



Kaveh Golestan. *Shahr-e-no, citadelle des maisons closes de Téhéran*. 1975-1977, photographie, épreuve gélatino-argentique (tirage d'époque). Collection Kaveh Golestan Estate, Londres.

Cinquante ans de solitude iranienne

PAR EMMANUEL DAYDÉ

Unedited History / Iran 1960-2014

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. DU 16 MAI AU 24 AOÛT 2014

Commissariat : Catherine David, Morad Montazami, Odile Burluraux, Narmine Sadeg

Rejeté du temps du shah, isolé depuis la révolution, l'Iran n'a cessé d'abreuver le monde d'images de son histoire. Au moment où les réformateurs accèdent à nouveau au pouvoir, retour sur cinquante ans d'images chocs, qui ont valeur de documentaire.

« Tout est politique en Iran, reconnaît le philosophe Daryush Shayegan, car la politique, en raison de "l'idéologisation" de la religion, y a acquis une dignité quasi ontologique. » Cette politisation de l'être et de la société remonterait même aux années 1960, lors des premières agitations communistes et des émeutes fomentées par l'ayatollah Khomeyni contre les réformes visant à la modernisation du pays, contre la « révolution blanche » voulue par le shah. Aussi est-ce sous la forme d'une véritable « Documenta de Téhéran », c'est-à-dire une radiographie culturelle par strates superposées, qui ne privilégie aucune des formes de la culture visuelle du pays des années 1960 à nos jours mais qui les choisit toutes, que le musée d'Art moderne de la Ville de Paris a choisi d'opérer son ambitieuse « histoire non publiée » (*Unedited History*, dans la langue du Grand Satan) de l'Iran. « Il me semblait que l'Histoire pouvait être une œuvre d'art, ce qui n'est généralement pas admis » avait prévenu Jean-Luc Godard lors de l'élaboration de sa propre *Histoire(s) du cinéma*. Convoquant aussi bien des plasticiens que des affichistes, des cinéastes, des caricaturistes, des photojournalistes, et se servant même d'images télévisées anonymes (comme l'arrivée de Khomeyni à l'aéroport de Téhéran dans un avion d'Air France, ou la subite coupure de programme annonçant l'instauration de la République islamique sous une calme pluie de fleurs), cette vision



Barbad Golshiri. *Tombe sans titre*. 2012, pochoir métallique et suie. Collection de l'artiste.

cinématographique et historique, tout en éclats, rushes et fragments signifiants, écarte certes plusieurs acteurs fondamentaux de la scène artistique iranienne. Mais elle a le mérite d'expérimenter l'histoire et d'en faire une fantastique banque d'images.



Behzad Jaez. *Madresseh-e-Taleb (École coranique)*. 2001-2004, épreuve gélatino-argentique. Collection de l'artiste.

Le théâtre de la cruauté sous le shah

Car l'Iran, aujourd'hui comme hier – à l'inverse de tant d'autres pays du monde islamique –, se pense et se raconte en images, et ce depuis les infinies litanies de processionnaires venus de toute l'Asie sur les murs de Persépolis, en passant par les miniatures paradisiaques persanes sur

les livres de poésie durant l'âge d'or safavide, jusqu'aux murs couverts de visages de martyrs et de slogans publicitaires ou révolutionnaires de Téhéran. Les pionniers de l'art contemporain iranien, ces premiers « noyés » de l'époque moderniste du shah (que la révolution a balayés), ont, à leur façon, tenté de témoigner du monde. L'œuvre légendaire de Bahman Mohassess, si conscient de l'Histoire, demeure malheureusement aujourd'hui à l'état de ruines.

