



## Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée

145 | 2019  
Chiismes politiques

---

BRILL Dorothee, JÄGER Joachim et MONTUA Gabriel (dir.), *Die Teheran Moderne / The Tehran Modern. Ein Reader zur Kunst im Iran seit 1960 / A Reader about Art in Iran since 1960*, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2017, 192p

Alain Messaoudi

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/remmm/10013>  
ISSN : 2105-2271

### Éditeur

Publications de l'Université de Provence

### Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2019  
Pagination : Vol 145  
ISSN : 0997-1327

### Référence électronique

Alain Messaoudi, « BRILL Dorothee, JÄGER Joachim et MONTUA Gabriel (dir.), *Die Teheran Moderne / The Tehran Modern. Ein Reader zur Kunst im Iran seit 1960 / A Reader about Art in Iran since 1960*, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2017, 192p », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 145 | septembre 2019, mis en ligne le 24 novembre 2017, consulté le 30 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/remmm/10013>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 octobre 2019.



Les contenus de la *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

---

BRILL Dorothée, JÄGER Joachim et  
MONTUA Gabriel (dir.), *Die Teheran  
Moderne / The Tehran Modern. Ein  
Reader zur Kunst im Iran seit 1960 / A  
Reader about Art in Iran since 1960*,  
Berlin, Nationalgalerie, Staatliche  
Museen zu Berlin, 2017, 192p

Alain Messaoudi

---

- 1 Ce livre bilingue a été conçu pour accompagner la visite d'une exposition qui aurait dû présenter, en 2017, une partie de la collection du musée d'art contemporain de Téhéran à la *Nationalgalerie* de Berlin puis au Musée du XXI<sup>e</sup> siècle (MAXXI) à Rome. Signe du sens politique dont elle était chargée, l'exposition a été reportée *sine die*. Mais le livre nous reste, qui offre une introduction à l'art moderne en Iran. Il confirme la vitalité des recherches qui lui sont depuis peu consacrées, après les importants catalogues des expositions *Iran Modern* (New York, Asia Society Museum, 2013) et *Unedited History. Séquences du moderne en Iran des années 1960 à nos jours* (Paris, Paris-Musées, 2014). Le constat avait en effet été partagé il y a une dizaine d'années : il était nécessaire de mieux connaître les mutations artistiques du XX<sup>e</sup> siècle, après la relégation voire l'oubli qu'avait connue, entre les années 1980 et 2000, la production moderne de la période des Pahlavi, dénoncée par les autorités de la République islamique comme une pâle imitation de l'Occident. La peinture ancienne et les artistes strictement contemporains ne pouvaient plus concentrer seuls l'attention.
- 2 Le livre rassemble cinq essais critiques. Vali Mahlouji réexamine le festival organisé entre 1967 et 1977 à Chiraz et Persépolis, dans lequel il voit une expérience interculturelle qui aurait échappé au contrôle des services de sécurité de la SAVAK.

Sussan Babaie s'interroge sur les effets d'une perception séculière ou religieuse des œuvres d'art contemporaines iraniennes quant à leur compréhension. Alice Bombardier revient sur l'histoire de la modernité artistique en Iran, en dégageant quatre étapes : l'assimilation des normes académiques avec Kamāl ol-Molk et la fondation en 1911 d'une école des beaux-arts à Téhéran ; l'invention après 1934 d'une nouvelle forme de miniature avec Ḥoseyn Behzād ; le développement dans les années 1940 d'une nouvelle peinture qui prend appui sur les avant-gardes occidentales, incarnée par Jalil Ziapour (Jalīl Dīā'pūr) ; la quête d'une authenticité nourrie de culture populaire que symbolise, au début des années 1960, le mouvement Saqqākhāna. Hamid Keshmirshakan analyse la redécouverte de ce mouvement dans les années 1990, après une décennie d'éclipse consécutive à l'instauration de la République islamique. Alireza Labeshka propose enfin une analyse de la production artistique depuis 1979. Prenant pour principal critère son impact sur la société locale, il se félicite du développement d'une activité artistique critique après l'élection de Mohammad Khatami à la présidence de la République en 1997 – activité qui, profitant du développement d'internet, aurait survécu à la double présidence de Mahmoud Ahmadinejad entre 2005 et 2013. À travers les œuvres de Nazgol Ansarinia (Nāzgol Anšārīnyā), Neda Razavipur (Nedā Raḍawīpūr) et Negar Farajiani (Negār Farajyānī) qui interrogent la politique urbaine, Alireza Labeshka défend la conception d'un art socialement engagé.

