècle)*, Peter Lang, Berne, 2001.
- LA MORANDIERE, Marilys, MISHKET, Krifa, *Haft : sept artistes contemporains iraniens*, catalogue d'exposition, Somogy, Paris, 2006.
- LADIER-FOULADI, Marie, « Démographie, société et changements politiques en Iran », *Revue Esprit*, n°227, Paris, août-septembre 2001, pp.154-172.
- LE GOFF, Jacques, « Foucault et la nouvelle histoire », *Au risque de Foucault*, Centre G. Pompidou et Centre M. Foucault, Paris, 1997, pp.129-140.

- Les peintres populaires de la légende persane*, catalogue de l'exposition réalisée pour la Maison de l'Iran à Paris par le Groupe 7/Animation, date d'édition inconnue (env. début années 1970).
- LHOTE, André, « Avenir de la peinture égyptienne », *La Revue du Caire*, Numéro spécial « Peintres et sculpteurs d'Égypte », mai 1952, pp.87-93.
- LINCOT, Emmanuel, *Culture, identité et réformes politiques : la peinture en République populaire de Chine (1979-1997)*, thèse, Paris 7, 2003.
- LOUKONINE, Vladimir, IVANOV, Anatoli, *L'art persan*, Parkstone/Aurora, Bournemouth/Saint-Petersbourg, 1995.
- MAFFESOLI, Michel, « La chimère, « ultra-corps » postmoderne », Lydie Pearl (éd.), *Corps, art et société. Chimères et utopies*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- Maktab-e Kamal ol Molk [Ecole de Kamal ol Molk]*, Nashr-e Abgineh, Tehran, 1986.
- MARASHI, Afshin, *Nationalizing Iran: Culture, Power and the State 1870-1940*, University of Washington Press, 2008.
- MARCANGELI, Catherine, « Du pareil au même : Mike Bidlo et l'art d'appropriation aux USA dans les années quatre-vingt », Bernard Bruyère, Marie-Christine Lemardeley, André Topia (éd.), *L'art dans l'art. Littérature, musique et arts visuels (monde anglophone)*, Sartrouville, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000.
- MARZOLPH, Ulrich, "The Martyr's Way to Paradise: Shiite Mural Art in the Urban Context", in Regina and John Bendix (ed.), *Sleepers, Moles and Martyrs*, University of Copenhagen, 2004
- MARZOLPH, Ulrich, "The Martyr's Fading Body: Propaganda vs. Beautification in the Tehran Cityscape", in C. Gruber/S. Haugbølle (ed.), *Rhetoric of the Image: Visual Culture in Modern Muslim Contexts*, in print.
- MASSIGNON, Louis, « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam », *Syria II*, 1921.
- MATIN-ASARI, Afshin, « Cultural Politics : Iran, 1997-1998 », *MERA Journal*, n°2, 1998, pp.55-67.
- MATTELART, Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, La Découverte, Paris, 2005.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950, pp. 365-386.
- MAYEUR-JAOUEN, Catherine (éd.), *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002.
- MEH, Gita, « The Art of Migration », catalogue, Tashkeel, Dubai, 2008.
- MEISTER, Albert, *Vers une sociologie des associations*, Economie et Humanisme / éd° ouvrières, Paris, 1972.
- MELIKIAN-CHIRVANI, Asadullah Souren, « Le monologue occidental sur l'art de l'Orient », *L'impact planétaire de la pensée occidentale rend-il possible un dialogue réel entre les civilisations ?*, Berg International, Paris, 1979.
- MELIKOFF, Irène, « Le problème Kizilbas », *Turcica*, vol.6, Paris-Strasbourg, 1975.
- MERCKLE, Pierre, *Sociologie des réseaux sociaux*, La Découverte, Paris, 2004.
- MESGHALI, Forshid, Morteza Momayez. *Graphic Design, Photography, Painting, 1957-2005*, Nazar Research and Cultural Institute&Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Tehran, 2005.
- MILLET, Catherine, *L'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1997.
- MILLET, Catherine (éd.), « L'Iran dévoilé par ses artistes », *Art Press*, n°17, mai-juin-juillet 2010.
- MILSTEIN, Rachel, « Light, fire and the sun in Islamic painting », M. SHARON (ed), *Studies in Islamic history and civilization in honour of Professor David AYALON*, Cana/Brill, Jerusalem/Leiden, 1986.
- MINOUI, Delphine, « Les Iraniennes sur le devant de la scène culturelle », Iran, incertain avenir ?, *Les Cahiers de l'Orient. Revue d'Etudes et de Réflexions sur le Monde arabe et musulman*, n°60, Quatrième trimestre 2000, pp.125-129.
- MOHAMMADI AKHVIYAN, Mohammad, *barrasi-ye naqqashiha-ye divari dar emamzadeh-ye shomali-yé iran [Etude des peintures murales dans les emamzadeh du Nord de l'Iran]*, mémoire de master, Université Tarbiyat-e modaress, Téhéran, 1375/1996.

- MOHAMMAD ZADEH, Mehdi, *L'iconographie shiite dans l'Iran des Qadjars. Emergence, source et développement*, doctorat histoire de l'art, dir. Silvia Naef et Mohammad'Ali Amir-Moezzi, Université de Genève/EPHE, décembre 2008.
- MOGHADAM, Amin, *Le souffle d'allégresse*, Film documentaire, 2005.
- MONADI, Morteza, « La crise d'identité des jeunes iraniens », Bernard HOURCADE (éd.), *Iran. Questions et connaissances*, vol.3, cahier 27, PEETERS, Paris, 2003, pp.271-280.
- MOULIN, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Minuit, Paris, 1967.
- MOULIN, Raymonde (éd.), *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*, La Documentation française, Paris, 1985.
- MOULIN, Raymonde, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion, Paris, 1992.
- MOZAHERI, Shadi, *baztab-e sonat dar asar-e naqashan-e mo'aser-e iran [Reflet de la tradition dans les œuvres des peintres contemporains en Iran]*, mémoire de master, Université de Téhéran, 1386/2007.
- MULLER, Joseph-Emile, « Rapports entre l'art moderne et la miniature persane », *Occident-Orient. L'art moderne et l'art islamique*, catalogue d'exposition, Strasbourg, Ancienne Douane, 15 mai-15 septembre 1972.
- NAEF, Silvia, *L'art de l'écriture arabe : Passé et présent*, Slatkine, Genève, 1992.
- NAEF, Silvia, *A la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Slatkine, Genève, 1996.
- NAEF, Silvia, « Portraits de femmes - Figuration de la féminité dans l'art contemporain du Mashrek », *Horizons maghrébins*, 44, 2001, pp.53-61.
- NAEF, Silvia, « Between Symbol and Reality - The Image of Women in Twentieth-Century Arab Art », in R. DEGUILHEM, M. MARIN (éd.), *Writing the Feminine: Women in Arab Sources*, I.B. Tauris, Londres/New York, 2002, pp.221-35.
- NAEF, Silvia, « Peindre pour être moderne ? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe », Bernard HEYBERGER et Silvia NAEF (éd.), *La multiplication des images en pays d'Islam : de l'estampe à la télévision. XVIIème – XIXème siècle*, Actes du colloque « Images : fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie », Orient Institut der deutschen morgenländischen Gesellschaft, Istanbul/Würzburg, 2003, pp.189-207.
- NAEF, Silvia, « Making Art Popular. The Use of Folkloric Elements in Modern Arab Painting (1950-1990) », in A. FODOR (éd.), *Proceedings of the 20th Congress of the Union Européenne des Arabisants et Islamisants*, Part two, The Arabist, 26-27, 2003, pp.267-276.
- NAEF, Silvia, « Reexploring Islamic art: Modern and contemporary creation in the Arab World and its relation to the artistic past », *RES*, 43, 2003, pp.164-174.
- NAEF, Silvia, « Paris-Bagdad ? Arts plastiques et modernité en Irak », *Passerelles*, 26 (2003), 53-69.
- NAEF, Silvia, « Between the Search for Authenticity and the Temptation of Neo-Orientalism - Arabs Painting (1950-1990) », *Etudes asiatiques*, 57, 2, 2003, pp.351-365.
- NAEF, Silvia, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, Téraèdre, Paris, 2004.
- NAEF, Silvia, « L'art contemporain en pays d'Islam », *Musulmanes, musulmans au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar*, catalogue d'exposition, Montpellier, Indigène Editions, 2004, pp.57-59.
- NAFISI, Azar, *Lire Lolita à Téhéran*, Plon, Paris, 2004.
- NASIRI-MOGHADAM, Nader, *L'archéologie française en Perse et les antiquités nationales (1884-1914)*, Connaissances et savoirs, Paris, 2004.
- NASROLLAHI, Ahmad, *Les peintures de Ahmad NASROLLAHI*, Téhéran, 2001.
- NESOM SIRHANDI, Marcella, *Contemporary Painting in Pakistan*, Ferozsons Ltd., Lahore, 1992.
- NEVEU, Erik, *Sociologie des mouvements sociaux*, La Découverte, Paris, 2005.
- PAHLAVI, Farah, *Mémoires*, XO Editions, Paris, 2003.
- PAIVANDI, Saeed, « L'individu dans les manuels scolaires en Iran », *CEMOTI*, L'individu en Turquie et en Iran, n°26, Paris, juillet-décembre 1998, pp.219-235.

- PAIVANDI, Saeed, « Université : une planète en fusion », Delphine MINOUI (éd.), *Jeunesse d'Iran. Les voix du changement*, collection Monde, HS n°126, avril 2001.
- PAKBAZ, Ruin, *Contemporary Iranian Painting and Sculpture*, High Council of Culture and Art, Téhéran, 1974.
- PAKBAZ, Ruin, *naqqashi-ye iran az dirbaz ta emruz [La peinture iranienne de l'Antiquité à nos jours]*, Edition Zarrin o Simin, Téhéran, 1385/2006 (1^{ère} éd° : 2000).
- PAKBAZ, Ruin, *Dayereh-ye el mo'aref-e honar [Encyclopédie de l'art]*, Farhang-e mo'aser [culture contemporaine], Tehran, 1386/2007 (6^{ème} édition).
- PAKBAZ, Ruin, HOSSEINI, S.M., VAZIRIAN, A., GUDARZI, M., HOSEINI RAD, A., *ro'ya-ye fereshtegan. Bayan-e tamsili dar naqqashi-ye nowgera'i -ye iran [Le rêve des anges. Expression du symbolisme dans la nouvelle peinture iranienne]*, *mo'aseh-ye farhangi-ye pajuheshi nazar [Centre culturel et de recherche Nazar]*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Contemporain de Téhéran, 29 février - 11 mai 2000.
- PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub (ed.), *Hushang PEZESHKNIA, Sohrab SEPEHRI, Hossein KAZEMI. 3 Pioneers of Iranian Modern Painting*, exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2001.
- PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, ZEHTAB, Zohra (ed.), *Masud Arabshahi. Pioneers of Iranian Modern Art*, exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2001.
- PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, MALEKI, Tooka (ed.), *Charles-Hossein ZENDERUDI. Pioneers of Iranian Modern Art*, exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2001.
- PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN Yaghub (ed.), *Charles-Hossein ZENDERUDI. Pioneers of Iranian Modern Art*, exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2003.
- PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, NADERI, Mahnoosh (ed.), *Parviz TANAVOLI. Pioneers of Iranian Modern Art*, exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2003.
- PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, MALEKI, Tooka (ed.), *Mohsen VASIRI MOGHADAM. Pioneers of Iranian Modern Art*, exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2003.
- PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, GHOLAMI Salomeh (ed.), *Mansoureh HOSSEINI. Pioneers of Iranian Modern Art*, exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2004.
- PAKBAZ, Ruin, EMDADIAN, Yaghub, MALEKI, Tooka (ed.), *Behjat SADR. Pioneers of Iranian Modern Art*, exhibition catalogue, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, 2004.
- PAMUK, Orhan, *Mon nom est rouge*, Gallimard, Paris, 2001.
- PALMIER, Jean-Michel, *Lénine, l'art et la Révolution : essai sur la formation de l'esthétique soviétique*, Payot, Paris, 1975.
- PEDRAM, Latif, « La littérature, source de résistance identitaire et culturelle », *Afghanistan, la mémoire assassinée*, Mille et Une Nuits, Paris, 2001.
- PELTRE, Christine, *L'atelier du voyage - Les peintres en Orient au XIX^{ème} siècle*, Gallimard, Paris, 1995.
- PETERSON, Samuel R., *Shiism and Late Iranian Arts*, Phd, New York University, 1981.
- PIZZUTI, Nadia, « Mobilisation : l'école de la patience...active », Delphine MINOUI (éd.), *Jeunesse d'Iran. Les voix du changement*, collection Monde, HS n°126, avril 2001, pp.62-70.
- Promenade in the Picture Gallery - An Album of Iranian and European Paintings from the Sa'ad Abad Museum of Fine Arts*, Cultural Heritage Organization, Tehran, 1992.
- PORTER, Venetia, *Word into Art. Artists of the Modern Middle East*, exhibition catalogue, British Museum, London, 2006
- PORTER, Yves, *Les techniques de peinture et d'enluminure à la lumière des textes persans*, thèse, Paris 3, 1988.
- PORTER, Yves, « Arts du livre et illustration », Yann Richard (éd.), *Entre l'Iran et l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989.

- PORTER, Yves, "Artisans et artistes à la Cour des princes safavides", *Archéologie*, n°307, déc. 1994.
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Seuil, Paris, 1996.
- PROST, Antoine, « Sociale et culturelle indissociablement », Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI (éd.), *Pour une histoire culturelle*, Seuil, Paris, 1997.
- QUEMIN, Alain, *L'art contemporain international entre les institutions et le marché*, Jacqueline CHAMBON, Paris, 2002.
- QUEMIN, Alain, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage" », *Sociologie et sociétés*, vol.34, n°2, Montréal, 2002, pp.15-40.
- RAHIMIYAN, Mohammad Hasana, *Dar harim-e laleha : moruri bar resalat-e Bonyad-e shahid dar nezam-e eslami*, Tehran, 1380/2001.
- REDONDI, Pietro, « Le langage du regard », *Au risque de Foucault*, Centre Georges Pompidou et Centre Michel Foucault, Paris, 1997, pp.41-52.
- REVEL, Jacques, « Micro-analyse et construction du social », *Jeux d'échelles*, Gallimard/Seuil, Paris, 1996.
- REVEL, Jacques, « Machines, stratégies, conduites : ce qu'entendent les historiens », *Au risque de Foucault*, Centre Georges Pompidou et Centre Michel Foucault, Paris, 1997, pp.109-128.
- RICHARD, Francis, *Splendeurs persanes. Manuscrits du XIIème au XVIIème siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997.
- RICHARD, Yann (éd.), *Entre l'Iran et l'Occident, adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*, Edition de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.
- RICHARD, Yann, *Identité et modernité dans la culture contemporaine iranienne*, Mémoire d'habilitation pour thèse d'Etat, Paris 3-Sorbonne nouvelle/Institut d'Etudes Iraniennes, 1992.
- RICHARD, Yann, « Composantes de l'identité et de l'esthétique persane hier et aujourd'hui », *Définitions de la culture visuelle V. Mondialisation et postcolonialisme*, Actes du colloque tenu au Musée d'art Contemporain de Montréal, les 5 et 6 octobre 2001, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002.
- RIEFFEL, Véronique, *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Beaux-Arts, Paris, 2011.
- RINGGENBERG, Patrick, *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, Les deux océans, Paris, 2006.
- ROBINSON, B.W., "A survey of Persian painting (1350-1896)", Chahryar ADLE (éd.), *Art et société dans le monde iranien*, Editions Recherche sur les civilisations, Paris, 1982, pp.13-89.
- ROSS, David A., *Between Spring and Summer: Soviet conceptual art in the era of late communism*, Tacoma Art Museum, Washington, 1990.
- ROUGET, Bernard, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, *Le marché de l'art contemporain en France. Prix et stratégie*, La Documentation française, Paris, 1991.
- ROY, Olivier, *Groupes de solidarité au Moyen-Orient et en Asie Centrale*, CERI, n°16, 1996.
- ROY, Olivier, « Iran – Etats-Unis, la partie de poker », Bernard-Henri LEVY (éd.), *La Règle du Jeu*, 15^{ème} année, n°26, Paris, sept 2004, pp.197-203.
- Ro'ya-ye ta'm. naqqashi-ye mo'aser-e iran. bangahi be asar-e pandjomin-e namayeshgah-e dosalaneh [Le goût du rêve. Peinture iranienne contemporaine. Sélection d'œuvres présentées à la 5ème Biennale de la peinture contemporaine iranienne], muzeh-ye honarha-ye mo'aser-e tehran va mo'aseseh-ye farhangi-ye pajuheshi nazar [Musée d'Art Contemporain de Téhéran et Centre culturel et de recherche Nazar], 4 septembre-26 octobre 2000.
- RUBIN, Don, *The World Encyclopaedia of Contemporary Theater*, vol.5 Asia/pacific, Routledge, London/New York, 1998.
- RUBY, Christian, *Devenir contemporain ?*, Du Felin, Paris, 2007.
- SAID, Edward, *L'orientalisme*, Seuil, Paris, 1997 (1ère éd. 1979).
- SA'ID, Maryam, *naqqashikhat va barasi-e shiveh-ye honarmandan-e mo'aser [Calligraphie et étude du style des artistes contemporains]*, dossier, Université Azad-e eslami, Tehran, 1386/2007.

