L'Art moderne iranien en perspective

Bavand Behpoor

Traducteur : Isabelle Fabre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15333>

DOI : 10.4000/critiquedart.15333

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupeement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Bavand Behpoor, « *L'Art moderne iranien en perspective* », *Critique d'art* [En ligne], 43 | Automne 2014, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15333> ; DOI : 10.4000/critiquedart.15333

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

EN

L'Art moderne iranien en perspective

Bavand Behpoor

Traduction : Isabelle Fabre

RÉFÉRENCE

Talinn Grigor. *Contemporary Iranian Art: From the Street to the Studio*, Londres : Reaktion Books, 2014

Behdjat Sadr: traces, Paris : Zamân Books, 2014. Sous la dir. de Morad Montazami et Narmine Sadeg

Unedited History: séquences du moderne en Iran des années 1960 à nos jours, Paris : Paris-Musées, 2014

- 1 La Révolution iranienne de 1979 (et les huit années de guerre entre Irak et Iran qui s'ensuivirent) créa une déchirure dans l'histoire du pays et de son art, et les divisa en deux. L'appellation Révolution culturelle iranienne (1980-1987) en est le révélateur. A travers la Révolution, tout un nouveau système de production iconographique a eu désormais la main mise sur la culture visuelle autochtone. Les études d'art à l'université se virent appliquer un cursus différent et un nouveau système de mécénat artistique fut mis en place, imposant une nouvelle conception officielle de l'art. Pour l'art moderne iranien qui avait jusque-là bénéficié du soutien de l'état, cela ne signifiait rien de moins qu'une rupture. Le secteur artistique se trouvait « nettoyé » de ceux qui en étaient auparavant les principaux protagonistes : ils s'exilèrent tandis que leurs œuvres furent mises à l'index. La Révolution n'affecta pas seulement la production culturelle, mais également la façon dont l'héritage de la culture était perçu et interprété. Elle altéra par la suite toute réflexion au sujet de l'Iran, donnant lieu à deux théories prédominantes, à l'intérieur et à l'extérieur du pays, deux points de vue qui avaient toujours semblés inconciliables et pour lesquels il n'existait pas de langage commun.
- 2 Si l'on compare avec l'art de la période Kadjar (1785-1925), qui mis plus d'un siècle pour attirer l'attention des historiens d'art hors du pays, l'art moderne iranien a connu

meilleure fortune : quarante années après avoir atteint son apogée, il a commencé à revendiquer la place qui lui revenait au sein de l'histoire de l'art. Ceci peut être en partie attribué aux récentes tentatives des intellectuels iraniens, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du pays, de faire dialoguer les deux conceptions artistiques en mettant l'accent sur la relation entre art et politique. Une telle approche politique de l'histoire de l'art se comprend dans la mesure où les révolutions adviennent en raison de l'impossibilité d'une négociation (et dans le cas d'une révolution culturelle, du caractère non-désiré d'un tel dialogue). Ainsi, toute tentative pour développer une pensée iranienne culturelle cohérente ne peut faire l'impasse sur les questions politiques liées à la Révolution iranienne. On s'attend à ce que les ouvrages dont il est ici question réagissent dans un sens ou dans un autre à la rupture engendrée par la Révolution. Une telle fracture a poussé leurs auteurs et éditeurs respectifs à envisager diverses catégories (tels que « la rue, l'atelier, l'exil ») afin d'y donner un sens, ou au contraire les a incités à essayer de proposer une version *unedited* de cette histoire. Talinn Grigor écrit, par exemple : « Afin de structurer au mieux cette étude, les artistes contemporains iraniens, qu'ils soient dans ou hors d'Iran, peuvent être divisés en quatre grands groupes : 1) les artistes d'avant-garde à l'époque de la dynastie Pahlavi ; 2) les soi-disants peintres révolutionnaires ; 3) les « enfants des années 1360 » (autrement dit, des années 1980) ; et 4) les jeunes artistes qui émergent actuellement »¹.