Surréaliste existentialiste, qui disait travailler « sans pied ni main », Mohassess donne naissance à la tragédie de la modernité en Iran. Il crée à lui seul une nouvelle esthétique de la catastrophe, qui lui fait dire dès 1967 : « Bien sûr que je suis un artiste historique ! Le jour viendra où le peuple handicapé prendra conscience de sa maladresse. » Le cosmopolitisme de ce provocateur cynique et enragé, à la fois peintre, sculpteur et poète, traducteur et metteur en scène de Pirandello, de Ionesco et de

Genet, fait de lui le digne émule d'Artaud. S'il n'évite pas toujours les références occidentales – à Braque dans ses peintures de poissons crevés, à Picasso dans ses figures de femmes nues déformées au bord de la mer ou à Henry Moore dans ses sculptures molles –, Mohassess réussit à allier les contraires, maniant la science-fiction aussi bien que la statuaire grecque, pour créer un art monstre qui lui est propre. Apprécié de Farah Diba, la Shahbanou, il reçoit des commandes de décors de théâtre ou de sculptures publiques qui font déjà scandale, tel son faunesque *Flûtiste nu* : « Si son sexe vous dérange, répond l'artiste à l'intendant de l'impératrice qui faisait la moue, vous n'avez qu'à le couper et le poser sur le socle. » Après s'être installé à Rome dans les années 1950, à la suite du coup d'État de la CIA contre le Premier ministre iranien Mohamed Mossadegh, il doit y retourner définitivement en exil après la révolution de 1979, pour y demeurer dans l'ombre, « connu par son absence » (Farahani). Tandis que ses œuvres sont confisquées en Iran, lui-même détruit une grande partie de sa production des années 1980 et 1990.

C'est une jeune artiste, Mitra Farahani, qui remet Mohassess en pleine lumière en décidant d'aller le filmer à Rome pour assister, impuissante, à sa mort en direct. Laissant tomber sa caméra – qui continue d'enre-

Déjà, les pionniers de l'art contemporain iranien tentaient de témoigner de la marche de l'Histoire



Narmine Sadeg. *Homme-Oiseau*. 2014, techniques mixtes, base-socle en acier, 170 x 100 x 100 cm. Collection de l'artiste.



Parviz Kimiavi. *Jardin de pierre*. 1976, vidéo stills.

gistrer –, elle le voit sortir de sa chambre en étouffant (victime non pas – comme elle le croit – d'une absorption de cyanure mais d'une hémorragie due à un cancer caché). Farahani n'en est pas à son coup d'essai. Avant *Fifi hurle de joie*, titre de son cinglant documentaire sur Bahman Mohassess, elle en a réalisé un autre sur Behjat Sadr, la première peintre conceptuelle d'Iran. Partie elle aussi à Rome dans les années 1950, avec une bourse d'étude, la jeune Behjat trouve son style un peu par hasard. S'émerveillant de la superposition de la forme sinueuse et spiralée d'une ficelle, qui évoque à ses yeux une galaxie, sur les lignes droites du carrelage de sa cuisine, elle utilise alors un couteau à plâtre pour tracer des lignes dans deux couches de couleurs qu'elle verse sur la toile posée à terre.

Une génération perdue

À la source de cette œuvre au noir se trouve peut-être aussi Chohreh Feyzjdjou, figure tragique, née en Iran d'une famille juive. Cultivant une stratégie de la survie, cette poignante artiste, disparue en France à l'âge de quarante ans en 1996, recouvre de l'ombre de la mort tout ce qu'elle touche. Produisant elle-même ses propres matériaux, à base d'éléments brûlés ou passés au brou de noix, elle leur donne son nom et les stocke en caisses et en rouleaux, pour une réutilisation ultérieure. Dernière représentante de cette sombre diaspora, Narmin Sadeg – à qui l'on doit l'idée première de l'exposition – s'installe en France en 1977 et parcourt tous les échelons du