- SARMADI, Abbas, *daneshnameh-ye honarmandan-e iran va eslam, az mani ta kamal ol molk* [Encyclopédie des artistes en Iran et dans le monde islamique. De Mani (III^{ème} siècle ap JC) à Kamal ol Molk (XX^{ème} siècle ap JC)], Editions Hirmand, Tehran, 1379/2000 (1^{ère} édition : 1939).
- SATRAPI, Marjane, *Broderies*, L'association, Paris, 2003.
- SATRAPI, Marjane, « Iran figurations », Iran, un monde en mouvement, *Parages*, Magellan/ENS, Paris, 2005.
- SATRAPI, Marjane, "How can one be persian?", Lila AZAM ZANGANEH (ed.), *Uncensored Iranian Voices. "My sister, Guard your Veil; My Brother, Guard Your Eyes"*, Beacon Press, Boston, 2006, pp.21-23.
- SATRAPI, Marjane, PARONNAUD, Vincent, *Persépolis*, film, 1h35, France, 2007.
- SCHEID, Kirsten, "Missing Nikê: On Oversights, Doubled Sights, and Universal Art Understood through Lebanon", *Journal of the American Anthropological Association*, Washington, 2009.
- SCHWARZENBACH, Annemarie, *La mort en Perse*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2001 (1935).
- SEPEHRI, Sohrab, « La chambre bleue », *Revue Zaman*, n°4, hiver 2011.
- SHABOUT, Nada, *Modern Arab Art : Formation of Arab Aesthetics*, University of Florida Press, 2007.
- SHAD GHAZVINI, Parisa, *ta'sir-e sharq bar naqqashi-e orupa* [Impact de l'Orient sur la peinture européenne], entesharat-e daneshgah-e alzahra [Editions de l'Université Al Zahra], Tehran, 1386/2007.
- SHAHDADI, Jahangir, *gol o morq. darithe'i bar ziba'i shenasi-ye irani* [Fleurs et oiseaux. Fenêtre ouverte sur une école de l'esthétique iranienne], Les livres khorshid, Tehran, 1384/2005.
- SHATANAWI, Mirjam (éd.), *Tehran Studio Works. The Art of Khosrow Hasanzadeh*, Saqi Books, London, 2007.
- SHAYEGAN, Daryush, *Le regard mutilé : Schizophrénie culturelle. Pays traditionnels face à la modernité*, Paris, Albin Michel, 1988.
- SHAYEGAN, Daryush, *Les pas de l'eau*, La Différence, Paris, 1991.
- SHAYEGAN, Daryush, « Entre Orient et Occident. Entretien avec Lila Azam ZANGANEH », Bernard-Henri LEVY (éd.), *La Règle du Jeu*, 15^{ème} année, n°26, Paris, sept 2004, pp.153-165.
- SHIRALI, Mahnaz, *La jeunesse iranienne : une génération en crise*, PUF, Paris, 2001.
- SIAR, Piruz, *Naqqashiha va tarhha-ye Sohrab-e Sepehri (1307-1359)* [Peintures et dessins de Sohrab SEPEHRI (1928-1980)], éditions Soroush, Tehran, 1381/2002 (1^{ère} édition : 1993).
- SIASI, A.A., « Le génie et l'art iraniens aux prises avec l'Islam », *Art et archéologie iraniens. Mémoires du III^{ème} Congrès International de Leningrad en 1935*, Académie des Sciences de l'URSS, Moscou, 1939.
- SIVANESAN, Haema (ed.), *Urban Myths & Modern Fables*, exhibition catalogue, Doris McCarthy Gallery, University of Toronto Scarborough and South Asian Visual Arts Center, Toronto, 2008.
- SREBERNY-MOHAMMADI, A., MOHAMMADI, A., *Small Media, Big Revolution, Communication, Culture and the Iranian Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis MN, 1994.
- TADJVIDI, Akbar, *L'art moderne en Iran*, Ministère iranien de la Culture et des Arts, Téhéran, 1967.
- TAYLOR, Charles, « Two Theories of Modernity », D. P. Gaonkar (ed), *Alternative Modernities*, Duke University Press, Durham and London, 2001.
- TITLEY, Norah M., *Persian miniatures painting and its influence on the art of Turkey and India*, The British Library, London, 1983.
- TOCHEVA, Tzvetomira, *Naissance et évolution de l'art contemporain au Maroc (de 1912 à nos jours)*, thèse Université de Strasbourg, 2011.
- VAHIDE-RAKHSHANI, Nasser, *L'art graphique et luttes sociales en Iran d'aujourd'hui (1979 à nos jours)*, thèse à Paris I, discipline Art et Science de l'Art (mention esthétique), dir. Bernard TEYSSEDE, 1988.
- VEYNE, Paul, « Foucault révolutionne l'histoire », *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1978.

- VICAT, Michèle, « Arts du livre : la reliure. Evolution de la reliure d'art depuis l'époque qadjar à nos jours », Yann Richard (éd.), *Entre l'Iran et l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989.
- WARBURG, Aby, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Botticelli : étude des représentations de l'Antiquité dans la première renaissance italienne*, Editions Allia, Paris, 2007.
- WARNIER, Jean-Pierre, *Le paradoxe de la marchandise authentique. Imaginaire et consommation de masse*, L'Harmattan, Paris, 1994.
- WARNIER, Jean-Pierre, *La Mondialisation de la culture*, La Découverte, Paris, 2003.
- WEBER, Max, *Economie et société*, t.1, 1921.
- WERMESTER, Catherine, *Le corps mutilé dans la peinture allemande. 1919-1933*, thèse d'histoire de l'art, Paris 1, dir. Jose Vovelle, 1996.
- WITTKOWER, Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, Macula, Paris, 1985.
- YAHYA, Zokka, *Negahi be negargari [Un regard sur la miniature]*, Musée Negarestan, Téhéran, 1354/1975.
- YARSHATER, Ehsan (ed.), "Art in Iran", *Encyclopaedia Iranica*, fascicule 6, vol. II, Routledge and Kegan Paul, London and New York, 1986, pp.627-646.
- YAVARY-D'HELLEN COURT, Nouchine, "Rejet de l'Occident et stratégie identitaire en Iran", *Revue française de science politique*, vol. XXXVI, n°4, août 1986, pp.528-545.
- YAVARY-D'HELLEN COURT, Nouchine, « Les murs ont la parole », Bernard HOURCADE et Yann RICHARD (éd.), Téhéran. Au-dessous du volcan, *Autrement Revue*, HS n°27, Paris, novembre 1987, pp.85-89.
- YAVARY-D'HELLEN COURT, Nouchine (éd.), *Les femmes en Iran : pressions sociales et stratégies identitaires*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- YUSEFZADEH, Ameneh, « Musique et pouvoir dans une théocratie musulmane », Bernard-Henri LEVY (éd.), *La Règle du Jeu*, 15^{ème} année, n°26, Paris, sept 2004, pp.229-237.
- ZANGI, Behnam, *barasi-ye naqqashi-e iran az enqelab-e mashruteh ta enqelab-e eslami [Etude de la peinture iranienne, de la Révolution constitutionnelle à la Révolution islamique]*, mémoire de master, Université Tarbi'at-e modares, Tehran, 1380/2001.
- ZARBAFIAN, Naghmeh, « Les dialogues morts. Trahir Kundera à Téhéran », Bernard-Henri LEVY (éd.), *La Règle du Jeu*, 15^{ème} année, n°26, Paris, sept 2004, pp.142-152.
- ZIAPUR, Djalil, *Madjmou'eh-ye sokhanraniha-ye honari va taqiqi zendeh yad ostad Djalil ZIAPUR [L'ensemble des écrits et prises de paroles sur l'art par maître Djalil ZIAPUR]*, muzeh-ye honar-e mo'aser [Musée d'Art Contemporain], mo'aseseh tows'eh-ye honarha-ye tadjasomi [Etablissement des Arts Plastiques], Tehran, 1386/2007.

Table des matières

Remerciements.....	3
Sommaire.....	7
Avant-propos.....	9
INTRODUCTION	10
La peinture en Iran : un héritage prestigieux	10
Le statut de l'artiste	11
Méconnaissance relative de la peinture iranienne contemporaine.....	12
Le concept de « modernité alternative ».....	19
Cadre spatio-temporel	21
Limites et plan général	23
PARTIE 1. LA PEINTURE EN IRAN AU XXEME SIECLE : CONTEXTUALISATION..	24
Chapitre I. Eléments de méthodologie	25
A. Sources : ouvrages, revues, journaux.....	25
1. Sources secondaires.....	25
2. Sources primaires	26
B. Enquêtes de terrain – 2005-2010	35
1. Détermination du terrain et du sujet de recherche	36
- Enquête 1 : Choix de l'objet d'enquête et premiers constats - 2005.....	36
- Enquête 2 : Classifications et recul historique - 2006.....	44
- Enquête 3 : Quelques focus hors Téhéran - 2007.....	50
2. Recueil du matériau.....	55
- Enquête 4 : Entretiens avec les artistes-peintres, premier corpus - 2008	55
- Enquête 5 : Fadjr et les trente ans de la Révolution, deuxième corpus d'entretiens - 2009	62
3. Repérages hors d'Iran.....	65
- Enquête 6 : Le marché de l'art iranien aux Emirats Arabes Unis (EAU) - 2009	65
a) Le rôle des galeries d'art iraniennes dans la percée de l'art du Moyen-Orient contemporain.....	65
b) Le témoignage d'une artiste iranienne vivant à Dubai	69
- Enquête 7 : La diaspora iranienne en Californie, un sponsor? - 2010.....	71
- Enquête 8 : Echos picturaux Iran/Israël/Palestine - 2010.....	73
C. Construction de la méthode	77
1. Une double approche.....	77
2. Points d'achoppement	79
Chapitre II. Régimes politiques et tendances picturales dominantes (XVIII-XXème siècles)	83
A. La peinture du réel sous les Qadjars (1786-1925)	83
1. Un nouveau statut de l'image	83
2. Un mécénat royal institutionnalisé	85
3. La peinture de maison de café.....	85
4. De la portraiture royale à la peinture du réel	87
B. La renaissance de la miniature sous Reza Shah Pahlavi (1925-1941)	89
1. Place de la peinture au sein de l'action culturelle du régime : levier de reconnaissance internationale	89
2. L'évolution de l'organisation administrative des Beaux-arts	91
3. L'institutionnalisation d'un clivage entre la miniature et la peinture du réel	92
4. La coexistence de différents paradigmes d'activité artistique	94
C. La nouvelle peinture sous Mohammad Reza Shah Pahlavi (1941-1979)	96

1. Les Modernes contre les Anciens.....	96
2. L'arbitrage étatique en faveur des Modernes	97
3. Présence artistique internationale	99
D. La peinture engagée sous la République islamique (depuis 1979)	101
1. De la Révolution culturelle à la "contestation culturelle"	101
2. L'enjeu actuel que représente l'art en Iran	103
Conclusion	107

PARTIE 2. DE LA MINIATURE PERSANE A LA PEINTURE IRANIENNE CONTEMPORAINE. LA MODERNITE EN GESTATION. 108

Chapitre I. La peinture du réel : le père fondateur et son Ecole	109
A. Le personnage de Kamal ol Molk (env.1848-1940)	111
1. Biographie et légende.....	111
2. L'œuvre de Kamal ol Molk	117
B. L'Ecole des Beaux-Arts ou Ecole de Kamal ol Molk – 1911-1940	123
1. Fondation et fonctionnement.....	123
2. Les disciples de Kamal ol Molk.....	128
3. Détail d'une carrière : l'œuvre de 'Abbas Katuzian (1923-2008).....	141
C. La peinture dans le style de Kamal ol Molk aujourd'hui.....	152
Chapitre II. Les métamorphoses de la miniature	157
A. La nouvelle miniature	158
1. Contexte d'émergence : Fondation de l'Ecole des Arts Anciens - 1930	158
2. Les particularités esthétiques de la nouvelle miniature	168
B. Orientations récentes dans le champ de la miniature	176
C. L'image recyclée ou quel visage donner à la miniature contemporaine ? Essai sur <i>La naissance de Vénus</i> . F. Osuli - 2007 / S. Botticelli – v. 1485 / S. Dali - 1939.....	188
Conclusion	207

PARTIE 3. L'ENTREE DE LA PEINTURE IRANIENNE DANS LE PARADIGME ARTISTIQUE DE LA MODERNITE 208

Chapitre I. L'émergence de la nouvelle peinture	210
A. La fondation de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran - 1940	210
B. Un nouveau circuit de reconnaissance : les centres culturels étrangers.....	217
C. De nouvelles modalités d'organisation : associations, clubs, galeries	219
1. De l'Association Artistique des Jeunes à Apadana-Club des Beaux-Arts – 1949.....	220
2. L'Association du Coq combattant et les revues <i>Coq combattant</i> , <i>Désert</i> et <i>Patte du coq</i> – 1949-1953	223
3. Le Club Mehregan – Fin des années 1940- Milieu 1950	228
D. Le passage d'un paradigme artistique à un autre	230
Chapitre II. Institutionnalisation de la nouvelle peinture	241
A. Les cinq Biennales de Téhéran – 1958 - 1966.....	241
1. Première et seconde Biennale de Téhéran : du cubisme à l'abstrait.....	246
2. Troisième et quatrième Biennales : l'abstrait <i>saqqakhaneh</i>	255
3. Cinquième Biennale : régionale	263
B. Un réseau de galeries artistiques – Années 1950-1960.....	267
C. La fondation du Musée d'Art Contemporain de Téhéran – 1977	270

Chapitre III. Diversification des expérimentations - années 1960-1970.....	274
A. Marko Gregorian et les peintres irano-arméniens.....	274
B. Mohsen Vaziri Moghaddam et les peintres adeptes de l'abstrait.....	280
C. Sohrab Sepehri, les peintres-poètes et les figures indépendantes	288
Chapitre IV. Deux courants artistiques aux antipodes l'un de l'autre	296
A. Héritage visuel, culture populaire et nouvelle peinture	296
1. La fondation de la Faculté des Arts Décoratifs – 1960	296
2. Le courant <i>saqqakhaneh</i>	302
3. Les peintres <i>saqqakhaneh</i>	310
B. Les peintres en quête de postmodernité : Le Groupe Libre des Peintres et Sculpteurs – 1975-1976	336
C. Une période troublée	341
Conclusion	345
 PARTIE 4. L'AVENEMENT DE LA REPUBLIQUE ISLAMIQUE. LA MODERNITE EN QUESTION.....	 346
Chapitre I. La peinture engagée ou peinture révolutionnaire	350
A. La genèse du mouvement de la peinture murale en Iran.....	350
B. Une peinture murale fondatrice : le martyr Djamshid-e Zardosht dans les bras d'une fillette	355
C. La peinture murale aujourd'hui	359
D. Parmi une foule de symboles : la fleur de <i>laleh</i>	363
Chapitre II. Etudes iconographiques croisées	370
A. Une peinture murale dans la mosquée de Khorramshahr, Naser Palangi - 1982.....	370
1. Genèse de l'œuvre.....	371
2. Technique et composition	374
3. Description	376
4. Analyse comparée avec Otto Dix, <i>La guerre</i> - 1929.....	380
5. Peinture de guerre et pèlerinage	385
B. La peinture révolutionnaire sur toile : le corps martyr.....	394
1. Description contextualisée de six œuvres.....	397
2. Analyse du contenu	402
Chapitre III. L'organisation administrative de l'art pictural : un enjeu étatique et sociétal	410
A. Entre propagande et éducation populaire : les festivals de peinture en plein air	412
1. Le Symposium International de Peinture, Musée Emam 'Ali des Arts Religieux - 2007	413
2. L'anniversaire des trente ans de la Révolution - 2009	415
3. La section en plein air du Festival Fadjr, TMoCA - 2009.....	417
B. Devenir « le champion de tous les champions ».....	420
1. La Révolution culturelle et le nouvel échec institutionnel de la peinture - 1980.....	420
- Infrastructures muséales et universitaires	420
- Organigramme des institutions picturales.....	423
- Aperçu géographique	427
2. Une direction artistique bicéphale au monopole fluctuant	429
3. Le Musée d'Art Contemporain de Téhéran versus l'Académie des Arts d'Iran	432
- Essai de chronologie des expositions du TMoCA	432
- La politique d'acquisition du TMoCA.....	437
- La percée de l'Académie des Arts d'Iran.....	439
4. La société civile en lutte pour la reconnaissance.....	442
- Le retour de la peinture contemporaine dans l'arène des Biennales – de 1991 à nos jours	442

- L'impact réformateur du mandat de Sami 'Azar à la tête du TMoCA.....	451
a) La réhabilitation de la nouvelle peinture	452
b) L'Association des Artistes-Peintres d'Iran et la Maison des Artistes.....	452
c) Les groupes de peintres informels	456
- Les galeries artistiques privées, vitrines de la création indépendante	458
5. Cavalier seul : le nouveau visage de la peinture de rue	465

Conclusion	470

PARTIE 5. LES ARTISTES-PEINTRES IRANIENS DANS LEUR RAPPORT A LA SOCIETE ET A L'ETAT. PROLEGOMENES A UNE LECTURE THEMATIQUE ET TRANSVERSALE DES ENTRETIENS RECUEILLIS EN 2008 ET 2009 A TEHERAN. ...472

Chapitre I. L'Etat dans l'histoire récente et son impact sur la peinture 474

A. L'apport des dynasties antérieures.....	474
1. L'ouverture au monde extérieur	474
2. La coutume du mécénat royal	475
3. Le système d'enseignement	476
4. La figure de Kamal ol Molk	476
- « Le Maillon ».....	477
- « Le Traître »	477
- Une pédagogie contestable : l'imitation.....	478
- L'artiste mythique	478
5. La prédominance de l'influence française.....	479
- Fondation d'établissements d'enseignement.....	479
- L'action culturelle des ambassades	480
B. « Farah ».....	481
1. L'organisation d'événements artistiques nationaux et internationaux	481
2. La fondation d'institutions majeures	482
- Le Kanun	482
- Le TMoCA.....	483
3. Un mécénat apprécié	483
4. Le rôle joué par les intellectuels.....	484
C. La Révolution	485
1. La Révolution constitutionnelle de 1906.....	485
2. La Révolution islamique	485
3. L'après-coup	489
4. La fonction sociale de l'artiste-peintre	490
5. L'art « plébiscité »	491
- L'ouverture de la formation artistique au plus grand nombre	491
- L'amélioration de la visibilité de l'art.....	492
- L'Association des Arts Plastiques d'Iran	492
6. Les réformateurs au pouvoir.....	493
7. L'Association des Artistes-Peintres d'Iran.....	493
8. Une modernité à l'iranienne	495
D. Les guerres du XXème siècle	498
1. L'artiste confronté à l'événement de la guerre	498
- De l'interrogation à l'engagement	498
- Le poids de l'événement	498
2. Les échanges interculturels	499
- Les soldats étrangers	499
- Les idées nouvelles	499