- 3 Bien qu'il s'agisse d'une classification largement utilisée dans toute discussion sur l'art iranien, on peut se demander ce qu'il en reste quand on l'applique à l'art iranien dans son ensemble et sans rupture à l'intérieur de la culture visuelle. Même une artiste-peintre abstraite comme Behjat Sadr témoigne d'une empreinte identique laissée par la politique sur l'art de son temps. On peut s'en rendre compte dans le catalogue monographique bilingue brillamment et méticuleusement conçu par Morad Montazami et Narmin Sadeg. L'attention que l'on porte aujourd'hui au travail des artistes iraniens qui ont choisi d'utiliser les codes stylistiques occidentaux est non seulement une tentative de faire ressurgir une mémoire historique et de donner à percevoir la face cachée de l'art, mais aussi le signe d'un désir sur le plan culturel, au sein d'une génération d'intellectuels iraniens, de repenser et ré-estimer un parti-pris intellectuel laissé de côté depuis les trente dernières années, et de montrer comment cela va bien au-delà d'un simple « mimétisme » non-critique de l'esthétique occidentale. Plusieurs questions soulevées par les œuvres de cette génération d'artistes sont toujours d'actualité et leurs réponses sont suffisamment riches pour servir de socle aux artistes contemporains iraniens. Ainsi que l'écrit Behjat Sadr dans l'un de ses poèmes : « Pour qui peint-on sur la toile la fin de l'angoisse et de la peur d'un siècle ? Faut-il parler ? Faut-il photographier ? Faut-il écrire ? Peindre ? [...] Il faut, on doit, tout faire pour transmettre le sens profond de notre époque, en l'arrachant aux journaux, en le collant, en essayant de l'extraire par tous les moyens. [...] Comme disent les gauchistes, « le message » peut être exprimé par le collage. Je déteste le lexique de la Gauche. »² La manière dont toute une génération d'artistes iraniens a répondu à ces questions à travers leurs œuvres atteste de l'émergence d'une forme différente de modernisme. Si cela avait continué, on pourrait alors avancer qu'une telle version du modernisme aurait développé son propre véritable langage visuel, utilisable dans tout le Moyen-Orient.
- 4 Dans ce domaine, la tendance actuelle parmi les intellectuels n'est pas d'encourager à une lecture politique d'un mouvement artistique apolitique, mais de montrer que l'art moderne iranien est imprégné tout simplement par une telle lecture politique. Ainsi que

nous le fait observer avec justesse Anoush Ganjipour : « D'un côté, l'adoption de l'art moderne a une visée politique pour peu qu'elle serve à introduire des nouvelles valeurs et à défier les anciennes. De l'autre, il en va du contrôle sur l'image qu'une communauté montre d'elle-même à l'extérieur. Le rapport entre l'art et la politique, en tant que tel, n'est toutefois devenu problématique qu'à partir du moment où les artistes iraniens se sont sentis concernés par ce que le langage de l'époque commençait à appeler la "responsabilité des intellectuels". C'est en effet là que l'on peut repérer le premier moment dudit rapport »³.

- 5 Une politisation de l'art d'un genre tout à fait différent est apparue après la Révolution : « Mais le fait est qu'après la Révolution de 1979, au fur et à mesure s'établit un Etat qui, lui aussi, se réclame d'une vérité – absolue et intégrale. La République islamique, dont l'ambition est de donner un corps étatique à la vérité de l'Islam chiite, doit comprendre *tout*. Par conséquent, cette vérité intégrale serait d'un seul tenant constitutive d'un Etat, d'une politique, d'une économie, d'une société, d'une culture... et, bien entendu, d'un art et d'une littérature. Aucune exclusion n'est admise, ni non plus la séparation entre les domaines. Dans cette logique, *tout* doit revenir au même, à savoir à la vérité de l'Etat. »⁴
- 6 Peu importe que l'engagement politique soit inévitable sur le plan de l'histoire de l'art, il y a toujours le danger d'une fascination du vide et celui de donner – pour utiliser une terminologie kantienne – une image « sublime » de ce qui pourrait autrement apparaître « beau ». Il y a toujours le risque de tenir pour acquises les catégories officielles de l'art et de réitérer le même type de classification temporelle alors qu'on se penche sur l'histoire de la culture. Mais, le fait de se concentrer uniquement sur la rupture et le changement conduit à négliger les éléments persistants et durables de la vie culturelle. Dans ce cas, les formulations utilisées par les auteurs diffèrent de celles de leurs congénères restés en Iran, en ce que l'art moderne iranien n'apparaît pas à ces derniers comme un élément du passé, mais plutôt comme une extension d'un langage visuel qui resurgit sous plusieurs formes et styles sans rapport apparent, voire contradictoires.
- 7 En comparaison avec les ouvrages étudiés ici, les documents iraniens s'intéressent plus aux similarités. Ils étudient les évolutions artistiques locales et ce qui lie le passé et le présent. Le sentiment de terreur que les catalogues d'exposition ou les monographies étudiés peuvent inspirer (décrivant la Révolution comme la victoire de la mort et de l'ignorance sur la vie et le savoir) est tout à fait étranger à un public iranien vivant à l'intérieur de la culture iranienne. La raison n'en tient pas au seul fait que, même en s'extrayant d'une culture pour l'examiner, on demeure incapable de percevoir sa propre image. On pourrait dire qu'une approche qui adopterait les normes politiques et esthétiques d'un public occidental serait également incapable d'inclure dans sa conception les pans de cette culture visuelle, qui jouent un rôle important au sein d'un système local de production iconographique, mais qui, pour les étrangers, semblent secondaires ou insignifiants. Ce n'est donc pas un hasard si toutes ces études accordent une place de premier ordre à la photographie documentaire de l'époque de la Révolution et de la guerre, mais excluent les évolutions des arts visuels perses « traditionnels » (tels que la calligraphie) ou même classiques. Elles intègrent les réalisations du cinéma iranien antérieur à la Révolution ou les performances avant-gardistes du Festival d'art de Shiraz, mais ignorent les réalisations de ce même cinéma après la Révolution. Elles incluent les peintures naïves et les affiches du temps de la Révolution, mais excluent le mouvement graphique très élaboré, qui, ultérieurement, parvint à trouver une expression plastique