- 3 Ces essais critiques sont complétés par deux témoignages inédits sur le musée d'art moderne de Téhéran : celui de son premier directeur, du lancement du projet en 1967 jusqu'au début 1978, Kamran Diba, cousin de la *shāhbānū* Farah Dībā, et celui de David Galloway, conservateur en chef des collections entre juillet 1977 et avril 1978. L'ouvrage reproduit aussi deux textes éclairant l'histoire du mouvement Saqqākhāna. Le premier est dû à Karīm Emāmī, à qui l'on doit ce nom (*saqqā-khāna* signifie la fontaine votive, un lieu familial et intime et pourtant marqué par la religiosité), inventé à propos d'une œuvre de Charles-Hossein Zenderoudi (Ḥoseyn Zenderūdī) exposée lors de la 3<sup>e</sup> biennale de Téhéran en 1962. Il a été rédigé pour le catalogue de l'exposition consacrée à ce mouvement à l'occasion de l'inauguration en octobre 1977 du musée d'art contemporain de Téhéran. Le témoignage de l'artiste Parviz Tanavoli (Parwīz Tanāwolī) rappelle quant à lui l'importance de l'atelier Kaboud<sup>1</sup> (Kabūd) dans la genèse du mouvement – un espace qu'avait mis à sa disposition en 1960 le ministre de l'Art et de la Culture Mehrdād Pahlbod, et qui fut un lieu de rencontre et d'expositions, à côté de l'enseignement donné dans le cadre du Centre des arts décoratifs (*Honarkada-ye honarhā-ye taz'ini*) fondé la même année. Entre les textes qui constituent le volume, des séquences en noir et blanc donnent un aperçu du quotidien des habitants de Téhéran et des soubresauts politiques depuis les années 1960, à travers des photographies de Bahman Jalali (Bahman Jalālī) et Rana Javadi (Ranā Jawādī) (sans que ces images soient légendées, ce que l'on peut regretter). Une chronologie et un index fort utiles concluent l'ouvrage.
- 4 Ce livre permet de remettre en cause une vision opposant trop schématiquement la politique artistique du régime de Mohammad-Reza shah et celle de la République islamique, en dégageant des éléments de continuité par-delà l'apparente radicalité de la rupture de 1979. Si l'on en croit Kamran Diba, David Galloway et Vali Mahlouji, le musée d'art contemporain de Téhéran et avant lui le festival de Chiraz, ne peuvent être vus comme les simples produits de conceptions étrangères qu'auraient assimilées des classes dirigeantes du pays coupées du pays réel, ou comme la manifestation d'un syndrome d'« occidentalité », d'« ouestoxication » (*gharbzadegi*), pour reprendre le

néologisme forgé en 1962 par l'homme de lettres Jalāl Āl-e Aḥmad. Symbolisent la mixité du musée, non seulement son architecture (où l'on trouve à la fois la forme des *b ādgīr*, les tours « attrape-vent » qui étaient communes à Yazd et Kashan pour rafraîchir les maisons, et celle des verrières qui permettent d'éclairer les ateliers industriels), mais aussi ses collections (pour moitié composées d'œuvres d'artistes iraniens), et son personnel (majoritairement iranien, même s'il comprenait parmi les conservateurs des Américains). Le musée, qui reprenait le modèle alors pionnier du Museum of Modern Art (MOMA) de New York, intégrant aux beaux-arts l'architecture, la photographie et le cinéma, ne promettait-il pas de s'imposer comme un lieu de débats libres ? Sa position au bord d'un parc au centre de la ville (l'actuel parc Laleh) n'était-il pas le signe d'une volonté d'ouverture au public le plus large ? La très courte vie du musée tel qu'il avait été prévu – dès août 1978, alors que le régime impérial vacille, la direction décide par précaution de retirer des cimaises les œuvres des artistes étrangers, afin d'éviter d'en faire une cible pour les manifestants – ne permet guère de répondre à ces questions. Vali Mahlouji souligne quant à lui la dimension interculturelle du festival de Shiraz, avec des programmes dont les thématiques (le rituel, la percussion...) ont permis à des artistes iraniens d'entrer en contact avec des courants internationaux (l'atelier théâtre, *Kārgāh-e namāyesh*, aurait ainsi participé au développement du cinéma iranien). Ces éléments invitent à une comparaison avec des manifestations s'inscrivant dans des contextes politiques locaux différents, comme les festivals panafricains de Dakar (1966) et d'Alger (1969).