3.	Les « francs-maçons »	500
4.	Les transformations de la société civile.....	501
-	Les retours de l'étranger	501
-	Revue, galeries et associations	501
Chapitre II. L'Etat et le devenir-artiste.....		504
A.	Les études, premier facteur de découverte de la nouvelle peinture	504
B.	L'influence de certaines institutions	506
1.	Le Kanun.....	506
2.	Le Centre de l'Art et de la Pensée Islamique	506
C.	De l'artisan à l'artiste : le passage à l'université	507
D.	Les voyages à l'étranger	511
E.	Les cours privés	512
F.	Les galeries et les expositions.....	513
G.	Les bibliothèques et l'empreinte de certains livres.....	514
H.	L'apparition d'internet.....	517
Chapitre III. Les contraintes liées à l'Etat		518
A.	La part d'autocensure du chercheur	518
B.	L'autocensure des artistes.....	519
C.	Les points d'appel de la censure dans la peinture.....	520
1.	Le politique et le religieux	520
2.	Le corps de la femme	521
3.	L'art abstrait	522
D.	L'interdit de visibilité	523
1.	La sélection	523
2.	L'annulation d'exposition	523
3.	La proscription de la nouvelle peinture	523
4.	La fermeture de galeries	524
5.	Les difficultés d'obtention du permis de publication	524
6.	Les contradictions et l'instabilité du système	524
E.	Le contrôle de la pensée	526
F.	Le contournement de la censure	528
1.	L'évitement	528
2.	La dérision.....	529
3.	La clandestinité	529
4.	L'utilisation de formes hermétiques et de symboles	530
5.	Le travail en petits groupes	530
6.	La « lutte »	530
G.	Les allusions surdéterminées	531
1.	La censure et l'absence de liberté d'expression	531
2.	Le régime politique autoritaire et son impact sur la vie et la culture.....	532
3.	La souffrance, le mal-être.....	533
4.	L'emprise du religieux et du politique sur l'art.....	533
5.	La prise de risque	534
H.	La chute des « idéaux »	535
Chapitre IV. L'organisation de la peinture : réformes nécessaires.....		537
A.	Réactualiser l'enseignement artistique	537
1.	Le manque de moyens.....	537
2.	Une organisation administrative contestable.....	538
3.	La médiocre qualité de l'enseignement supérieur	538
4.	L'absence de lien avec la réalité sociale.....	541

B.	Améliorer l’infrastructure artistique publique	543
1.	La mainmise politique	543
2.	Clientélisme et carriérisme	544
3.	L’instabilité de la structure	545
4.	L’incompétence des directions	546
5.	Des expositions « supermarché »	548
6.	Points faibles de l’infrastructure	550
7.	L’éducation du public	550
C.	Promouvoir un marché de l’art iranien	551
1.	Précarité des conditions de vie de l’artiste	551
2.	L’absence de mécénat public auprès des artistes	551
3.	Un soutien presque inexistant auprès de la société civile	552
4.	Le marché de l’art international : un recours	554
5.	Le manque de visibilité de l’art pictural iranien	557
D.	L’Association des Artistes-Peintres d’Iran : un point fort porteur d’espoir	558
Chapitre V. Conceptions de l’art et rôle de l’artiste dans l’Iran contemporain		562
A.	L’art pour l’art	562
1.	Créer du Beau	562
2.	Assurer la continuité	563
B.	L’art référé à la spiritualité	564
1.	L’art affilié à la religion	564
2.	Une mission d’éclaireur	564
3.	L’art comme voie vers la vérité	565
-	« L’homme parfait »	566
-	« L’homme sincère », « clair et transparent »	568
-	Le « regard équilibré » et « harmonieux »	569
C.	L’art pour la société	570
1.	L’art comme regard singulier sur le monde	570
2.	L’art « guérisseur »	571
3.	L’art comme « résistance »	573
4.	Un potentiel émancipateur pour la femme	574
5.	De la démocratie en germe	576
D.	L’art, quête personnelle ou intérieure	578
1.	Le questionnement sur la vie	578
2.	L’exploration de soi	578
E.	Les impasses	580
Conclusion		581
CONCLUSION		584
L’art pictural iranien au XXème siècle : de « l’orientalisme oriental » à la modernité		584
Une organisation administrative du monde de l’art devenue inadaptée ?		588
L’art pictural au cœur des enjeux de l’Iran contemporain		590
Bibliographie		593
Table des matières		608
Table des illustrations		614
Index		629

Table des illustrations

ILLUSTRATIONS :

Illustration 1: Marjane Satrapi, <i>Le Nouvel An Iranien</i> , 2005. Publié dans la revue Parages, « Iran, un monde en mouvement », Paris, 2005.	10
Illustration 2 : Marjane Satrapi, <i>Broderies</i> , L'Association, Paris, 2003.....	11
Illustration 3 : Première page du livre de Bedri Baykam, <i>Monkey's Right to Paint and the Post-Duchamp Crisis. The Fight of a Cultural Guerrilla for the Rights of Non-Western Artists and the Empty World of the Neo-Ready-Mades</i> , Literatür, Istanbul, 1994.....	12
Illustration 4: Farhad Moshiri, ' <i>Eshq (Amour)</i> ', Bonham's, Dubai, 2008.....	16
Illustration 5: Khosrow Hasanzadeh, <i>Ashura</i> , toile et acrylique sur papier, 250*107cm, 2000.....	16
Illustration 6: Khosrow Hasanzadeh, <i>Ashura</i> , toile et acrylique sur papier, 250*107cm, 2000.....	16
Illustration 7: Khosrow Hasanzadeh, <i>Tchador</i> , crayon et collage sur papier, 220*120cm, 2000.	17
Illustration 8: Khosrow Hasanzadeh, <i>Prostituées</i> , toile et peinture, acrylique sur papier, 160*107cm, 2002.	17
Illustration 9: Khosrow Hasanzadeh, <i>Terroriste</i> , toile et acrylique, 320*200cm, Collection KIT Tropenmuseum, 2004.	17
Illustration 10: Khosrow Hasanzadeh, <i>Pahlavan</i> , toile et acrylique sur papier, 180*210cm, 2003.....	17
Illustration 11 : Negar, <i>Narcis</i> , 1m/1m, Téhéran, 2004.....	39
Illustration 12: Carton d'invitation à l'exposition de photographies sur Paris d'Amer B., mars 2006, galerie Etemad, Téhéran.....	49
Illustration 13: Succession des zones d'implantation des galeries d'art à Dubai.	67
Illustration 14 : Priya Asal Gheysari, ...	72
Illustration 15 : Colombe Téhéran.....	76
Illustration 16 : Colombe Bethleem.....	76
Illustration 17: La fresque des enfants de la paix. Rue Ben Yehuda, Jérusalem, 2000.	76
Illustration 18 : Vue harmonieuse avec femme au tapis et promeneurs, Téhéran.	76
Illustration 19: <i>Pardeh</i> racontant l'histoire de deux jeunes musulmans (les deux enfants en vert). Présenté lors de l'exposition sur 'Ashura, Centre culturel et artistique Saba, Téhéran, mars 2006.....	86
Illustration 20: Peinture de style <i>qahvehkhaneh</i> . Thème populaire : le sort tragique dévolu aux prisonniers de guerre devant le sultan. Présenté lors de l'exposition sur 'Ashura, Centre Saba, mars 2006.	86
Illustration 21: Mirza Baba, <i>Portrait de Fath 'Ali Shah</i> , Tehran, AH 1213/1798-99, Oriental and India Office Library Collections.	88
Illustration 22: Kamal ol Molk, <i>Le diseur de bonne aventure</i> , Téhéran, 1892. Collection du Palais Sa'ad Abad.	88
Illustration 23: Abu al Hasan Ghaffari, <i>Prince qadjar</i> , aquarelle, Bibliothèque Malek, Téhéran. Photo : Mireille Ferreira.....	88
Illustration 24 : « L'Iran interdit les films laïcs et de propagande », <i>Le Monde</i> , 22 octobre 2005.....	103
Illustration 25 : Kamal ol Molk, <i>Autoportrait</i> , 1898, 53*63 cm, ...	111
Illustration 26 : Kamal ol Molk, <i>Autoportrait</i> , 1905 ?	111
Illustration 27 : Kamal ol Molk, <i>Autoportrait</i> , 1923, 48*65,5 cm, peinture à l'huile, Bibliothèque du.....	111
Illustration 28 : Kamal ol Molk, <i>Autoportrait</i> , 1923 ?	111
Illustration 29: Affiche pour la sortie du film Kamal ol Molk par 'Ali Hatami, Graphiste : Morteza Momayez, 1984.	116
Illustration 30 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), <i>L'orfèvre de Bagdad et son apprenti</i> , 1902.....	120

Illustration 31 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), <i>Place de Kerbala</i> , 1903, Palais Golestan, Téhéran.	120
Illustration 32: Abu Al Hasan Ghaffari (Sani' ol Molk), <i>Six personnages</i> , 2 ^{ème} moitié du XIX ^{ème} siècle.	
Extrait de : Ruin Pakbaz, « Abu Al Hasan Ghaffari », <i>Encyclopédie de l'Art</i> .	121
Illustration 33 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), <i>Les musiciens</i> , date inconnue.	121
Illustration 34 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), <i>La galerie aux miroirs</i> , 1888-96, Palais Golestan, Téhéran.	121
Illustration 35 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), <i>Takiyeh-ye dowlat</i> , date inconnue	122
Illustration 36: Georges Seurat, <i>Cirque</i> , 1890-1891, Huile sur toile, H. 185 ; L. 152 cm, Paris, Musée d'Orsay, legs John Quinn, 1924 © RMN (Musée d'Orsay).	122
Illustration 37: Esma'il Ashtiani, <i>Autoportrait</i> , 33*43 cm, 1941. Adjoint puis Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de 1928 à 1932.	126
Illustration 38 : Abu al Hasan Sadiqi, Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de 1932 à 1940.	126
Illustration 39: Ecole des Beaux-Arts (<i>Madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh</i>). Photo non datée. Kamal ol Molk est entouré de ses élèves.	127
Illustration 40 : Ill.11 : Hasan 'Ali Vaziri, <i>Vue de l'atelier de l'Ecole des Beaux-Arts (madreseh-ye sanaye'-e mostazrafeh)</i> , 165*155 cm, autour de 1929.	127
Illustration 41 : Dans l'atelier de l'Ecole de Kamal ol Molk, non daté (environ fin des années 1910).	128
Illustration 42: Esma'il Ashtiani.	135
Illustration 43 : Esma'il Ashtiani, <i>Le fils du peintre</i> , n.d.	135
Illustration 44 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), <i>Le diseur de bonne aventure</i> , Musée du Palais Sa'ad Abad, Téhéran, 1892.	135
Illustration 45 : Esma'il Ashtiani, <i>Fumeurs d'opium dans une maison de café</i> , 1929.	135
Illustration 46 : Mohammad Ghaffari (Kamal ol Molk), <i>Portrait de Mirza Hadi Khan (Mowlana) le Calligraphe</i> , 1889.	136
Illustration 47 : Esma'il Ashtiani, <i>Le scribe</i> , n.d.	136
Illustration 48: Abu al Hasan Sadiqi, <i>Nader Shah et ses soldats</i> , 1956.	136
Illustration 49 : Abu al Hasan Sadiqi, <i>Ferdowsi</i> , (place Ferdowsi), Téhéran, 1972.	136
Illustration 50: 'Ali Mohammad Heydarian.	137
Illustration 51 : 'Ali Mohammad Heydarian, <i>Jesus Christ (copié de Raphael)</i> , n.d.	137
Illustration 52: 'Ali Mohammad Heydarian, <i>Vue de Lahidjan (Nord de l'Iran)</i> , n.d.	137
Illustration 53 : 'Ali Mohammad Heydarian, <i>La forêt (copié de Shishkin)</i> , n.d.	137
Illustration 54 : Hosein Sheikh.	138
Illustration 55 : Hosein Sheikh, <i>Najm Abadi au travail</i> , n.d.	138
Illustration 56 : Hosein Sheikh, <i>Le docteur</i> , n.d.	138
Illustration 57 : Hosein Sheikh, <i>Haft Sin (Table du Nouvel An)</i> , n.d.	138
Illustration 58: 'Ali Akbar Yasemi.	139
Illustration 59 'Ali Akbar Yasemi, <i>Jeune fille pauvre</i> , 1954.	139
Illustration 60 : 'Ali Akbar Yasemi, <i>Paysage</i> , n.d.	139
Illustration 61 : 'Ali Akbar Yasemi, <i>Nature morte avec radis rose</i> , 1963.	139
Illustration 62 : Mahmud Owlia.	140
Illustration 63 : Mahmud Owlia, <i>La pendaison de Mansur Hallaj</i> , n.d.	140
Illustration 64 : Mahmud Owlia, <i>Le vieil homme fatigué</i> , n.d.	140
Illustration 65 : Mahmud Owlia, <i>L'arbre et le vent</i> , n.d.	140
Illustration 66 : 'Abbas Katuzian, <i>Autoportrait</i> , 48*58 cm, 1971.	141
Illustration 67 : 'Abbas Katuzian, <i>Autoportrait</i> , 104*128 cm, 1983.	141
Illustration 68 : 'Abbas Katuzian, <i>Autoportrait</i> , 80*60 cm, 2007.	141
Illustration 69 : 'Abbas Katuzian, <i>Maître satisfait</i> , 110*90cm, 1966.	142

Illustration 70 : ‘Abbas Katuzian, <i>Femme qashqa’i</i> , 100*70cm, 1997.	142
Illustration 71 : Hosein Sheikh, <i>Maître Mirza</i> , n.d.	143
Illustration 72 : Albrecht Dürer, <i>Saint Jérôme dans sa cellule</i> , 1521.	144
Illustration 73 : Abbas Katuzian, <i>Etonnement entre joie et mort</i> , 70*60cm, 1964.	144
Illustration 74 : ‘Abbas Katuzian, <i>Le 30 Tir 1331 (21 juillet 1952)</i> , 140*110cm, 1952.	146
Illustration 75 : ‘Abbas Katuzian, <i>Etonnement entre joie et mort</i> , 70*60cm, 1964.	146
Illustration 76 : ‘Abbas Katuzian, <i>Maître satisfait</i> , 110*90cm, 1966.	146
Illustration 77 : ‘Abbas Katuzian, <i>Le moine du monastère</i> , 100*80cm, 1966.	147
Illustration 78 : ‘Abbas Katuzian, <i>Prière</i> , 59*75cm, 1978.	147
Illustration 79 : ‘Abbas Katuzian, <i>Pourquoi</i> , 66*90cm, 1978.	147
Illustration 80 : ‘Abbas Katuzian, <i>Trois couleurs</i> , 140* 110cm, 1979.	147
Illustration 81 : ‘Abbas Katuzian, <i>La reconquête de Khorramshahr</i> , 150*100cm, 1982.	148
Illustration 82 : ‘Abbas Katuzian, <i>Etude</i> , 100*70cm, 1983.	148
Illustration 83 : ‘Abbas Katuzian, <i>Vendeur de tissus</i> , 88*70cm, 1983.	148
Illustration 84 : ‘Abbas Katuzian, <i>Fille du peintre</i> , 60*60cm, 1984.	148
Illustration 85 : ‘Abbas Katuzian, <i>Défense sacrée</i> , 120*80cm, 1985.	149
Illustration 86 : ‘Abbas Katuzian, <i>Prière</i> , 40*50cm, 1989.	149
Illustration 87 : ‘Abbas Katuzian, <i>Beauté kurde</i> , 80*100cm, 1989.	149
Illustration 88 : ‘Abbas Katuzian, <i>Sans titre</i> , 100*60cm, 1993.	149
Illustration 89 : ‘Abbas Katuzian, <i>Femme qashqa’i</i> , 100*70cm, 1997.	150
Illustration 90 : ‘Abbas Katuzian, <i>Cri</i> , 140*110cm, 1997.	150
Illustration 91 : ‘Abbas Katuzian, <i>Femme téhéranaise</i> , 60*50cm, 1998.	150
Illustration 92 : ‘Abbas Katuzian, <i>Baba Taher</i> , 130*100cm, 1999.	150
Illustration 93 : ‘Abbas Katuzian, <i>Femme azeri</i> , 100*70cm, 1999.	151
Illustration 94 : ‘Abbas Katuzian, <i>Roses</i> , 100*70cm, 1999.	151
Illustration 95 : ‘Abbas Katuzian, <i>Bohlul le dervish</i> , 50*30cm, 2007.	151
Illustration 96 : Carton d’invitation à l’exposition d’aquarelles de Huria Musavi, Maryam ‘Abdalavi et Shahila Shayasteh au Centre Culturel et Artistique Pour Filles de Sadeghieh, Téhéran, mars 2006.	152
Illustration 97 : Mohammad ‘Ali Zavieh, <i>Réunion de Shah ‘Abbas et de ses artistes</i> , 37*52cm, 1942. Dessins des kashi et khatam par Hosein Safavi, enluminure du trône du Shah par Abdollah Bagheri, dessins des tapis par Hosein Djasebi.	162
Illustration 98 : Ali Karimi, <i>Sheikh San’an et sa fille</i> , 25*37 cm, 1942.	162
Illustration 99 : Abu Taleb Moqimi Tabrizi, <i>Rostam sortant Bijan du trou</i> , 22*37cm, 1936.	162
Illustration 100 : Abu Taleb Moqimi Tabrizi, <i>Rassemblement de derviches ou mystiques</i> , 28*37cm, 1966.	163
Illustration 101 : Premiers professeurs et artistes à l’Ecole des Arts Anciens, n.d. (avant 1939) :	164
Illustration 102 : Hadi Tadjvidi, <i>Alexandre et les sept sages</i> , 22,5*31,5 cm, 1930	164
Illustration 103 : Miniature attribuée à Hosein Behzad (n°1), <i>Alexandre et les sept sages</i> , issue d’un Khamseh de Nezami, Timourides, Herat, 1494. Alexandre s’entretient avec les sages avant d’envahir l’Asie Centrale.	164
Illustration 104 : Hosein Behzad (n°2), <i>Ferdowsi</i> , n.d.	165
Illustration 105 : Photo, n.d. : Réunion des enseignants et miniaturistes d’Esfahan et Téhéran :	165
Illustration 106 : Mirza Aqa Emami, <i>Bustan [Jardin de fleurs]</i> , 135*195cm, 1926.	166
Illustration 107 : photo, n.d. : A Esfahan, atelier de miniature du professeur Mosaver al Maleki en présence de ses élèves. Tiré de : Seyed Mahmud Eftekhari, <i>Negargari-e Iran, dowran-e mo’aser [La miniature persane, période contemporaine 1921-1971]</i> , Zarrin et Simin Books, Tehran, 2003.	166
Illustration 108 : Mohammad Hosein Mosaver al Maleki, <i>Persepolis, bonjour fête de Nouvel An</i> , 70*100cm, v. 1941.	167