Revenue en Iran en 1960, Sadr enseigne la peinture aux Beaux-Arts. Marginalisée par le marché et par le système de l'art, l'artiste peint ensuite des arbres, comme vus à toute vitesse derrière le pare-brise de la voiture. Le cinéaste Abbas Kiarostami, fasciné lui aussi par les arbres, reprendra ce procédé à sa façon dans son livre *Pluie et vent*, où il photographie les paysages à travers le ruissellement de la pluie sur le pare-brise, pendant des jours de grande tempête. Behjat Sadr aborde enfin de front le cinétisme, en recouvrant ses toiles avec des jalousies noires, à lames horizontales coupantes et mobiles, telles des grilles de l'obscurantisme prêtes à voiler la connaissance. Derrière sa froideur abstraite et minimale apparente, Sadr, comme en écho à l'esthétique de la catastrophe développée par Mohassess, édifie en fait un mur de l'angoisse, aux effets cathartiques. Ses ultimes peintures noires sur aluminium sont comme des calligraphies tracées dans l'air, « dont il ne resterait que le geste puis le seul mouvement » (Montazami). Tissant le lien perdu entre l'ancienne et la nouvelle génération, Farahani puise la force de son esthétique crue du corps masculin dans la vivacité des années romaines de Mohassess et de Sadr. S'inspirant en 2011 du *David et Goliath* du Caravage – où l'artiste italien s'autoreprésentait en tête coupée –, Mitra Farahani réalise au fusain un nu barbu hyperréaliste en slip Dolce & Gabbana, où la tête décapitée de Goliath devient celle de David. Revivifiant l'histoire de l'art iranien, Farahani propose ainsi de couper les têtes plutôt que de les introniser.

curriculum contemporain occidental, en passant de l'atelier de Christian Boltanski, aux Beaux-Arts de Paris, à la Villa Arson de Nice. Après avoir longuement pratiqué la vidéo, elle effectue un retour spectaculaire vers la sculpture et l'installation afin de mieux saisir la notion d'*étrangéité* qu'elle ressent dans sa propre chair. S'inspirant des Passions théâtrales sur la mort de l'imam Hussein du Ta'zieh iranien, elle crée des mannequins transpercés à figures d'animaux. Pour *Unedited History*, elle s'inspire de la *Conférence des oiseaux*, un récit médiéval initiatique du poète perse Farid Al-Din Attar, pour imaginer un cercle tourbillonnant de volatiles peints ou empaillés.



Bahman Mohassess. *Poisson*. 1972, huile sur toile, 80 x 100 cm. Collection musée d'Art contemporain de Téhéran.

L'art et la révolution

Désirant sortir de l'asphyxie artistique de cette génération sacrifiée, Bahman Jalali et son épouse Rana Javadi se jettent au contraire à corps perdu dans la révolution, en photographiant les rues de Téhéran entre le 10 décembre 1978 (jour de la marche de millions d'Iraniens contre le régime du shah) et le 11 février 1979 (qui marque la fin de la dynastie Pahlavi). En résulte un livre iconique : *Days of Blood, Days of Fire* exalte en noir et blanc la figure du groupe comme héros. « Nous construisons l'histoire à travers la photographie », s'enflamment alors ces artistes de l'instant. L'exposition fait malheureusement l'impasse sur les « images d'imagination » purement plasticiennes entreprises plus tard par Jalali, étranges collages réalisés d'après d'anciennes photos de la dynastie Qadjar. Celles-ci ne se contentent plus de documenter le présent mais donnent une nouvelle forme au passé, en usant de la mémoire collective. Comme Jalali, l'intrépide Kaveh Golestan, l'un des tout premiers photographes de presse iraniens – mort en

sautant sur une mine dans le Kurdistan irakien –, couvre la Révolution islamique, la révolte des Kurdes ou la meurtrière guerre Iran-Irak, en déclenchant son appareil avec le même sens de la vérité que Robert Capa. Ce ne sont pourtant pas ses images de guerre que retient ce panorama historique, mais les 61 clichés vintage, pleins de grâce et de pudeur, que ce photographe a réalisés, entre 1975 et 1977, auprès des prostituées dans la citadelle de Shahr-e-no (juste avant que la révolution ne réduise en cendres le quartier rouge et ses habitantes). Devant l'univers misérable de ces femmes de tous âges, à l'air triste et vide, comme emprisonnées dans des cellules, entourées de télévisions, de posters ou de casseroles défoncées, l'impératrice Farah aurait eu ces mots envers le photographe : « Vous avez un bien sombre regard sur la vie. » En guise d'hommage à Golestan, Shirin Neshat n'hésitera pourtant pas à utiliser ce reportage sur ce lot d'âmes humaines dévastées pour les scènes de prostitution de son film *Women Without Men*.



Behdjat Sadr. *Sans titre*. 1974. Collection particulière.