- 5 Les contributions entendent par ailleurs corriger une présentation caricaturale de la politique de la République islamique en matière d'arts plastiques. En rupture avec une conception linéaire de la modernité, Alice Bombardier rappelle qu'un dispositif complexe de peintures murales est très tôt mis en place dans le cadre urbain. Les collections du musée d'art contemporain, bien qu'acquises sous le régime impérial, n'ont pas été dispersées, à une exception près (un nu de Willem de Kooning, *Woman III*, dont David Galloway nous rappelle que la vente en 1994 a permis d'acquérir un manuscrit du *Shāh-nāma*). Contrairement à certains propos tenus dans la presse occidentale, on ne peut parler d'œuvres-otages remises dans des caves pour être dérobées à la vue : des expositions consacrées à des artistes occidentaux ont été organisées au musée d'art contemporain à partir de 1985, la majeure partie des œuvres américano-européennes de la collection a été présentée au public en 2005 (en répondant cependant au vœu du ministère de la Culture et de la Guidance islamique voulant qu'on ne montre pas le panneau central du triptyque de Bacon, *Two Figures lying on a Bed with Attendants*, qui figure deux hommes nus dans un lit). Des œuvres ont été par ailleurs régulièrement prêtées depuis 2002 pour des expositions à l'étranger. Le statut de ces collections, peu connues du public, mais soigneusement conservées, suggère la possibilité d'une comparaison avec le musée Mahmoud Khalil du Caire (dont les collections furent exposées en 1994 au musée d'Orsay à Paris, sous un titre, « Les oubliés du Caire », qui suscita des protestations en Égypte) ou avec le musée des beaux-arts d'Alger (dont les collections furent soigneusement constituées avec des moyens considérables pour symboliser en 1930 le succès de l'entreprise coloniale, et ont représenté pour l'Algérie indépendante un héritage compliqué à gérer). On remarquera l'accord de la critique d'art sur la qualité du choix des sculptures acquises pour le musée de Téhéran vers 1967-1970, qui fait écho au jugement généralement porté sur la sélection opérée, quarante ans plus tôt, pour le musée d'Alger, comme si un soin

particulier avait été prêté à une forme d'expression symbolisant par excellence une tradition étrangère, occidentale.

- 6 En contribuant à mieux faire connaître les formes spécifiques des processus de modernisation des arts en Iran (où, comme le rappelle Sussan Babaie, les croisements entre arts plastiques et littérature, et particulièrement la poésie, semblent très forts), ce livre encourage à poursuivre un travail précis de reconnaissance des contextes sociaux et politiques dans lesquels ces processus se sont développés ailleurs au Moyen-Orient et au Maghreb, afin de mieux pouvoir les apprécier. On ne peut donc qu'en recommander la lecture, au non-spécialiste comme au spécialiste.
- 

## NOTES

1. Il aurait pu être utile de rappeler l'importance du poème-manifeste éponyme *Kabūd* (« Bleu ») de Hūshang Īrānī, publié en 1951 dans la revue *Coq combattant* (voir Alice Bombardier, *Les pionniers de la Nouvelle peinture en Iran. Œuvres méconnues, activités novatrices et scandales au tournant des années 1940*, Berne, Peter Lang, 2017, p. 165).

---

## AUTEUR

ALAIN MESSAOUDI

CRHIA- Université de Nantes