Illustration 109 : Mohammad Hosein Mosaver al Maleki, <i>La guerre de Nader Shah contre Mohammad Shah Hendi</i> , 45*60cm, v.1943.	167
Illustration 110 : Hosein Behzad 2, n.d.	168
Illustration 111 : Reza ‘Abbasi, <i>Scribe</i> , Safavides, Isfahan, v.1600. Tiré de : Sheila R. CANBY, <i>Persian Painting</i> , British Museum Press, p.100.	173
Illustration 112 : Hosein Behzad, <i>Mowlana Djalal el din Mohammad Balkhi (Mowlavi)</i> , 55,5*41,5 cm, 1957.	173
Illustration 113 : Hosein Behzad, <i>Bu ‘Ali Sina</i> , n. d. (sans doute postérieur à 1957).	173
Illustration 114 : Hosein Behzad (n°2), <i>Farhad et Shirin</i> , 1951.	173
Illustration 115 : Hosein Behzad (n°2), <i>Farhad et Shirin</i> , 29,5*35,5 cm, 1951.	173
Illustration 116 : Abu Taleb Moqimi Tabrizi, <i>Banquet (bazzm)</i> , n.d.	174
Illustration 117 : Mahmud Farshtshian, <i>tadâvom</i> , 47*43cm, 1972.	174
Illustration 118 : Mahmud Farshtshian, <i>Hafez</i> , 46*65cm, 1995.	174
Illustration 119 : ‘Ali Karimi, <i>Portrait de Kamal ol Molk</i> , 1941. Enluminure par ‘Abdollah Bagheri. Diamètre de l’enluminure: 26 cm.	174
Illustration 120 : Mahmud Farshtshian, <i>Genèse (5^{ème} jour de la création)</i> , 56*81cm, 1990.	175
Illustration 121 : Mahmud Farshtshian, <i>Ashura au zénith (zohr-e ashura)</i> , date non connue.	175
Illustration 122 : Mahmud Farshtshian, <i>Le chemin vers le ciel</i> , 1999.	175
Illustration 123 : Maison des Artistes, Workshop des peintres de maison de café, août 2007.	182
Illustration 124 : Mahin Azima, peinture sous verre, photographiée chez l’artiste en mai 2008.	182
Illustration 125 : Téhéran, avenue Motahhari, face au métro Shahid Mofateh, 6 mars 2009.	183
Illustration 126 : Téhéran, autoroute Sadr, 6 mars 2009.	183
Illustration 127 : Amir P., exposition <i>La miniature actuelle à Qom</i> , Centre culturel et artistique Niavaran, Téhéran, mai 2007.	184
Illustration 128 : Atelier de miniature à Qom, août 2007.	184
Illustration 129 : Farid Jafari, exposition individuelle à la galerie Azad, Téhéran, avril 2008.	184
Illustration 130 : Leyla ‘Abbasi, <i>Zal o Rudabeh</i> , Shahnameh de l’Académie des Arts, mai 2008.	184
Illustration 131 : Ardeshir Takestani, <i>Zal o Simorgh</i> , Shahnameh de l’Académie des Arts d’Iran, exposé à Téhéran en mai 2008.	185
Illustration 132 : tag sur le mur de l’exposition du Shahnameh de l’Académie, Téhéran, mai 2008.	185
Illustration 133 : Nezami, « Le dialogue entre les Grecs et les Chinois sur la peinture » [<i>Monâzareh-ye Rumiân bâ Tshiniyân dar naqqâshi</i>], <i>Eskandarnameh (Khamseh)</i> , v.1198. Tiré de : Mahmud Lamei, <i>La poésie de la peinture en Iran de 1400 à 1600</i> , Doctorat, Faculté des Lettres de l’Université de Lausanne, Peter Lang, Bern, 2001 : pp.22-26.	185
Illustration 134 : Sabeen Raja, <i>How do I tell my wife that I’m gay?</i> , 2007.	201
Illustration 135 : Tazeen Qayyum, <i>Test on a Small Area Before Use</i> , 2007.	201
Illustration 136 : Tazeen Qayyum, <i>May Irritate Eyes</i> , 2007.	201
Illustration 137 : Hamra Abbas, <i>Battle Scenes</i> , 2006.	201
Illustration 138 : Farah Osuli, <i>Birth of Venus</i> , Gouache et or sur toile, 75 x 110cm, 2007.	202
Illustration 139 : Aydin Aghdashlu, <i>Identity in praise of Sandro Botticelli</i> , 1975, 57*75cm, gouache sur toile.	202
Illustration 140 : Sandro Botticelli, <i>Portrait de jeune homme</i> , huile et tempera sur bois, v.1480-85.	202
Illustration 141 : Aydin Aghdashlu, <i>Memories of Destruction</i> , 2001, 57*75 cm, Gouache sur toile.	203
Illustration 142 : Le bestiaire imaginaire de Farid Molla’e, (2007). Encre de Chine et peinture sur papier.	203
Illustration 143 : Sandro Botticelli, <i>La naissance de Vénus</i> , v. 1485, détrempe sur bois, 172,5*278,5 cm, Galerie des Offices, Florence.	203
Illustration 144 : Venus pudica, IIIe-IIe siècle av JC. Tiré de : Christian Jamet, <i>Botticelli : le sacré et le profane</i> , Herscher, Paris, 1996 :p.14.	204

Illustration 145 : Sandro Botticelli, <i>Carte des Enfers</i> (dessin illustrant <i>La Divine Comédie</i> de Dante), entre 1480 et 1485, Bibliothèque apostolique, Vatican, Rome.	204
Illustration 146 : Aquarelles de Dali illustrant <i>La divine comédie</i> de Dante.	204
Illustration 147 : <i>The Dream of Venus</i> . Pavillon conçu par Salvador Dali et construit par l'architecte Ian Woodner . Espace forain de l'Exposition universelle de New York, 1939.	205
Illustration 148 : <i>The Dream of Venus</i> . Pavillon conçu par Salvador Dali et construit par l'architecte Ian Woodner. Espace forain de l'Exposition universelle de New York, 1939.	205
Illustration 149 : Les sirènes à l'intérieur du pavillon de Dali, <i>The Dream of Vénus</i> , 1939. Deuxième reproduction de la Vénus de Botticelli.	205
Illustration 150 : Salvador Dali, <i>Declaration of the independence of imagination and the rights of man to his own madness</i> , 1939, 1ère page.	205
Illustration 151 : Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, <i>Persépolis</i> , France, 2007, film, 1h35 min. La naissance de Vénus de Botticelli apparaît vers la fin du film, après l'indication de scène « Téhéran 1992 » soit : 1h 11 min 03 sec.	206
Illustration 152 : Logo de la galerie Apadana, archives de Mahmud Djavadiपुर, en relief, diam. 68 cm.	223
Illustration 153 : Affiche de la galerie Apadana, archives de Mahmud Djavadiपुर, 75*83 cm.	223
Illustration 154 :	227
Illustration 155 : Couverture de la revue <i>Kavir</i>	227
Illustration 156 : Détail de couverture de la revue <i>Pandjeh-ye khorus</i> . Insigne de la revue : <i>La patte du coq</i>	227
Illustration 157 : André Lhote, <i>L'escale</i> , 1913, huile sur toile, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris..	232
Illustration 158 : André Lhote, <i>Les footballeurs</i> , 1918, huile sur toile, 60*81 cm.	232
Illustration 159 : Djalil Ziapur, <i>Femme kurde de Tutshan</i> , huile sur toile, 200*83 cm, 1328/1949.	232
Illustration 160 : Djavad Hamidi, <i>Berger</i> , 40*60 cm, huile, (date inconnue).	232
Illustration 161 : 'Ali Mohammad Heydarian, <i>Paysanne du Nord de l'Iran</i> , n.d.	236
Illustration 162 : 'Abbas Katuzian, <i>Beauté kurde</i> , 80*100cm, 1989.	236
Illustration 163 : Djalil Ziapur, <i>Femme kurde de Tutshan</i> , huile sur toile, 200*83 cm, 1949.	237
Illustration 164 : Mahmud Djavadiपुर, <i>La jeune fille Lori et la biche</i> , lithographie, 1958.	237
Illustration 165 : Hushang Pezeshknia, <i>Femme kashgai</i> , 81*32 cm, 1948.	237
Illustration 166 : Hushang Pezeshknia, <i>Portrait de femme de l'Ile de Qeshm</i> , 60*50 cm, 1963.	237
Illustration 167 : Sohrab Sepehri, <i>Nature morte</i> , extrait du catalogue de la 1 ^{ère} biennale, 1958.	246
Illustration 168 : Naser Oveisi, <i>Triste Saghi</i> , extrait du catalogue de la 1 ^{ère} Biennale, 1958.	246
Illustration 169 : Sohrab Sepehri, <i>n.t.</i> , aquarelle, 70*50 cm, extrait du catalogue de la seconde biennale, 1960.	247
Illustration 170 : Sirak Melkonian, <i>Femmes voilées</i> , 1958.	248
Illustration 171 : Ashub Minasian, <i>Girafe</i> , 1958.	248
Illustration 172 : Adik Aivazian, <i>Abstrait</i> , 1958.	248
Illustration 173 : Manutshehr Sheybani, <i>Amoureux</i> , 1958.	248
Illustration 174 : Hasan Qa'emi, <i>Femme maniant l'aiguille</i> , 1958.	249
Illustration 175 : Parviz Tanavoli, <i>Procession</i> , 1958. (Et sculptures).	249
Illustration 176 : Monir Farmanfarmaian, <i>Abstrait</i> , 1958.	249
Illustration 177 : Rostam Voskanian, <i>Buste</i> , 1958.	249
Illustration 178 : Kurosh Farzami, <i>Berger</i> , 1958.	250
Illustration 179 Parviz Tanavoli, <i>Pigeon bleu</i> , gouache, 29*30 cm, 1960.	251
Illustration 180 Mohsen Vaziri, <i>Mouvement de rythme</i> , huile, 105*151 cm, 1960.	251
Illustration 181 : Sohrab Sepehri, <i>n.t.</i> , aquarelle, 70*50 cm, 1960.	251
Illustration 182 : Tschangiz Shahvagh, <i>Composition</i> , huile, 40*61 cm, 1960.	251
Illustration 183 : Abolqasem Sa'idi, <i>Hiver</i> , huile, 87*145 cm, 1960.	252

Illustration 184 : Djalil Ziapur, <i>Femme kurde de Qutshan</i> , huile, 200*83 cm, 1960.....	252
Illustration 185 : Hosein Kazemi, <i>n.t.</i> , gouache, 1960.	252
Illustration 186 : Bijan Saffari, <i>Femme et narguilé</i> , aquarelle, 68*48 cm, 1960.	253
Illustration 187 : Behruz Golzari, <i>Au bord de la Seine</i> , aquarelle, 22*32 cm, 1960.	253
Illustration 188 : Naser Oveisi, <i>La mariée</i> , huile, 120*90 cm, 1960.....	253
Illustration 189 : Mansureh Hoseini, <i>Abstrait</i> , huile, 30*40 cm, 1960.	253
Illustration 190 : Mehrangiz Rakhsha, <i>Composition</i> , huile, 69*99cm, 1960.	254
Illustration 191 : Iran Darudi, <i>New York</i> , huile, 1960.	254
Illustration 192 : Hushang Pir Davari, <i>“Je crains Dieu”</i> , 1960.	254
Illustration 193 : Morteza Momayez, <i>Composition</i> , 56*79 cm, 1960.	254
Illustration 194 : Rostam Voskanian, <i>Fille de Shiraz</i> , huile, 74*62 cm, 1960.	255
Illustration 195 : Hosein Zenderudi, <i>Portrait</i> , huile, 45*29 cm, 1960.	255
Illustration 196 : Hosein Zenderudi, <i>K+L+32+H+4</i> , essence, 150*225 cm, 1962.	256
Illustration 197 : Faramarz Pilaram, <i>Les lames</i> , gouache, 198*83 cm, 1962.	256
Illustration 198 : Masud ‘Arabshahi, <i>Composition</i> , huile, 150*120 cm, 1962.....	256
Illustration 199 : Hadi Makaretshian, <i>Abstrait</i> , huile, 25*38 cm, 1962.	256
Illustration 200 : Morteza Momayez, <i>La poussée du soleil</i> , huile et sable, 70*100 cm, 1962.	257
Illustration 201 : Hadi Hazaveyi, <i>La biche</i> , gouache, 50*38 cm, 1962.....	257
Illustration 202 : Hosein Zenderudi, <i>K+L+32+H+4</i> , essence, 150*225 cm, 1962.	258
Illustration 203 : Behjat Sadr, <i>Abstrait</i> , huile, 148*100 cm, 1962.	258
Illustration 204 : Hosein Kazemi, <i>Composition</i> , huile, 85*138 cm, 1962.....	258
Illustration 205 : Naser Oveisi, <i>Joueuses de tambourin</i> , gouache, 89*78 cm, 1962.	258
Illustration 206 : Tschangiz Shahvagh, <i>Abstrait</i> , huile, 66*100 cm, 1962. (Et sculptures).	258
Illustration 207 : Mohsen Vaziri, <i>Composition n°3</i> , peinture au sable, 150*100 cm, 1962.....	258
Illustration 208 : Kamran Diba, <i>Digestion</i> , huile, 124*85 cm, 1962.....	259
Illustration 209 : Faramarz Pilaram, <i>Les lames</i> , gouache, 198*83 cm, 1962.	259
Illustration 210 : Derakhshandeh Za’imi, <i>Nature morte</i> , huile, 45*65 cm, 1962.....	259
Illustration 211 : Jazeh Tabataba’i, <i>Néon n°1</i> , huile, 50*65 cm, 1962.....	259
Illustration 212 : Abolqasem Sa’idi, <i>n.t.</i> , huile, 210*170 cm, 1962.	259
Illustration 213 : Mansureh Hoseini, <i>Abstrait</i> , huile, 85*150 cm, 1962.....	260
Illustration 214 : Victoria Afshar, <i>Composition</i> , pastel gras, 50*70cm, 1962.	260
Illustration 215 : Hosein Mahdjubi, <i>Portrait</i> , huile, 77*35 cm, 1962.	260
Illustration 216 : Fahimeh Nava’i, <i>n.t.</i> , xylographie, 102*180 cm, 1962.....	260
Illustration 217 : Kamran Katuzian, « <i>Mon grand-père quand il était jeune</i> », huile, 121*122 cm, 1964. ..	261
Illustration 218 : Jazeh Tabataba’i, <i>L’oiseau</i> , fer, 100*138*195 cm, 1964.	261
Illustration 219 : Bahman Borudjeni, <i>Résurrection</i> , huile, 90*210 cm, 1964.....	261
Illustration 220 : Mas’ud Arabshahi, <i>Composition</i> , huile, 119*146cm, 1964.....	261
Illustration 221 : Marie Shaianse, <i>La mère</i> , huile, 125*90 cm, 1964.....	261
Illustration 222 : Faramarz Pilaram, <i>Composition n°33</i> , gouache, 200*135 cm, 1964.	261
Illustration 223 : Abdolhamid Fatemi, <i>Abstrait</i> , huile, 94*67 cm, 1964.....	262
Illustration 224 : Reza Bangiz, <i>Procession</i> , gravure, 74*102 cm, 1964.....	262
Illustration 225 : Heshmat Djazani, <i>Peinture</i> , gouache, 73*55 cm, 1964.	262
Illustration 226 : Fereydun Rahimi-Asa, <i>Souvenir de Shiraz</i> , gouache, 55*39 cm, 1964.....	262
Illustration 227 : Oral Osman, <i>Paysage</i> , huile, 1*0,82cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} biennale, section Turquie, 1966.	264
Illustration 228 : Uren Esref, <i>Pont Marie</i> , huile, 1,07*1,26cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} biennale, section Turquie, 1966.	264

Illustration 229 : Chughtai, <i>Ambassador</i> , aquarelle, 50*62 cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} Biennale, section Pakistan, 1966.	264
Illustration 230 : Abolqasem Sa'idi, <i>Composition verte</i> , huile, 198*196 cm, 1966.....	265
Illustration 231 : Mansur Qandriz, <i>Composition</i> , huile, 100*70 cm, 1966.	265
Illustration 232 : Djavad Hamidi, <i>Composition</i> , huile, 100*80 cm, 1966.....	265
Illustration 233 : Jazeh Tabataba'i, <i>Union</i> , huile sur toile, 85*183 cm, 1966.....	265
Illustration 234 : Gholamhosein Nami, <i>Pierre tombale</i> , huile, 100*140 cm, 1966.....	266
Illustration 235 : Leyli Matin-Daftari, <i>Mère et enfant</i> , huile, 122*69 cm, 1966.....	266
Illustration 236 : Ahmad Sho'eibi, <i>Vie</i> , huile, 100*50 cm, 1966.	266
Illustration 237 : Hosein Zenderudi, <i>Minarets</i> , aquarelle, 149*97 cm, 1966.	266
Illustration 238 : Logo de Talar-e Qandriz.	269
Illustration 239 : Affiche annonçant l'ouverture du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Graphiste : Morteza Momayez, 1976.....	270
Illustration 240 : Affiche annonçant une des premières expositions tenues au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, « L'art du poster en Iran », 22 nov 1977. Graphiste : Morteza Momayez.	270
Illustration 241 : Photo extérieure du TMOCA. Site internet du Musée :.....	271
Illustration 242 : Photo extérieure du TMOCA. http://www.tmoca.com/	271
Illustration 243 : Le 16 avril 1960, l'impératrice Farah Pahlavi a visité une exposition d'Iran Darrudi à la Salle Farhang à Téhéran.	272
Illustration 244 : Deux jours plus tard, le 18 avril 1960, l'impératrice Farah Pahlavi a inauguré la 2 ^{nde} Biennale de Téhéran. <i>Journal de Téhéran</i> , n°7406, 18 avril 1960, p.1.....	272
Illustration 245 : Christophor Tadevosian, <i>Bouquet de fleurs</i> , 1967, collection privé de Farah Pahlavi.	279
Illustration 246 : Marko Gregorian, <i>Soleil et image</i> , extrait du catalogue de la 1 ^{ère} Biennale, 1958.....	279
Illustration 247 : Marko Gregorian, titre et date inconnus (après 1965), torchis.....	279
Illustration 248 : Christophor Tadevosian, <i>Fleurs du désert</i> , 1967, collection privée de Farah Pahlavi.....	279
Illustration 249 : Mohsen Vaziri, titre inconnu, 1945.	281
Illustration 250 : Mohsen Vaziri, titre inconnu, 1956.	281
Illustration 251 : Mohsen Vaziri, titre inconnu, 1958.	281
Illustration 252 : Mohsen Vaziri, <i>Mouvement de rythme</i> , huile, 105*151 cm, extrait du catalogue de la 2 ^{nde} Biennale, 1960.....	281
Illustration 253 : Mohsen Vaziri, Peinture de sable, 1960.	282
Illustration 254 : Mohsen Vaziri, <i>Composition n°3</i> , peinture au sable, 150*100 cm, extrait du catalogue de la 2 ^{nde} Biennale, 1962.	282
Illustration 255 : Mohsen Vaziri, titre inconnu, v.1980.	282
Illustration 256 : Mohsen Vaziri, titre inconnu, v.1990.	282
Illustration 257 : Tshangiz Shahvagh, <i>Une fille</i> , extrait du catalogue de la 1 ^{ère} Biennale, 1958.....	283
Illustration 258 : Tshangiz Shahvagh, <i>Composition</i> , huile, 40*61cm, extrait du catalogue de la 2 ^{nde} Biennale, 1960.	283
Illustration 259 : Tshangiz Shahvagh, <i>Abstrait</i> , Huile, 66*100cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} Biennale, 1962.	283
Illustration 260 : Tshangiz Shahvagh, <i>Peinture</i> , huile et autres matières, extrait du catalogue de la 4 ^{ème} Biennale, 1964.....	283
Illustration 261 : Tshangiz Shahvagh, <i>Composition</i> , huile et autres matières, 110*56cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} Biennale, 1966.	283
Illustration 262 : Behjat Sadr, s.t., huile sur toile, 50*70cm, 1956.	284
Illustration 263 : Behjat Sadr, s.t., huile sur bois, 121*121cm, 1960-61.....	284
Illustration 264 : Behjat Sadr, <i>Abstrait</i> , huile, 148*100 cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} Biennale, 1962	285
Illustration 265 : Behjat Sadr, <i>Abstrait</i> , huile, extrait du catalogue de la 4 ^{ème} biennale, 1964.....	285