qui lui était propre et qui correspondait à la culture non-gouvernementale de l'ère postrévolutionnaire.

- 8 Dans une certaine mesure, tous les ouvrages étudiés montrent un intérêt particulier pour les relations entre art et politique, très directement inspiré par les méthodologies des études culturelles et postcoloniales. Ils tentent de mettre en place une grille de lecture pour déchiffrer l'art iranien et pour accepter la fracture de la Révolution au sein de la construction de l'art et de la culture iraniens. La difficulté liée à cette démarche est celle des débutants. Il ne s'agirait pas d'un mince succès si de tels écrits contribuaient à poser les bases d'une histoire de l'art plus globale de l'Iran moderne. Que ce soit une monographie, un catalogue, un recueil d'essais ou un précis d'histoire de l'art, ils en constituent les premières tentatives, du côté européen du fossé culturel (publiés en français, anglais ou les deux à la fois, sans omettre une prochaine traduction italienne de *United History* à paraître prochainement).
- 9 Si le devoir de l'histoire de l'art est de se charger de la partie intelligible des œuvres d'art et de la rendre claire comme de l'eau de roche, les études postcoloniales ont, de leur côté, toujours été obnubilées par la « face cachée de la lune ». Si l'histoire de l'art est tourmentée par certains rapports de pouvoir qui en affectent ses jugements, les études culturelles sont, quant à elles, obsédées par les tourments eux-mêmes. Lorsque l'on a affaire à de telles approches méthodologiques sur l'art, on est très souvent tenté de demander : « Mais n'y a-t-il rien de plus dans telle ou telle œuvre que sa relation au politique ? » Les méthodologies classiques de l'histoire de l'art ont le pouvoir de contrebalancer de telles tendances. Cependant, dans le cas de l'art moderne iranien, la classification des archives, les institutions artistiques ou les disciplines universitaires qui pourraient engager cette recherche, font défaut. On peut espérer qu'en plus des essais qui complètent ces récentes publications, le nombre croissant d'expositions, de catalogues et de monographies permettra un meilleur accès à la documentation relative à ce sujet, jusqu'ici très dispersée. Dans cette optique, l'exposition *Unedited History* en est un très bon exemple, grâce à l'ensemble considérable d'œuvres présentées, pour la plupart exposées pour la première fois. Si le fossé qui sépare les différentes conceptions de l'histoire de l'art contemporain iranien pouvait être comblé, on pourrait espérer que les effets s'en feraient sentir dans le secteur de la production artistique. Il n'est pas rare, dans le domaine de l'histoire de l'art, que la notion hégélienne de quantité transformée en qualité devienne réalité et qu'un ensemble d'éléments structurés mette un terme aux incertitudes subjectives. En son absence, il ne resterait pour seule -et ingrate- alternative que d'élaborer des théories à partir du vide.

NOTES

1. Grigor, Talinn. *Contemporary Iranian Art: From the Street to the Studio*, Londres: Reaktion Books 2014, p. 105
2. *Behjat Sadr : Traces*, Paris : Zamân Books, 2014. Sous la dir. de Morad Montazami, Narmine Sadeg, p. 163

3. Ganjipour, Anoush. « Art et politique : les chicanes d'un rapport », in *Unedited History : Séquences du moderne en Iran des années 1960 à nos jours*, Paris : Paris-Musées, 2014, p. 17
4. Ganjipour, Anoush. « Art et politique : les chicanes d'un rapport », in *Unedited History, Ibid.*, p. 18