Suite à l'agression irakienne, deux ans à peine après l'institution de la jeune république, l'heure est à la défense de la patrie en danger. Dans sa volonté compulsatrice et documentaire, *Unedited History* ne fait l'impasse ni sur les affichistes, qui retrouvent l'inspiration de Mai 68 et du constructivisme russe pour appeler aux armes, ni sur les fresquistes, qui couvrent Téhéran de peintures grandiloquentes de martyrs, dans le plus pur style du réalisme socialiste. Parfait représentant de cette école qui veut archiver la révolution, Kazem Chalipa ose cependant suggérer l'envers de la lutte pour la victoire, en peignant en 1985 un *bassidji* hagard qui dérive, tel un revenant funèbre, au milieu des usines et de la foule compacte et noire. Le style de Chalipa, tout droit échappé du réalisme allégorique du XIX^e siècle, rend cependant bien timide cette critique voilée. Tel n'est pas le cas de jeunes militaires engagés volontaires, qui reviennent du front la rage au cœur d'avoir servi de chair à canon, et qui peuvent enfin s'exprimer plastiquement, à la faveur des deux mandats du président réformateur Kathami, entre 1997 et 2005. On aurait pu

ainsi évoquer Sadegh Tirafkan, décédé d'un cancer en 2013, ou Khosrow Hassanzadeh, qui use de l'autobiographie pour peindre ou photographier le retour du champ d'horreur. Morteza Azimi, cinéaste officiel de la guerre Iran-Irak, méconnaît ces interrogations. Si ses premières *Chroniques de la victoire* échappent encore à la pure propagande – avec leur caméra embarquée dans les tranchées –, elles virent très vite, au fil des 80 épisodes, à l'apologie pure et simple du martyr révolutionnaire. Les deux autres cinéastes que retient l'exposition échappent heureusement à cet engagement aveugle. Ancien assistant de John Huston sur le tournage de *La Bible*, Kamran Shirdel, censuré pendant quarante ans, fonde l'art du documentaire en Iran en allant filmer directement dans la rue et en usant, comme Pasolini, d'acteurs non professionnels. Sorte de Jean Rouch fou, fou, fou naviguant entre archaïsme et modernité, Parviz Kimiavi « fictionnise » le réel dans des films au parfum surréaliste – tels *Les Mongols*, où l'on voit l'envahisseur traditionnel de l'Iran attaquer le désert avec des antennes de télévision !



Mitra Farahani. *D & G. 2011, fusain sur toile. Collection particulière.*

Les vivants et les morts

Entre 2005 et 2013, durant les sombres années du règne nationaliste de Mahmoud Ahmadinejad, les meilleurs étudiants de Bahman Jalali – comme Monzavi (qui photographie un travesti) – éprouvent quelques difficultés à retrouver l'impact émotionnel des rafales du maître. Refusant de céder à tout exotisme réactionnaire ou révolutionnaire, Barbad Golshiri et Arash Hanaei usent de leur côté de techniques et de références occidentales, pour mieux revendiquer une impossible mais viscérale *iranéité*. Subtilement critique, Hanaei dessine au trait des vues urbaines de Téhéran, où le vocabulaire des publicités pour Black & Decker apparaît plus religieux et moins commercial que celui employé pour désigner les martyrs. Lors de la première *Biennale de Thessalonique*, en 2007, Golshiri édifie un étroit couloir de la mort qui évoque les *Meurtres en série* des années 1988 à

1998, quand une centaine d'intellectuels dissidents, tous amis de son père l'écrivain Houshang Golshiri, succombèrent à des attaques cardiaques provoquées par des injections de potassium. Obsédé par les mémoriaux, l'artiste a ensuite imaginé des tombes portatives, effectuées au pochoir, à l'intention de tous les morts restés anonymes. Désirant donner une plus digne sépulture à une combattante de l'art disparue, la tragique Chohreh Feyzjou, enterrée à même le sol dans le cimetière de Pantin, Golshiri a souhaité que soit construit sur place pour elle un sarcophage ciré et passé au brou de noix. Dans l'art iranien d'aujourd'hui, les vivants et les morts se rejoignent enfin, au-delà des frontières et du temps. Là est peut-être l'ultime révolution. ■

L'art iranien
d'aujourd'hui
fait se rejoindre
les vivants
et les morts