Illustration 266 : Behjat Sadr, s.t., photo collage et huile sur toile, 65*177cm, 1964.....	285
Illustration 267 : Behjat Sadr, s.t., huile sur aluminium, 70*100cm, 1974.	285
Illustration 268 : Manusreh Hoseini, <i>Cour romaine</i> , extrait du catalogue de la 1 ^{ère} Biennale, 1958.	286
Illustration 269 : Mansureh Hoseini, <i>Abstrait</i> , huile, 30*40 cm, extrait du catalogue de la 2 ^{nde} biennale, 1960	286
Illustration 270 : Mansureh Hoseini, <i>Abstrait</i> , huile, 85*150 cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} Biennale, 1962.	286
Illustration 271 : Mansureh Hoseini, <i>Abstrait</i> , huile, 190*80cm, extrait du catalogue de la 4 ^{ème} biennale, 1964.	286
Illustration 272 : Mansureh Hoseini, <i>Genesis</i> , huile, 83*140cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} Biennale, 1966.	286
Illustration 273 : Iran Darrudi, <i>New York</i> , huile, Extrait du catalogue de la 2 ^{nde} Biennale, 1960.....	287
Illustration 274 : Iran Darrudi, <i>Peinture</i> , huile, 79*48 cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} Biennale, 1962..	287
Illustration 275 : Sohrab Sepehri, <i>Coquelicots</i> , ruisseau et troncs d'arbre, 1960.....	290
Illustration 276 : Sohrab Sepehri, <i>Rouge frappant</i> , gouache, 39*49cm, v.1963.....	290
Illustration 277 : Sohrab Sepehri, <i>Paysage</i> , huile, 90*130cm, v.1967.....	290
Illustration 278 : Sohrab Sepehri, <i>Tensions obliques</i> , acrylique, 97*130, v.1970.....	290
Illustration 279 : Sohrab Sepehri, <i>Troncs obliques</i> , huile, 80*120cm, 1971.....	290
Illustration 280 : Sohrab Sepehri, <i>Arbres et Maisons</i> , huile, 150*200cm, v.1971.	290
Illustration 281 : Sohrab Sepehri, <i>Troncs d'arbres</i> , huile, milieu années 1970.	291
Illustration 282 : Sohrab Sepehri, <i>Paysage</i> , aquarelle, 49*65cm, 1978.	291
Illustration 283 : Manutshehr Sheybani, <i>Femmes du Sud</i> , extrait du catalogue de la 1 ^{ère} Biennale, 1958....	291
Illustration 284 : Manutshehr Sheybani, <i>Composition</i> , huile, 70*84cm, extrait du catalogue de la 2 ^{nde} Biennale, 1960.....	291
Illustration 285 : Abolqasem Saidi, <i>Hiver</i> , huile, 87*145 cm, extrait du catalogue de la 2 ^{nde} Biennale, 1960.	292
Illustration 286 : Abolqasem Saidi, <i>L'arbre persan</i> , huile, 150*80 cm, extrait du catalogue de la 4 ^{ème} Biennale, 1964.....	292
Illustration 287 : Abolqasem Saidi, <i>n.t.</i> , huile, 210*170 cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} Biennale, 1962.	292
Illustration 288 : Abolqasem Saidi, <i>Composition verte</i> , huile, 198*196 cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} Biennale, 1966.....	292
Illustration 289 : Abolqasem Saidi, <i>Arbres</i> , huile sur toile, 162*200 cm, 1973.....	293
Illustration 290 : Bahman Mohases, titre et date inconnus.....	294
Illustration 291 : Bahman Mohases, <i>n.t.</i> , 1964.....	294
Illustration 292 : Bahman Mohases, <i>Minotauro</i> , huile sur toile, 1966.	294
Illustration 293 : Bahman Mohases, <i>L'aigle aveugle</i> , huile sur toile, 100*65 cm, 1968.	294
Illustration 294 : Bahman Mohases, titre inconnu, 1975.....	295
Illustration 295 : Bahman Mohases, titre inconnu, 1976.....	295
Illustration 296 : Etudiants à la Faculté des Arts Décoratifs : M. Khajeh, M. Arabshahi et H. Zenderudi. ..	300
Illustration 297 : Shokuh Riazi, <i>Paysage</i> , huile sur toile, 23*14cm, date inconnue.	300
Illustration 298 : Affiche de l'exposition <i>Saqqakhaneh</i> , Graphiste : Ghobad Shiva, Musée d'Art Contemporain de Téhéran, 1977.	302
Illustration 299 : Hosein Zenderudi, <i>K+L+32+H+4</i> , stylo, feutre et encres de couleur sur papier marouflé sur bois, 148,9*226 cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} biennale, 1962. Collection du Musée d'art moderne de New York, MOMA.	303
Illustration 300 : Hosein Zenderudi, <i>Sans titre</i> , huile sur papier fixé sur bois, 100*154cm, Musée d'Art Contemporain de Téhéran, 1962.	304

Illustration 301 : Imprimé avec des prières religieuses et talismaniques, Iran, moitié du XXème siècle, collection de Parviz Tanavoli.	304
Illustration 302 : Hosein Zenderudi, <i>La Main</i> , collage sur papier avec encre, aquarelle, or et argent, 90,5*67*4,4, 1960-61.	306
Illustration 303 : Hosein Zenderudi devant son œuvre sur linoléum : <i>Qui est cet Hosein que tout le monde aime à la folie?</i> (In <i>Hoseyn kist ke delha hama divana-ye ust?</i>), 1958.	306
Illustration 304 : Hosein Zenderudi, s.t., encre sur papier, 69*99cm, n.d.	306
Illustration 305 : Mohammad Ehsa'i, <i>Allah</i> , huile sur toile, 90*60cm, 1995.	308
Illustration 306 : Reza Mafi, n.t., huile sur toile, 110*150cm, 1974.	308
Illustration 307 : Mohammad Ehsa'i, <i>Coquelicots</i> , huile et feuille d'argent sur toile, 180*130cm, 2009.	308
Illustration 308 : Reza Mafi, n.t., 1975.	308
Illustration 309 : Tshangiz Shahvagh, <i>Tshador</i> , catalogue de la 1 ^{ère} Biennale, 1958.	312
Illustration 310 : Parviz Tanavoli, <i>Procession</i> , extrait du catalogue de la 1 ^{ère} Biennale, 1958.	313
Illustration 311 : Parviz Tanavoli, <i>Appel du deuil</i> , catalogue de la 1 ^{ère} Biennale, 1958.	313
Illustration 312 : Parviz Tanavoli, <i>Amour maternel</i> , extrait du catalogue de la 1 ^{ère} Biennale, 1958.	313
Illustration 313 : Parviz Tanavoli, <i>Char de Darius</i> , fer, extrait du catalogue de la 2 ^{nde} Biennale, 1960.	313
Illustration 314 : Parviz Tanavoli, gravure, 42*40cm, extrait du catalogue de la 2 ^{nde} Biennale, 1960.	314
Illustration 315 : Parviz Tanavoli, <i>Pigeon bleu</i> , gouache, 29*30cm ; extrait du catalogue de la 2 ^{nde} Biennale, 1960.	314
Illustration 316 : Parviz Tanavoli, <i>Farhad rêvant</i> , gouache, 53*80cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} biennale, 1962.	314
Illustration 317 : Parviz Tanavoli, <i>Farhad et la biche</i> , 130*250*60cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} Biennale, 1962.	314
Illustration 318 : Parviz Tanavoli, <i>Le poète et la bien-aimée de Farhad</i> , 170*124*45cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} biennale, 1966.	315
Illustration 319 : Chez Parviz Tanavoli, le 10 mai 1967.	315
Illustration 320 : Parviz Tanavoli, <i>Heech and Chair II</i> , Bronze, 79*45*26 cm, 1973.	315
Illustration 321 : Parviz Tanavoli, <i>Le Rien de la cage et la cage du rien</i> , bronze, 38*33*13 cm, 1976.	315
Illustration 322 : Parviz Tanavoli, titre inconnu, 1974.	316
Illustration 323 : Parviz Tanavoli, <i>Les merveilles de la création – Farhad est tombé</i> , Tempera sur papier calligraphié à la main, 30*21 cm, 1999.	316
Illustration 324 : Hosein Zenderudi devant une de ses sculptures à la plage de Bandar Anzali, Iran :	317
Illustration 325 : Hosein Zenderudi, <i>Portrait</i> , huile, 45*29cm, catalogue de la 2 ^{nde} biennale, 1960.	318
Illustration 326 : Hosein Zenderudi, <i>Soleil et lion</i> , encre, aquarelle et or sur papier marouflé sur bois, 106*147cm, 1960.	318
Illustration 327 : Hosein Zenderudi, <i>K+L+32+H+4</i> , essence, 150*225cm, catalogue de la 3 ^{ème} biennale, 1962.	318
Illustration 328 : Hosein Zenderudi, <i>Vue de l'Islam</i> , lithographie sur papier argenté, 50*45cm, 1961.	318
Illustration 329 : Hosein Zenderudi assis sur sa citrouille peinte, Paris, 1963.	318
Illustration 330 : Hosein Zenderudi, <i>Quatre directions pour un artiste</i> , huile sur lin, 150*100cm, 1964.	319
Illustration 331 : Hosein Zenderudi, <i>Le trou bleu</i> , 170*170cm, extrait du catalogue de la 4 ^{ème} biennale, 1964.	319
Illustration 332 : Hosein Zenderudi, n.t., stylo, gouache sur papier, 58*73 cm, 1965.	319
Illustration 333 : Hosein Zenderudi, verrou, encre et tempera sur papier, 50*36cm, n.d.	319
Illustration 334 : Hosein Zenderudi, <i>Minarets</i> , aquarelle, 149*97 cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} biennale, 1966.	320
Illustration 335 : Hosein Zenderudi, <i>Sans titre</i> , acrylique, 130*90cm, v.1970.	320
Illustration 336 : Hosein Zenderudi à son atelier à Meaux, France, 1971.	320

Illustration 337 : Hosein Zenderudi, <i>Composition</i> , 373*466cm, 1976.	321
Illustration 338 : Hosein Zenderudi, <i>Quatre jardins (tshahar bagh)</i> , huile sur toile, 210*195cm, 1981.....	321
Illustration 339 : Faramarz Pilaram, <i>Les lames</i> , gouache, 198*83 cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} biennale, 1962.	322
Illustration 340 : Faramarz Pilaram, <i>Composition n°33</i> , gouache, 200*135 cm, extrait du catalogue de la 4 ^{ème} biennale, 1964.....	322
Illustration 341 : Faramarz Pilaram, <i>Composition n°22</i> , huile, 105*230 cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} biennale, 1966.....	322
Illustration 342 : Faramarz Pilaram, s.t., 1967.	322
Illustration 343 : Faramarz Pilaram, s.t., huile sur toile, 119*120cm, 1972.....	323
Illustration 344 : Faramarz Pilaram, s.t., 1972	323
Illustration 345 : Mansur Qandriz, <i>Femmes villageoises</i> , env.1960.....	324
Illustration 346 : Mansur Qandriz, <i>Composition</i> , huile, 65*80cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} Biennale, 1962.	324
Illustration 347 : Mansur Qandriz, <i>Composition</i> , dessin, 44*49cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} biennale, 1962.	324
Illustration 348 : Mansur Qandriz, <i>Peinture</i> , huile, 75*90cm, extrait du catalogue de la 4 ^{ème} Biennale, 1964.	324
Illustration 349 : Mansur Qandriz, <i>Composition</i> , 1965.....	324
Illustration 350 : Mansur Qandriz, <i>Composition</i> , huile, 100*70cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} Biennale, 1966.	324
Illustration 351 : Masud 'Arabshahi, <i>Composition</i> , huile, 150*120 cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} biennale, 1962.....	326
Illustration 352 : Masud 'Arabshahi, <i>Composition</i> , huile, 119*146 cm, extrait du catalogue de la 4 ^{ème} biennale, 1964.....	326
Illustration 353 : Auditorium de l'Organisation du Lion et du Soleil Rouge décoré entre 1969 et 1971 par Masud 'Arabshahi, carreaux de terra cotta, Place Arg, Téhéran.	326
Illustration 354 : Détail du relief confectionné par Masud 'Arabshahi sur les murs de l'auditorium de l'Organisation du Lion et du Soleil Rouge, 1969-1971, Téhéran.....	326
Illustration 355 : Masud 'Arabshahi, n.t., huile sur toile, 110*121cm, 1975.	327
Illustration 356 : Masud 'Arabshahi, dessin, 1972.	327
Illustration 357 : Masud 'Arabshahi, n.t., divers media sur toile, 172*127cm, 1985.....	327
Illustration 358 : Masur 'Arabshahi, <i>Cratère</i> , pastel, huile et peinture métallique sur toile, 203*184cm, date inconnue.	327
Illustration 359 : Masud 'Arabshahi, relief, feuille de cuivre, 35*25cm, 1964.....	328
Illustration 360 : Masud 'Arabshahi en 2007.	328
Illustration 361 : Naser Oveisi, <i>Triste Baghi</i> , extrat du catalogue de la 1 ^{ère} Biennale, 1958.....	329
Illustration 362 : Naser Oveisi, <i>La mariée</i> , huile, 120*90cm, extrait du catalogue de la 2 ^{ème} Biennale, 1960.	329
Illustration 363 : Naser Oveisi, <i>Joueurs de tambourin</i> , huile, 89*78cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} biennale, 1962.....	329
Illustration 364 : Naser Oveisi, <i>Cavalier</i> , huile, 117*110cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} Biennale, 1966.	329
Illustration 365 : Naser Oveisi, n.t., date inconnue.	330
Illustration 366 : Naser Oveisi, n.t., date inconnue.	330
Illustration 367 : Sadegh Tabrizi, <i>Nature morte</i> , huile, 21*55cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} Biennale, 1962.	331
Illustration 368 : Sadegh Tabrizi, s.t., divers media sur toile (50*60cm), 1965.....	331

Illustration 369 : Sadegh Tabrizi, <i>Couple dans un paysage</i> , huile, or sur toile, 1966.	331
Illustration 370 : Sadegh Tabrizi, <i>Cavaliers avec oiseau bleu</i> , huile sur toile, date inconnue.	331
Illustration 371 : Sadegh Tabrizi, <i>Deux cavaliers</i> , huile, or et encre sur toile, 107*130cm, 1976.	331
Illustration 372 : Sadegh Tabrizi, <i>Cavaliers et amoureux</i> , divers medias sur toile, 150*160cm, 2009.	332
Illustration 373 : Sadegh Tabrizi, n.t., huile et or sur toile, 179*180cm, 2008.	332
Illustration 374 : Jazeh Tabataba'i, <i>Rôtisseurs</i> , huile, 109*139cm, extrait du catalogue de la 2 nd e Biennale, 1960.	333
Illustration 375 : Jazeh Tabataba'i, <i>Néon n°1</i> , huile, 50*63cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} Biennale, 1962.	333
Illustration 376 : Jazeh Tabataba'i, fer, 58*42*20cm, extrait du catalogue de la 3 ^{ème} biennale, 1962.	333
Illustration 377 : Jazeh Tabataba'i, <i>L'oiseau</i> , fer, 100*138*195cm, extrait du catalogue de la 4 ^{ème} Biennale, 1964.	333
Illustration 378 : Jazeh Tabataba'i, <i>Notre temps</i> , collage, 55*129cm, extrait du catalogue de la 4 ^{ème} biennale, 1964.	334
Illustration 379 : Jazeh Tabataba'i, <i>Ni homme ni oiseau</i> , métal, 104*76*48cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} Biennale, 1964.	334
Illustration 380 : Jazeh Tabataba'i, <i>Union</i> , encre sur toile, 85*183cm, extrait du catalogue de la 5 ^{ème} Biennale, 1966.	334
Illustration 381 : Jazeh Tabataba'i, s.t., collage, 30*90cm, env. 1972.	334
Illustration 382 : La plupart des membres du Groupe Azad, septembre 1976 (excepté Faramarz Pilaram et 'Abdolreza Daryabeygi). De gauche à droite : Marko Gregorian, Morteza Momayez, Masud 'Arabshahi, Sirak Melkonian, Gholamhosein Nami.	338
Illustration 383 : Affiche de l'exposition <i>Bleu</i> , Galerie Takht-e Djamshid, Téhéran, printemps 1975.	338
Illustration 384 : Masud 'Arabshahi devant une installation présentée lors de l'exposition <i>Volume et Environnement 2</i> , Galerie Saman, 1975.	338
Illustration 385 : Affiche de l'exposition <i>Volume et environnement 2</i> du Groupe Azad, Galerie Saman, Téhéran, 1976. Graphiste : Morteza Momayez.	339
Illustration 386 : Une installation de Morteza Momayez présentée avec le Groupe Azad, 1975.	339
Illustration 387 : Exposition d'une installation de Morteza Momayez à la Galerie Saman, lors de l'exposition <i>Volume et Environnement 2</i> , 1976. Affiche par Morteza Momayez.	339
Illustration 388 : Installation de Morteza Momayez, Exposition <i>Volume et Environnement 1</i> , novembre 1975.	340
Illustration 389 : Leyla Merhan, « On a tout vu sauf... », <i>Journal de Téhéran</i> , 27 novembre 1975, n°12069, p.5.	340
Illustration 390 : Aydin Aghdashlu, <i>Memories of Destruction</i> , 57*75cm, gouache sur toile, 1977.	344
Illustration 391 : Aydin Aghdashlu, <i>Memories of destruction</i> , 57*75cm, Gouache sur toile, 2001.	344
Illustration 392 Première peinture murale connue, mur de la Faculté des Beaux-Arts, Université de Téhéran, 1979.	365
Illustration 393 : Emplacements.	365
Illustration 394 : Illuminations.	366
Illustration 395 : Détail.	366
Illustration 396 : Relation ambiguë avec la publicité. Avenue Motahhari, Téhéran, 2009. Photo : Alice Bombardier.	366
Illustration 397 : Panneaux de circulation peints, Ahvaz, 2007. Photo : Alice Bombardier.	366
Illustration 398 : Peinture trottoir. Trois drapeaux foulés au pied. Photo : Michael Coyne, « Iran under the Ayatollahs », <i>National Geographic</i> , vol. 168, Issue 1, July 1985, pp. 108-109.	366
Illustration 399 : Relation ambiguë avec la publicité. Place Vanak, Téhéran, 2009. Photo : Alice Bombardier.	366

Illustration 400 : Modèle :	367
Illustration 401 : Variante 1.....	367
Illustration 402 : Variante 2.....	367
Illustration 403 : Changement 1.	367
Illustration 404 : Changement 2.	367
Illustration 405 : Premières tentatives de réforme : années 1990. Place Madar, Téhéran. Photo : Alice Bombardier, 2008.....	368
Illustration 406 : Ville en mutation.....	368
Illustration 407 : Les habitants de Téhéran.	368
Illustration 408 : Idylle pré-urbaine.....	368
Illustration 409 : Transformations formelles et stylisations diverses de la fleur de <i>lâleh</i>	369
Illustration 410 : Exemple de recherche graphique opérée sur le symbole de la fleur de <i>lâleh</i>	369
Illustration 411 : <i>Staline, la jeunesse du monde est pour la paix</i> . Tableau présenté à l'Exposition des Beaux-Arts de l'URSS en 1951. Tiré de : Manuel d'histoire, Nathan, Paris, 1998.	369
Illustration 412 : <i>Constructeurs</i> , 1959-1960, par Alexandre Deineka. Tiré de : Manuel d'histoire, Nathan, Paris, 1998.	369
Illustration 413 : La peinture murale de Nasser Palangi au sein de la mosquée de Khorramshahr. (En cas d'affluence, la prière a lieu également dans la cour intérieure, cf. ill.419).	374
Illustration 414 : Structure commune aux cinq panneaux de la peinture murale de Khorramshahr (ill.420-421-422).....	376
Illustration 415 : La peinture murale de la mosquée de Khorramshahr à l'automne 1982. Peinture et cadre d'origine juste après élaboration. Photo et archive de Naser Palangi.....	389
Illustration 416 : La peinture murale de la mosquée de Khorramshahr au printemps 2007. Après restauration par Naser Palangi. Photo et archive de Naser Palangi.....	390
Illustration 417 : Centre culturel de la Défense Sacrée de Khorramshahr.....	390
Illustration 418 : Naser Palangi à l'œuvre à l'été 1982. Archive de Naser Palangi.	390
Illustration 419 : Restauration en cours par Naser Palangi, 2007. Le peintre, dans la lumière au fond à gauche, ne s'est pas interrompu et continue à peindre pendant la prière. Archive de l'artiste.	390
Illustration 420 : Croquis. Archive de Naser Palangi.	391
Illustration 421 : Croquis. Archive de Naser Palangi.	391
Illustration 422 : Panneau n°1 : <i>arefan dar sangar-e eshq</i> , « Croyants dans la tranchée de l'amour divin » (titre affiché). Photo : Alice Bombardier, août 2007, après restauration.....	391
Illustration 423 : Panneau n°2 : <i>shaheden-e sabur</i> , « Martyrs endurents » (titre affiché). Photo : Alice Bombardier, août 2007.	391
Illustration 424 : Croquis.....	391
Illustration 425 : Panneau n°3 : <i>Khorramshahr-e maktab-e moqavemat</i> , « Khorramshahr à l'école de la résistance » (titre affiché).	392
Illustration 426 : Panneau n°4 : <i>Shahid Mohammad Jahanara va yaran-e hamrah</i> , « Le martyr Mohammad Jahanara et ses compagnons de route » (titre affiché).	392
Illustration 427 : Panneau n°5 : <i>Shahidan-e maktab-e eshq</i> , « Les martyrs à l'école de l'amour divin » (titre affiché). Photo : Alice Bombardier, août 2007.....	392
Illustration 428 : Otto Dix, <i>La guerre</i> , 1929. Technique mixte sur bois. 264*408 cm. Coll. Gemäldegalerie, Neue Meister, Dresde.	393
Illustration 429 : Restauration effectuée par Naser Palangi en 2007 filmée par Mohsen Kheysravi et une jeune équipe de trois cameramen, ayant pour projet un documentaire sur l'impact de la guerre à Khorramshahr. Archive de Naser Palangi.	393
Illustration 430 : Photo familiale devant la peinture murale de la mosquée de Khorramshahr, Nouvel An iranien, mars 2007. Archive de Naser Palangi.	393

Illustration 431 : Peinture 1 : Rahim Najfar, <i>Martyr</i> , gouache, 1974 (32*27 cm), collection du Musée d'Art Contemporain de Téhéran.	408
Illustration 432 : Peinture 2 : Hosein Khosrojerdi, <i>La lumière de l'Histoire</i> , 1981 (160*130 cm), carte postale publiée par le centre artistique de l'Organisation de la Propagande Islamique.	408
Illustration 433 : Peinture 3 : Naser Palangi, <i>Linceul de sang</i> , 1981 (300*140 cm), carte postale publiée par le centre artistique de l'Organisation de la Propagande Islamique.	408
Illustration 434 : Peinture 4 : Ahmad Khalilifard, <i>Résistance</i> , 2007, exposé à la Septième Biennale de la peinture contemporaine iranienne (Téhéran, février 2008), collection du Musée de la Palestine, Téhéran..	409
Illustration 435 : Peinture 5 : Kazem Tshalipa, <i>Résistance</i> , 2007, exposé à la Septième Biennale de la peinture contemporaine iranienne (Téhéran, février 2008), collection du Musée de la Palestine, Téhéran..	409
Illustration 436 : Peinture 6 : Farhad Sadeghi, <i>Résistance</i> , 2007, exposé à la Septième Biennale de la peinture contemporaine iranienne (Téhéran, février 2008), collection du Musée de la Palestine, Téhéran.	409
Illustration 437 : Emam 'Ali International Painting Symposium, 28 juillet au 3 août 2007, Atelier pour enfants.	414
Illustration 438 : Emam 'Ali International Painting Symposium, 2007, Atelier pour enfants.	414
Illustration 439 : Emam 'Ali International Painting Symposium, 2007, Artiste à l'œuvre.	414
Illustration 440 : Journée commémorative des 30 ans de la Révolution, 11 février 2009 (22 bahman 1387), Avenues Enqelab et Azadi, Téhéran. Photos : Alice Bombardier.	416
Illustration 441 : Festival Fadjr de rue, enceinte du Parc Laleh, Téhéran, le 5 mars 2009.	418
Illustration 442 : Le centre-ville culturel de Téhéran (zonage en vert) parmi les 20 arrondissements de la capitale.	427
Illustration 443 : Le Centre-ville culturel de Téhéran.	428
Illustration 444 : Affiche de l'exposition <i>Les pionniers de l'art moderne iranien : Mahmud Djavadi pur et Ahmad Esfandiari</i> , Musée d'Art Contemporain de Téhéran, du 28 novembre 2010 au 20 janvier 2011.	452
Illustration 445 : Logo de l'Association des Artistes-Peintres d'Iran, figurant sur la première page d'un fascicule dont elle prend en charge la publication, <i>Naqsh</i>	453
Illustration 446 : Mise en scène du <i>Shahnameh</i> de Ferdowsi sur le parvis de la Maison des Artistes, janvier 2005. Photo : Alice Bombardier.	455
Illustration 447 : Gloria Zein, <i>Lits de philosophes</i> , Maison des Artistes, Téhéran, 2008.	462
Illustration 448 : Yasmin Majd, Galerie Vali, Téhéran, 2007.	463
Illustration 449 : Yasmin Majd, Galerie Vali, Téhéran, 2007.	463
Illustration 450 : Bahareh Navabi, Galerie Mah, Téhéran, 2007.	463
Illustration 451 : Bahareh Navabi, Galerie Mah, Téhéran, 2007.	463
Illustration 452 : Nargues Hashemi, Galerie Mah, Téhéran, 2007.	463
Illustration 453 : Nargues Hashemi, Galerie Mah, Téhéran, 2007.	463
Illustration 454 : Peintre adepte du graffiti, Galerie Mehrin, Téhéran, 2008.	464
Illustration 455 : Nastaran Safaei, TV. www.nastaransafaei.com	464
Illustration 456 : Golnar Tabibzadeh, Galerie Mehrva, Téhéran, 2008.	464
Illustration 457 : Yaser Mirzaee, Galerie Aria, Téhéran, 2008.	464
Illustration 458 : Vernissage, exposition de Hodayun Salimi, Galerie Hoor, Téhéran, 2008.	464
Illustration 459 : Hodayun Salimi, Galerie Hoor, Téhéran, 2008.	464
Illustration 460 : Le peintre Djamshid Aminifar installé à Téhéran au coin des rues Felestin et Enqelab en février 2006.	467
Illustration 461 : Djamshid Aminifar, 2006. Œuvres présentées lors de l'exposition individuelle du peintre au Centre Bahman, mars 2006.	467
Illustration 462 : Djamshid Aminifar, 2006.	467
Illustration 463 : Djamshid Aminifar, 2006.	468
Illustration 464 : Djamshid Aminifar, 2006.	468

Illustration 465 : Djamshid Aminifar, 2006.	468
Illustration 466 : Rokhsareh Ghaemmaghani, réalisatrice, et Mehdi Gandji, caméraman, lors du tournage du court-métrage <i>Cyanosis</i> en février-mars 2006.....	468
Illustration 467 : Le tournage du court-métrage <i>Cyanosis</i> , carrefour Enqelab-Felestin, février 2006.	468
Illustration 468 : La peinture sous les projecteurs. Tournage du court-métrage <i>Cyanosis</i> , carrefour Enqelab-Felestin, février 2006. Djamshid Aminifar, tout en rangeant son matériel et ses créations derrière la pallissade, tient à la main le tableau où il s’est représenté cerné par les caméras. En haut à droite est écrit <i>Atelieh-ye rowshanfekrha</i> , « Atelier des idées éclairées ».	469

TABLEAUX :

Tableau 1: Principales expositions collectives organisées en Europe mettant exclusivement en scène des artistes iraniens contemporains.....	13
Tableau 2 : Principales expositions internationales mettant en scène des artistes contemporains du Moyen-Orient, dont l’Iran.	14
Tableau 3 : Huit artistes iraniens parmi les plus représentés aux principales expositions ayant mis en scène l’art du Moyen-Orient et de l’Iran contemporain, en Europe et à Dubai. Synthèse des tableaux précédents.	15
Tableau 4 : Tableau donnant un aperçu des revues artistiques ou journaux en lien avec la vie culturelle locale ayant circulé ou circulant en Iran depuis 1935.	34
Tableau 5 : Calendrier récapitulatif des enquêtes effectuées en Iran et hors d’Iran de 2005 à 2010.	35
Tableau 6 : Questionnaire communiqué aux artistes en persan.....	57
Tableau 7: Récapitulatif présentant les réponses qui ont été apportées au Questionnaire par les artistes du premier corpus (entretiens 1 à 14). Caractérisation des entretiens.	57
Tableau 8 : Récapitulatif des entretiens du second corpus (entretiens 15 à 19). Caractérisation des entretiens.	63
Tableau 9 : Galeries d’art à Dubai en avril 2009 (liste non-exhaustive).	66
Tableau 10 : Galeries d’art à Abu Dhabi en avril 2009.	69
Tableau 11 : Chronologie des régimes politiques et de l’évolution du système administratif en charge de la culture et de l’art en Iran, aux XIXème et XXème siècles.	105
Tableau 12 : Liste des principaux tableaux de Kamal ol Molk.	118
Tableau 13 : Nombre de tableaux et pourcentages par genres dans l’œuvre de Kamal ol Molk.....	119
Tableau 14 : Liste des Directeurs de la Faculté des Beaux-Arts de l’Université de Téhéran.....	212
Tableau 15 : Calendrier des publications de l’Association du Coq Combattant.	226
Tableau 16 : Présentation et commentaire du texte de l’article original de Djalil Ziapur, « Laqv-e nazarieha-ye makateb-e gozashteh va mo’aser - az primitif ta surrealism [Remarques sur les écoles passées et contemporaines - du primitif au surréalisme] », <i>Revue Kavir</i> , Téhéran, 6 octobre 1949 (14 mehr 1328). Extrait du site persan www.ziapour.com . Voir en annexe l’intégralité du texte persan.	227
Tableau 17 : Relevé du parcours d’étude à l’étranger des pionniers de la nouvelle peinture.....	233
Tableau 18 : Evolution du nombre de peintres et d’œuvres, sélectionnés lors des Biennales de Téhéran.	243
Tableau 19 : Récapitulatif des cinq premières Biennales de Téhéran – 1958, 1960, 1962, 1964, 1966.	244
Tableau 20 : Nombre total d’œuvres par rapport au nombre de peintures présentées par les pays participants à la Cinquième Biennale régionale de Téhéran – 1966.....	263
Tableau 21 : Récapitulatif des principales galeries artistiques ayant fonctionné à Téhéran avant la Révolution.	269
Tableau 22 : Récapitulatif des expositions organisées lors des premiers mois de fonctionnement du Musée d’Art Contemporain de Téhéran.....	273

Tableau 23 : Les peintres d'origine arménienne ayant participé aux cinq Biennales de Téhéran.	278
Tableau 24 : Liste non-exhaustive des directeurs et enseignants en activité durant les premières années de fonctionnement du Lycée artistique des Beaux-Arts du Pays et de la Faculté des Arts Décoratifs.	298
Tableau 25 : Récapitulatif des différents établissements secondaires ou supérieurs créés dans le domaine pictural en Iran avant la Révolution de 1979.....	301
Tableau 26 : Chronologie des expositions du Groupe Azad ou Groupe Libre des Peintres et Sculpteurs....	337
Tableau 27 : Grille descriptive des cinq panneaux composant la peinture murale de la mosquée de Khorramshahr.	377
Tableau 28 : Analyse du contenu des six œuvres selon quinze thématiques.....	403
Tableau 29 : Mise en évidence des étapes du parcours vers le martyre repérables dans le corpus de six œuvres sur toile.....	405
Tableau 30 : Liste des participants au Symposium International de Peinture du Musée Emam 'Ali des Arts Religieux, 2007.....	413
Tableau 31 : Facultés des Beaux-arts ou cursus artistiques disponibles en 2009 à Téhéran.	422
Tableau 32 : Organigramme des institutions publiques en charge ou à l'origine de la peinture contemporaine.	424
Tableau 33 : Relevé des organismes à la frontière de l'écheveau institutionnel public et de la sphère privée.	426
Tableau 34 : Relevé chronologique (non-exhaustif) des expositions qui se sont tenues au Musée d'art contemporain de Téhéran depuis son ouverture en 1977.	434
Tableau 35 : Le profil des différents Directeurs qui se sont succédés à la tête du Musée d'Art Contemporain de Téhéran.	437
Tableau 36 : Mise en rapport du nombre d'œuvres et de leur date d'achat à l'occasion de l'exposition « Les mouvements de l'art moderne iranien » au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, janvier-février 2006..	438
Tableau 37 : Essai de chronologie des expositions du Centre culturel et artistique Saba.	441
Tableau 38 : Récapitulatif de l'évolution du nombre de peintres et d'œuvres inscrits puis sélectionnés lors des Biennales sous le Shah et sous la République islamique.	446
Tableau 39 : Récapitulatif de l'organisation des Biennales picturales post-révolutionnaires.	447
Tableau 40 : Aperçu des groupes de peintres fondés au début des années 2000 à Téhéran.	456
Tableau 41 : Texte de présentation en introduction de la brochure dédiée au Groupe 30+.	457
Tableau 42 : Recensement des trois premiers facteurs sélectionnés par les peintres à la question 2 du questionnaire.....	505
Tableau 43 : Récapitulatif de la formation artistique des dix-neuf peintres interviewés.....	510

Index

‘

‘Abadi
 Fathollah · 129, 214
‘Abbasi
 Leyla · 178
‘Ali
 Ahmad · 269
‘Ameri al Hoseini
 Abdollah · 125, 126, 210, 228, 230, 233, 238, 239, 240
‘Arabshahi
 Masud · 13, 245, 268, 273, 299, 302, 307, 325, 336, 337
‘Azar
 Sami · 5, 14, 28, 43, 45, 46, 47, 54, 433, 435, 437, 438,
 442, 451, 453, 454, 456, 459, 493, 494, 540, 546, 553,
 556
‘Ettemadi
 Parvaneh · 13, 269

A

Abu Taleb Moqimi Tabrizi · 159
Académie des Arts · 5, 34, 40, 43, 46, 47, 55, 61, 101, 104,
 178, 332, 412, 421, 424, 425, 427, 428, 430, 431, 432, 439,
 440, 443, 444, 455, 523, 525
Aghdashlu
 Aydin · 13, 31, 33, 54, 119, 191, 343, 444, 450, 482
Aivasian
 Adik · 246, 267
 Edmund · 278
Alavi
 Bozorg · 115, 514
Alkhas
 Hanibal · 13, 267, 352, 397, 434, 529
Amini
 Djamshid · 129
Aminifar
 Djamshid · 233, 465, 466, 467, 516
 Mme · 214, 233, 466
Aqa Emami
 Mirza · 161, 170, 178
Aqdasieh
 Hadi · 129
Arianpur
 Puya · 450, 455
Arjangi
 Mir Masur · 129, 132
 Rasam · 126, 129, 268
art contemporain · 12, 14, 15, 21, 25, 30, 43, 46, 54, 60, 65,
 67, 68, 71, 72, 102, 152, 172, 176, 181, 188, 189, 191, 207,
 218, 271, 302, 337, 388, 413, 432, 434, 440, 444, 448, 451,

459, 480, 483, 484, 493, 495, 497, 500, 512, 513, 514, 523,
529, 534, 545, 564, 574, 577, 590, 595, 598, 600, 601, 602,
603, 605, 606
Art mural · 352, 598
art révolutionnaire · 172, 347, 351, 354, 364, 395, 401, 489,
 490, 496, 498
artisanal · 13, 94, 507, 508
arts nouveaux · 58, 63, 224, 459, 461, 532, 540, 559
Ashtiani
 Esma’il · 94, 113, 114, 125, 126, 128, 130, 132, 228, 277,
 301
Ashub
 Mme · 214, 233, 466, *Voir* Mme Aminifar
Asma’i
 Hosein · 178
Association des Artistes-Peintres d’Iran · 39, 41, 42, 45, 56,
 426, 427, 431, 442, 443, 444, 445, 449, 451, 452, 453, 493,
 537, 541, 553, 558, 576, 582
Atelier Kabud · 267, 269, 305, 311
Ayoub
 Marthe Célestine · 214, *Voir* Mme Aminifar
Azima
 Mahin · 176

B

Bahadori
 Isa · 161, 301
Baquer Aqamiri
 Mohammad · 178
Behzad
 Hosein · 27, 83, 95, 98, 99, 111, 159, 160, 168, 169, 170,
 171, 298, 300
Bureau Général des Beaux-Arts du Pays · 27, 241, 245, 277

C

calligraphie · 60, 158, 177, 268, 272, 285, 306, 307, 310, 316,
 330, 335, 354, 363, 439, 441, 450, 495, 507, 508, 542, 556,
 557, 586
calligraphie picturale · 307, 439, 441, 557
censure · 33, 81, 85, 102, 226, 273, 425, 431, 445, 459, 490,
 518, 519, 520, 521, 523, 524, 528, 530, 531, 532, 535, 536,
 570, 573, 588, 590
Centre de l’Art et de la Pensée Islamique · 54, 63, 64, 73, 347,
 351, 353, 395, 425, 429, 430, 432, 487, 506, 517, 547, 566
Club Mehregan · 96, 100, 124, 228
conflit israélo-palestinien · 43, 74, 350, 359, 360, 362, 401
contestation culturelle · 101, 102, 103
contraintes · 23, 81, 229, 273, 419, 473, 518, 519, 528, 535

Coq Combattant · 33, 97, 223, 224, 226, 232, 288, 342, 501, 586
 corps · 9, 28, 39, 54, 69, 77, 81, 116, 133, 142, 143, 177, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 225, 240, 303, 307, 342, 358, 370, 378, 381, 383, 384, 385, 386, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 461, 462, 487, 490, 502, 519, 521, 564, 566, 571, 594, 600, 602, 607

D

Dar ol fonun · 21, 64, 87, 105, 112, 123, 422, 476, 480, 500, 501
 Darrudi
 Iran · 54, 160, 280, 285, 287, 436, 514, 524, 549
 Daryabeygi
 'Abdolreza · 336
 Derhakupian
 Garnik · 269
 devenir-artiste · 23, 79, 81, 473, 504, 555, 581, 589
 diaspora · 14, 22, 23, 58, 71, 72, 190, 433, 451, 544, 586, 590
 discours · 18, 23, 40, 57, 60, 62, 63, 64, 75, 77, 80, 81, 82, 93, 98, 103, 104, 130, 191, 210, 225, 230, 239, 309, 341, 343, 360, 372, 394, 397, 398, 404, 460, 473, 478, 487, 502, 504, 512, 517, 518, 519, 526, 528, 531, 533, 535, 537, 560, 566, 569, 570, 577, 578, 579, 581, 582, 583, 584, 590, 593, 596, 601
 Djamalpur
 'Abbas · 178
 Djavadipur
 Mahmud · 22, 96, 211, 214, 215, 217, 218, 220, 221, 222, 228, 230, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 269, 436, 448, 452, 501, 515, 587
 Djezi Zadeh Karimi
 Amir Hushang · 178
 Djudat
 Mohammad Reza · 268
 Djugar
 Djalil · 178
 Dowlatshahi
 Yahi · 129
 Dubreuil
 Roland · 214

E

Ecole des Arts Anciens · 128, 129, 157, 158, 159, 160, 161, 301
 Ecole des Beaux-Arts de Paris · 113, 130, 132, 134, 212, 213, 215, 233, 238, 287, 289, 292, 299, 510, 584
 Effat el Moluk Khadjenuri · 132
 Ehsa'i
 Mohammad · 307, 351, 450
 émancipation · 51, 96, 533, 574, 591
 Emdadian
 Fatemeh · 278

émergence · 21, 22, 23, 31, 42, 44, 48, 58, 80, 84, 86, 99, 109, 110, 158, 200, 209, 210, 214, 218, 220, 229, 240, 241, 255, 267, 273, 296, 332, 373, 382, 395, 397, 431, 438, 451, 460, 558
 enjeu · 32, 72, 90, 99, 103, 104, 241, 348, 386, 406, 410, 412, 490, 534, 584, 590, 591
 enjeux · 18, 35, 71, 80, 94, 189, 190, 350, 420, 429, 446, 534, 577, 583, 588, 590, 591, 595
 enquêtes de terrain · 23, 25, 35, 38, 199, 430, 445, 584
 Esfandiari
 Ahmad · 97, 125, 210, 218, 221, 228, 229, 230, 233, 235, 238, 239, 242, 436, 448, 452
 Eskandari
 Iradj · 48, 62, 125, 180, 352, 447, 448, 450
 Eslamian
 Hosein · 161
 Esma'il
 Mash · 268
 Esma'ilzadeh · 176
 Espahbod
 'Ali Reza · 13, 343
 Etat · 25, 37, 41, 45, 54, 74, 80, 81, 101, 104, 123, 125, 219, 225, 242, 267, 309, 347, 348, 352, 354, 362, 386, 395, 396, 410, 411, 420, 430, 431, 442, 445, 454, 472, 473, 474, 475, 477, 479, 482, 484, 487, 489, 490, 492, 493, 495, 496, 498, 501, 502, 503, 504, 506, 509, 511, 518, 520, 524, 527, 528, 532, 535, 537, 543, 545, 547, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 558, 559, 560, 561, 581, 582, 596, 605
 Etminani
 Mohammad Reza · 178, 450
 Ettehadieh
 Shirin · 455
 exposition · 9, 12, 13, 14, 15, 21, 26, 28, 30, 34, 39, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 55, 58, 59, 60, 62, 68, 72, 83, 85, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 103, 109, 123, 124, 131, 141, 152, 158, 177, 178, 179, 189, 190, 191, 195, 213, 217, 221, 228, 234, 236, 241, 242, 268, 270, 272, 276, 277, 278, 282, 287, 289, 302, 303, 304, 305, 312, 323, 328, 332, 336, 337, 342, 343, 351, 371, 385, 388, 395, 401, 412, 413, 417, 421, 425, 427, 428, 429, 432, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 451, 452, 454, 455, 457, 458, 459, 461, 462, 466, 486, 492, 499, 504, 512, 513, 514, 517, 523, 524, 525, 531, 534, 543, 544, 548, 549, 550, 553, 555, 556, 585, 589, 590, 593, 594, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604
 expositions · 12, 13, 14, 15, 32, 42, 44, 46, 49, 50, 54, 55, 57, 61, 62, 66, 90, 93, 96, 99, 100, 102, 131, 134, 158, 178, 217, 218, 220, 221, 225, 239, 241, 267, 271, 273, 276, 311, 336, 337, 342, 345, 347, 412, 413, 417, 426, 432, 433, 434, 439, 441, 451, 454, 455, 458, 459, 480, 483, 486, 489, 492, 494, 497, 502, 504, 513, 516, 523, 524, 526, 528, 534, 543, 546, 548, 549, 555, 560, 574, 575

F

Faculté des Arts Décoratifs · 93, 99, 106, 114, 157, 212, 243, 255, 257, 289, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 311, 316, 321, 323, 325, 330, 351, 421, 422, 480, 500, 507, 589

Faculté des Beaux-Arts · 27, 28, 30, 31, 32, 40, 41, 47, 48, 54, 57, 63, 70, 92, 93, 95, 96, 105, 124, 125, 129, 130, 131, 134, 170, 188, 198, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 243, 244, 245, 247, 267, 280, 284, 285, 288, 291, 293, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 310, 332, 345, 352, 355, 371, 417, 421, 422, 433, 437, 467, 479, 480, 499, 506, 507, 508, 510, 515, 522, 575, 582, 589

Fakhri Djughan
Fereydun · 178

Farmanfarmaian
Monir · 13, 246

Farokhzad
Forugh · 268

Farshtshian
Mahmud · 51, 115, 161, 170, 171, 172, 188, 207, 297, 298, 300

Faseli
Parviz · 178

Fayyazi
Bita · 13, 15, 278

Fondation des Martyrs · 101, 353, 355, 357, 359, 360, 386, 421, 424, 425, 431, 487, 488, 506

Forughi
Mohsen · 212, 214, 244, 245

G

Galerie Apadana · 33, 96, 267, 269, 342

Galerie Borghèse · 267, 268

Galerie Estetik · 267, 269, 277, 282, 332

Galerie Seyhun · 213, 267, 268, 417

Galerie Talar-e Iran · 323, 330

Galerie Talar-e Qandriz · *Voir* Galerie Talar-e Iran

Galerie Talar-e Reza ‘Abbasi · 267, 282, 289, 295, 323, 332

Gandje’i
Sudabeh · 229, 267, 298

Garuyan
Arash · 178

génération · 13, 22, 26, 47, 48, 56, 57, 59, 60, 61, 78, 93, 94, 97, 125, 129, 134, 135, 141, 145, 153, 154, 178, 210, 217, 220, 230, 233, 235, 239, 240, 241, 267, 274, 280, 288, 289, 293, 295, 296, 298, 302, 309, 323, 332, 345, 384, 400, 430, 444, 445, 478, 489, 490, 492, 493, 496, 498, 508, 509, 515, 517, 540, 556, 561, 572, 576, 581, 606

Ghadirian
‘Abdolhamid · 352, 450
Shadi · 13, 14, 15

Ghadyanlu
Mehdi · 361

Ghaffari
Abu Torab · 112
Mirza Abol Hasan · 111, *Voir* Sani’ ol Molk
Mohammad · 87, 111, 476, 479, *Voir* Kamal ol Molk

Ghaffari Kashani
Mirza Bozorg · 112

Gharib

Gholamhosein · 33, 223, 224

Ghasemi
Amirali · 460

Godard
André · 134, 211, 212, 213, 233, 479, 480, 500

Govalovitch
André · 133

Gregorian
Marko · 13, 97, 98, 241, 242, 267, 269, 274, 277, 278, 295, 298, 311, 336, 337, 481, 494, 501, 502

Groupe Azad · 277, 296, 321, 325, 336, 337, *Voir* Groupe Libre des Peintres et des Sculpteurs

Groupe Libre des Peintres et des Sculpteurs · 321, 325, 336

Gudarzi
Morteza · 31, 32, 33, 448
Mostafa · 352, 448, 450

Guerre Iran-Irak · 15, 26, 52, 74, 101, 145, 350, 356, 358, 362, 364, 370, 371, 382, 386, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 405, 406, 407, 433, 442, 498, 586, 590, 595

H

Haghighatshenas
Djamshid · 191

Hakim ol Molk · 105, 118, 124, 125

Hamidi
Djavad · 96, 125, 210, 214, 218, 221, 230, 231, 233, 235, 236, 245, 298, 386, 448, 492

Hananeh
Morteza · 223

Haqiqat
Nahid · 343, 450

Hasanzadeh
Khosrow · 13, 14, 15, 16, 594, 606

Haydari
Morteza · 351

Hedayat
Sadegh · 116, 214, 587, 600

Herzfeld
Ernst · 212

Heydarian
‘Ali Mohammad · 93, 94, 114, 125, 126, 129, 131, 133, 134, 135, 143, 154, 212, 213, 214, 230, 235, 236, 448, 476, 478, 515, 522

Hezave’i
Hadi · 268, 448

homme parfait · 63, 486, 498, 566, 567, 568, 569, 579, 582, 590, 591

Hoseini
Mansureh · 244, 267, 280, 285, 307, 435, 448, 549
Mehdi · 13, 278, 449

Hoseini-Rad
‘Abdolmajid · 5, 47, 53, 434, 436, 437, 452

I

idéaux · 63, 196, 198, 219, 325, 352, 371, 382, 410, 412, 486, 490, 502, 535, 562, 567, 569, 584, 586
Imani
Mahmud · 351
influence française · 479, 480
influences extérieures · 488, 545
Irani
Hushang · 33, 224

J

Ja'fari
Mohammad Ebrahim · 278, 297

K

Kalantari
Parviz · 13, 86, 267, 307, 335, 434, 448
Kamal ol Molk · 6, 21, 23, 27, 30, 47, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 79, 87, 91, 92, 93, 94, 99, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 141, 145, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 161, 172, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 217, 225, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 238, 246, 268, 277, 284, 301, 310, 312, 345, 422, 432, 435, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 499, 500, 502, 510, 514, 515, 581, 584, 585, 586, 589, 594, 602, 606
Karimi
‘Ali · 158, 159, 168, 172
Katshadurian
Sarkis · 275
Katuzian
‘Abbas · 110, 133, 141, 143, 144, 145, 228
Kamran · 245, 278
Morteza · 351
Kazemi
Hosein · 13, 33, 96, 218, 220, 221, 230, 231, 233, 235, 239, 244, 269, 288, 298, 435, 501, 587
Khalili
Ahmad · 176
Khalilifard
Ahmad · 401
Khata'i
Hosein · 161
Khatami
Mohammad · 25, 28, 33, 36, 41, 42, 45, 48, 59, 64, 68, 102, 104, 106, 143, 287, 349, 429, 430, 431, 451, 452, 453, 493, 494, 524, 530, 552, 554, 559, 593, 597, 600
Khomeyni
Ruhollah · 25, 101, 103, 350, 351, 353, 354, 359, 364, 375, 377, 379, 397, 404, 405, 406, 407, 410, 429, 430, 431, 450, 487, 488, 495, 518, 521, 527, 597
Khosravi
Khosrow · 191, 413

Khosrodjerdi
Hosein · 350, 351, 352, 371, 398, 399, 434, 448, 487, 549
Khowshneviszadeh
Hosein · 161
Kiarostami
‘Abbas · 10, 289, 450, 482, 506, 515
Kosar · 212

L

laleh · 363
langage · 20, 21, 40, 60, 63, 69, 75, 84, 90, 100, 302, 306, 362, 365, 396, 404, 430, 529, 536, 563, 566, 571, 581, 586, 596, 605
Larni
‘Aliakbar · 176
Lhote
André · 231, 233, 501
Lycée artistique spécialisé d’Esfahan · 92, 93, 170
Lycée artistique spécialisé des Beaux-Arts du Pays · 161, 243, 296, 298, 299, 300, 301, 305, 316, 323, 325, 508

M

Mafi
Reza · 13, 268, 307
Mahlati
Mohammad · 268
Mahmud Khan Malek ol Shoara Saba · 28, 32
Maison des Artistes · 39, 41, 43, 49, 62, 176, 426, 427, 428, 451, 452, 454, 455, 459, 460, 553
Malek
Sirus · 268, 297
Maleki
Forshid · 269
marché de l’art · 15, 16, 17, 22, 23, 45, 50, 55, 57, 58, 59, 63, 65, 69, 70, 71, 80, 152, 180, 275, 308, 310, 345, 348, 459, 470, 495, 528, 537, 541, 551, 552, 554, 555, 556, 560, 561, 574, 590, 605
martyr · 26, 73, 75, 172, 304, 350, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 370, 372, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 384, 385, 386, 387, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 415, 488, 498, 595
martyre · 26, 53, 73, 348, 350, 351, 354, 363, 370, 377, 382, 394, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 601
martyrs · 15, 43, 52, 53, 73, 74, 303, 343, 353, 355, 358, 362, 363, 372, 377, 379, 381, 384, 385, 386, 387, 388, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 404, 405, 407, 415, 430, 489, 547, 548, 552
Masumi
‘Ali Asghar · 191
mécénat · 47, 59, 65, 85, 98, 107, 178, 271, 273, 437, 438, 456, 457, 475, 481, 483, 551, 560, 581, 588, 590
medium · 10
mediums · 277, 496, 588
Mehregan

Madjid · 178

Melkonian
Sirak · 244, 267, 278, 311, 336

Mesghali
Forshid · 268

Mesripur
Akbar · 178

miniature · 10, 18, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 29, 31, 43, 51, 56, 57, 59, 60, 61, 68, 70, 83, 86, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 101, 108, 109, 111, 128, 134, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 168, 169, 170, 171, 172, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 197, 198, 207, 275, 278, 297, 298, 300, 307, 310, 323, 330, 341, 347, 357, 375, 397, 401, 411, 413, 433, 434, 435, 436, 443, 448, 459, 473, 474, 477, 478, 482, 488, 490, 495, 508, 512, 513, 524, 534, 541, 542, 548, 567, 574, 585, 586, 587, 589, 597, 600, 603, 607

Ministère de l'Art et de la Culture · 336

Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique · 106, 124, 207, 355, 423, 426, 428, 429, 437, 444, 447, 449, 451, 493, 543, 552, 559

Mirfendereski
Mohammad Amin · 212, 280

Mo'ayeri
‘Abbas · 3, 171, 267, 296, 297, 298, 300

modernité · 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 32, 44, 48, 58, 70, 83, 90, 94, 108, 154, 155, 177, 181, 200, 207, 208, 209, 231, 234, 296, 302, 310, 341, 346, 395, 406, 470, 495, 503, 509, 563, 581, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 591, 595, 598, 601, 603, 605, 606

modernité alternative · 19, 588

modernité artistique · 22, 23, 231, 296, 302, 581, 584, 585, 586, 587, 588, 589

Modjabi
Djavad · 220, 226, 230

Mohadjerani
Ata'ollah · 106, 451

Mohammad
Mashdi · 214, *Voir* Mash Esma'il

Mohammadi
Hasan · 351

Mohases
Ardeshir · 13, 268
Bahman · 13, 226, 293

Mokhtari
‘Ali · 129

Mokkaramah · 268

Molla'e
Farid · 52, 191

Momayez
Morteza · 96, 97, 244, 268, 336, 337, 435, 450, 482, 494, 506, 602

Moqaddam
Mohsen · 3, 129, 244, 435, 484

Mosaver al Maleki
Mohammad Hosein · 161

Moshiri
Farhad · 13, 14, 15

Moslemian

Nosratollah · 13, 46, 191, 307, 455, 561

Moyen-Orient · 11, 13, 14, 15, 17, 20, 22, 35, 55, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 190, 199, 200, 231, 310, 386, 395, 396, 407, 481, 499, 511, 554, 557, 584, 590, 595, 602, 605

Mozayyan ad Dowleh · 111, 112

Mudaber · 176

Musavi
Mir Hosein · 55, 104, 178, 269, 440, 441, 444

Musée d'Art Contemporain de Téhéran · 5, 14, 21, 28, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 53, 54, 55, 58, 61, 62, 103, 179, 230, 241, 270, 271, 273, 278, 287, 288, 302, 311, 332, 343, 360, 412, 413, 417, 424, 427, 428, 429, 432, 434, 437, 438, 439, 443, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 482, 483, 494, 521, 524, 540, 594, 597, 602, 604, 605

N

Naderlu
Mustafa · 352, 360

Nadjamabadi
‘Ali Akbar · 129

Nadjmi
Mostafa · 129

Nadjumi
Neykzad · 343

Najfar
Rahim · 343, 397, 398

Nami
Gholamhosein · 245, 278, 307, 336, 337, 434, 449, 450, 494

naqqashbashi · 87, 112, 123

Navabi
Bahareh · 459

Neshat
Shirin · 10, 13, 14, 15, 451, 544, 586

nouvelle
miniature · 21, 29, 60, 83, 107, 109, 158, 161, 168, 170, 172, 179, 188, 207, 278, 586
peinture · 9, 12, 15, 21, 23, 26, 29, 31, 44, 47, 54, 56, 58, 59, 63, 79, 83, 93, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 107, 125, 141, 154, 172, 176, 178, 200, 209, 210, 215, 217, 218, 219, 220, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 243, 247, 267, 270, 271, 273, 274, 277, 280, 288, 295, 296, 298, 300, 309, 332, 341, 342, 345, 347, 433, 438, 442, 443, 448, 451, 452, 470, 474, 489, 495, 499, 504, 507, 511, 512, 513, 514, 515, 517, 523, 529, 581, 585, 589, 604

Nowruzitalab
‘Ali · 351

O

Occident · 14, 18, 19, 21, 25, 29, 46, 59, 77, 79, 80, 100, 102, 109, 119, 133, 157, 169, 172, 191, 199, 200, 233, 240, 275, 288, 341, 473, 475, 477, 478, 495, 496, 499, 501, 503, 535, 554, 582, 585, 587, 598, 603, 604, 605, 606, 607

orientalisme oriental · 207, 584, 585

Osuli

Farah · 178, 181, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 207, 413, 449, 587

Ouest · 29, 31, 45, 48, 60, 63, 69, 79, 101, 109, 117, 177, 218, 225, 297, 309, 427, 475, 480, 488, 517, 526, 554, 565, 579

Oveisi

Naser · 13, 191, 244, 245, 302, 307, 328

Owlia

Mahmud · 128, 132, 133, 134

P

Pahlavi

Reine Farah · 59, 83, 100, 107, 241, 581, 588

Pahlbod

Mehrdad · 98, 106

Pakbaz

Ruin · 14, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 87, 99, 111, 112, 130, 133, 134, 159, 218, 222, 267, 268, 269, 277, 278, 280, 282, 284, 285, 288, 291, 297, 299, 302, 311, 312, 316, 323, 325, 336, 342, 343, 347, 384, 450, 451, 493, 501, 502, 513, 546, 549

Palangi

Naser · 14, 52, 62, 351, 352, 370, 371, 372, 374, 375, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 394, 398, 400, 448, 487, 549

peinture académique · 29, 156, 159, 231

peinture de guerre · 370, 371, 372, 380, 382, 386, 387, 388, 389, 395

peinture de maison de café · 29, 31, 59, 85, 155, 176, 434, 508, 582

peinture du réel · 21, 23, 83, 87, 92, 94, 99, 101, 107, 109, 110, 111, 133, 134, 141, 143, 145, 152, 154, 155, 156, 168, 172, 207, 210, 214, 230, 236, 246, 341, 585, 586, 589

peinture engagée · 83, 101, 343, 350

peinture murale · 5, 29, 52, 53, 64, 73, 74, 75, 176, 275, 347, 348, 350, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 365, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 384, 385, 386, 387, 388, 425, 487, 498, 565, 571

peinture révolutionnaire · 26, 31, 58, 101, 107, 168, 172, 347, 348, 350, 351, 360, 364, 371, 394, 395, 396, 398, 401, 404, 405, 407, 441, 442, 443, 470, 506, 548

peintures murales · 35, 64, 73, 75, 103, 275, 343, 351, 352, 354, 355, 356, 359, 360, 361, 362, 363, 372, 373, 412, 415, 453, 552, 554, 602

Petgar

‘Ali Asghar · 129, 132, 284

Dja’far · 129

Peymani

Hushang · 129, 134

Pezeshknia

Hushang · 210, 221, 233, 288, 435, 501

Pilaram

Faramarz · 13, 93, 244, 245, 268, 299, 302, 307, 321, 336

pionnier · 20, 22, 210, 305, 456

Portarab

Mostafa Kamal · 225

propagande · 53, 74, 75, 84, 103, 347, 354, 355, 362, 395, 412, 415, 426, 543, 546, 591, 598

propagandiste · 64, 348, 382

Q

Qandriz

Mansur · 13, 58, 245, 267, 268, 269, 292, 302, 307, 323, 501, 502, 513, 550, 559

Qazi Zadeh

Khashayar · 178

Qolaraqasi · 176

Qorabian

Markar · 129

R

Radjabi

‘Ali · 351, 386, 448, 487

Rakhsaz

‘Ali · 128

réformes · 14, 36, 61, 89, 103, 114, 123, 134, 213, 236, 349, 360, 397, 433, 442, 473, 518, 535, 537, 541, 582, 589, 602

régime islamique · 25, 37, 38, 39, 40, 43, 52, 54, 101, 170, 171, 172, 188, 287, 310, 348, 351, 356, 358, 381, 412, 429, 519, 542, 591

religion · 37, 39, 74, 104, 198, 211, 309, 364, 381, 382, 386, 434, 473, 478, 495, 496, 520, 533, 535, 544, 555, 564, 569, 580, 582, 591

République islamique · 30, 32, 33, 44, 54, 62, 68, 77, 93, 101, 102, 104, 106, 107, 116, 143, 170, 177, 210, 271, 287, 346, 347, 348, 350, 357, 359, 371, 374, 381, 394, 395, 401, 410, 411, 412, 420, 422, 427, 429, 433, 446, 454, 488, 525, 527, 583, 586, 588

Révolution

constitutionnelle · 30, 32, 94, 114, 485, 607

culturelle · 25, 73, 101, 107, 157, 172, 213, 270, 355, 420, 422, 425, 430, 451, 537, 542, 589

islamique · 30, 31, 32, 104, 161, 274, 398, 412, 435, 474, 485, 496, 502, 503, 581, 599, 607

Riazi

Shokuh · 210, 230, 289, 298, 299

rouge · 10, 37, 75, 120, 195, 235, 303, 350, 354, 357, 363, 375, 378, 383, 399, 400, 403, 404, 509, 548, 584, 604

Ruhbakhsh

Djafar · 13, 307, 448

S

Sa’idi

Abolqasem · 191, 244, 245, 268, 288, 292, 525

Sadeghi

Farhad · 400

Habibollah · 5, 53, 54, 287, 351, 352, 434, 436, 437, 448, 450

Saderi
Mehrdad · 178

Sadiqi
Abu al Hasan · 125, 128, 130, 214, 231, 312

Sadr
Behjat · 177, 242, 244, 272, 273, 280, 284, 434, 435

Sadri
Hosein · 351

Safarzadeh
Manutshehr · 343

Saffari
Bijan · 244, 311, 341

Sahili
Mohsen · 129

Salehi
Sharareh · 278

Samimi
Reza · 129, 132

Sani' ol Molk · 27, 87, 105, 111, 112, 119, 123, 422, 476, 477

saqqakhaneh · 26, 29, 31, 48, 57, 58, 59, 93, 99, 218, 241, 243, 255, 257, 263, 267, 272, 277, 296, 299, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 316, 323, 325, 328, 332, 335, 336, 341, 342, 345, 454, 481, 483, 586, 589, 597

Satrapī
Marjane · 10, 11, 13, 14, 198

scène internationale · 10, 12, 27, 40, 90, 91, 554, 557, 588, 591

Sepehri
Sohrab · 2, 10, 13, 15, 33, 226, 229, 242, 244, 246, 247, 267, 268, 274, 288, 289, 291, 292, 298, 299, 311, 435, 436, 561, 606

Sevrugian
André · 278

Sevrugin
André · *Voir* Sevrugian

Seyhun
Hushang · 4, 212, 213, 214, 245, 267
Ma'sumeh · 4, 71, 267, 268, 269, 417, 445, 450
Maryam · 4, 213, 267, 268

Shah
Mohammad 'Ali · 105, 114
Mohammad Reza · 13, 22, 33, 37, 42, 60, 83, 96, 98, 106, 114, 145, 161, 212, 219, 242, 341, 343, 381, 397, 398, 420, 479, 481, 483, 500
Mozaffar ed din · 85, 105, 112, 113, 114
Naser ed din · 84, 85, 87, 105, 109, 112, 116, 118, 119, 123, 156
Reza · 31, 35, 37, 42, 44, 50, 77, 79, 83, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 105, 114, 115, 116, 124, 129, 134, 156, 158, 210, 211, 212, 217, 219, 234, 278, 420, 431, 478, 479, 480, 481, 484, 499, 502, 586, 595

Shahabi
Reza · 129, 134

Shahlapur
Sa'id · 269

Shahvagh
Tshangiz · 244, 280, 282, 313

Shalu'i
Mahmud · 5, 53, 62, 434, 436, 437

Shayesteh
Sadr ol din · 129

Sheikh
Hosein · 126, 129, 132, 143, 155, 301, 310

Sheybani
Manutshehr · 225, 244, 278, 280, 288, 291, 311, 312

Sheydadel
Mohammad Hasan · 343

Shirvani
Hasan · 223, 224, 226

Shiva
Ghobad · 26, 268, 596

Shokat el Moluk Khadjenuri · 132

Siroux
Maxime · 214

société civile · 36, 85, 102, 386, 411, 442, 451, 470, 493, 501, 537, 552, 558, 588, 597

Société de l'Héritage National · 89, 134

Sohofi
Mohammad · 433, 434, 437, 447

symbole · 10, 145, 172, 198, 225, 359, 363, 374, 375, 377, 378, 380, 383, 397, 400, 401, 405, 407, 461, 532

symboles · 144, 145, 172, 190, 195, 306, 309, 321, 325, 359, 361, 362, 363, 377, 381, 388, 396, 401, 404, 530, 596

T

Tabataba'i
Jazeh · 13, 244, 245, 267, 269, 302, 307, 332

Tabrizi
Sadegh · 13, 268, 302, 330

Tadevosian
Christophor · 276, 277

Tadjvidi
'Ali Asghar · 178
Akbar · 13, 26, 27, 28, 32, 99, 100, 241, 244, 245, 277
Hadi · 26, 95, 128, 159, 160, 172, 191
Mehdi · 159

Taheri
Gholam 'Ali · 62, 417, 433, 434, 437, 439, 450

Taherzadeh Behzad
Hosein · 93, 158, 159, 207, 209

Takestani
Ardeshir · 178

Tami
Shideh · 278

Tanavoli
Parviz · 13, 14, 93, 130, 229, 242, 244, 267, 268, 269, 278, 298, 299, 302, 304, 305, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 413, 556, 561, 598

Taqipur
Leili · 210, 230, 237, 239, 240

Taraghijah

Mohammad 'Ali · 13, 191
Tcharkhi
Rahim · 178
TMOCA · 417, 432, 433, 437, 438, 439, 451, 482, 483, 493,
513, 546, *Voir* Musée d'Art Contemporain de Téhéran
tradition · 10, 29, 57, 59, 71, 83, 112, 168, 169, 171, 177, 190,
194, 200, 217, 239, 296, 302, 310, 347, 373, 388, 396, 402,
407, 435, 443, 486, 495, 496, 508, 517, 546, 563, 586, 588,
603
Tshalipa
Kazem · 62, 351, 352, 400, 448, 450

U

université · 39, 40, 54, 61, 73, 101, 157, 198, 210, 211, 215,
245, 297, 351, 421, 430, 437, 458, 486, 487, 491, 507, 508,
509, 510, 512, 514, 517, 522, 526, 527, 529, 530, 534, 537,
538, 539, 540, 541, 542, 547, 549, 575

V

Vafa'i
Mansur · 176
Varga Sina'i
Gizella · 278
Vaziri
Hasan 'Ali · 27, 129, 131, 132, 228, 312
Mohsen · 13, 99, 214, 244, 247, 274, 280, 435, *Voir*
Vaziri Moghaddam
Vaziri Moghaddam
Mohsen · 99, 214, 247, 280
vert · 2, 192, 272, 276, 289, 303, 361, 364, 375, 377, 378,
399, 452, 509

Vishka'i
Mehdi · 22, 125, 161, 210, 218, 221, 229, 230, 235, 236,
237, 238, 239, 296, 298, 299, 301

W

Warhol
Andy · 22, 46, 100, 194, 268
Wazirian Sani
'Ali · 352

Y

Yasemi
'Ali Akbar · 129, 132, 134, 268
Yekta'i
Manutshehr · 154, 210, 230, 235, 236, 239, 288
Yushidj
Nima · 224, 225

Z

Zavieh
Mohammad 'Ali · 159
Zenderudi
Hosein · 13, 14, 15, 93, 218, 242, 243, 244, 245, 267, 273,
284, 299, 302, 304, 305, 307, 309, 316, 317, 321, 343
Ziapur
Djalil · 27, 31, 33, 79, 96, 97, 125, 154, 210, 217, 218,
221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233,
238, 239, 241, 244, 246, 291, 301, 448, 477, 501, 515,
586, 587, 591

La peinture iranienne au XXème siècle (1911-2009) : historique, courants esthétiques et voix d'artistes. Contribution à l'étude des enjeux de l'art en Iran à l'époque contemporaine.

Résumé : Cette recherche tente de reconstituer à la lumière de plusieurs enquêtes de terrain et à partir de différents angles d'approche, la manière dont la peinture - dans la lignée ou en rupture par rapport à un héritage ancestral prestigieux - a été pratiquée et a évolué en Iran au XXème siècle. La période étudiée débute en 1911, date à laquelle la première Ecole des Beaux-Arts est créée dans le pays, et s'arrête en 2009, année de l'inauguration du Premier Festival International Fajr des Arts Plastiques. Dans ce laps de temps, les différentes politiques culturelles qui ont orienté le développement de l'art pictural, les principales institutions qui en ont orchestré l'enseignement, les cénacles d'artistes successifs qui ont multiplié les créations et donné vie à des courants esthétiques variés, sont tour à tour présentés. L'histoire des courants picturaux développés durant cette période est ainsi doublée d'une étude de l'organisation socio-politique du monde l'art. Cette recollection de l'histoire picturale récente fournit l'occasion d'analyser, notamment à partir du discours de dix-neuf peintres interviewés à Téhéran en 2008 et 2009, les représentations que ces créateurs ont de l'Etat, de l'art et de leur rôle dans la société. Elle permet aussi d'interroger les modalités d'adaptation de la modernité artistique dans le pays. Enfin, elle contribue à donner la mesure des enjeux socio-politiques que représente la création artistique, en particulier picturale, dans l'Iran contemporain.

Mots-clés : Iran contemporain / Peinture / Miniature / Enjeux / Modernité artistique / Révolution / Politique culturelle / Monde de l'art / Analyse de discours / Liberté d'expression et d'association.

Iranian Painting in the 20th Century (1911-2009): History, Aesthetic Trends and Artists' Voices. Contribution to the Study of Art Issues in Contemporary Iran.

Summary: This research tries to reconstruct in the light of several field surveys and from different points of view, how the practice of painting - in relation to a prestigious ancestral legacy - has evolved in Iran in the 20th century. The study begins in 1911, when the first School of Fine Arts was created in the country, and ends in 2009, the year of the inauguration of the First International Fajr Festival of Plastic Arts. In that period of time, the different cultural policies that have guided the development of pictorial art, the major institutions orchestrating artistic education, the successive circles of painters that gave life to varied aesthetic trends, are presented. Thus, the history of the pictorial movements developed during this period is coupled with a study of the socio-political organisation of the art worlds. This recollection of the recent pictorial history provides an opportunity to analyse, based on the discourse of nineteen artists interviewed in Tehran in 2008 and 2009, the representations that these creators have nurtured of the State, the art and their role in the society. This also allows to question the adaptation of artistic modernity in the country. Finally, it contributes to consider the implications of the socio-political issues raised by visual arts, especially painting, in contemporary Iran.

Keywords: Contemporary Iran / Painting / Miniature / Art Issues / Artistic Modernity / Revolution / Cultural Policy / Art Worlds / Discourse Analysis / Freedom of Expression and Association.