



HAL
open science

L'évolution de l'art contemporain en Iran : l'art plastique : la peinture

Sara Jafari

► **To cite this version:**

Sara Jafari. L'évolution de l'art contemporain en Iran : l'art plastique : la peinture. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2014. Français. NNT : 2014STRAC003 . tel-01154163

HAL Id: tel-01154163

<https://theses.hal.science/tel-01154163>

Submitted on 21 May 2015

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

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



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITES

ED 520, EA 3402 ACCRA

Approches contemporaines de la création et de la recherche artistique

THÈSE présentée par :

Sara JAFARI

soutenue le : **8 Février 2014**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Art/ Arts Plastiques**

**L'évolution de l'art contemporain en Iran
(l'art plastique : la peinture)**

THÈSE dirigée par :
Germain ROESZ

Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :
Khalil M'RABET
Georges BLOESS

Professeur, Université de Provence
Professeur émérite, Université Paris 8

REMERCIEMENTS

Cette thèse est le fruit de multiples événements rencontrés et de nombreuses opportunités que j'ai eu.

Tout d'abord je remercie Dr Germain Roesz d'avoir accepté de diriger ce travail de thèse. Je vous remercie pour votre générosité, ainsi que votre disponibilité et votre gentillesse tout au long de ce travail de longue haleine. J'ai eu cette immense chance de pouvoir profiter de vos conseils et suggestions pendant ma thèse. Votre regard et opinion d'artiste plasticien m'a beaucoup apporté dans mes réflexions et mes raisonnements.

Je remercie les membres du Jury, Monsieur le Professeur M'RABET et Monsieur le Professeur Georges BLOESS, d'avoir accepté de lire et de juger mon travail. Leur opinion, et leurs conseils sont d'une grande valeur pour la suite de mon parcours. Je remercie tous les professeurs que j'ai rencontrés pendant mes années d'études à Téhéran, ainsi que les professeurs à l'université Paris 1 (Sorbonne) pendant mon année de DEA.

Je remercie mes familles JAFARI et MOHAMMADI. Je remercie les membres de ma famille un à un, à commencer par mes grands-parents et jusqu'au plus jeune, le petit Sina. Je sens votre présence auprès de moi, et je vous aime.

Je remercie mon père, Mohammad Ebrahim JAFARI qui a toujours été mon guide et ma source d'énergie. Sa vie artistique et son regard sur la vie m'a donné de la force et m'a encouragé dans la voie que j'ai choisie. Je remercie ma mère Maryam MOHAMMADI qui a été un exemple pour moi à travers son travail artistique en tant que réalisatrice des programmes pour la jeunesse iranienne. Je les remercie tous les deux pour cette richesse artistique omniprésente dans notre foyer, créant des moments uniques et des conversations et des échanges très enrichissantes.

Je remercie plus particulièrement ma sœur, Sayeh JAFARI, qui m'a accompagné pendant toutes ces années et qui m'a encouragé et supporté pendant les moments difficiles. Elle et son époux Younes GUEMOURI, m'ont accueilli dans leur chaleureux et joyeux foyer. La présence de mes chers neveux, Sami, Rayane, et Sina ont rendu supportables et agréables, les moments difficiles passés loin de mon pays, de mon époux et de mes parents.

Je remercie mon époux, Rambod DEGHANIPOUR, qui a été à mes côtés pendant toutes ses années et m'encourageait et m'accompagnait avec gentillesse et patience dans les voies que je choisissais.

Je porte dans mon cœur beaucoup d'autres, amis et famille, qui m'ont encouragé à leur manière et m'ont beaucoup apporté.

INTRODUCTION.....	8
Chapitre I. Kamal-ol-Molk et son rôle dans l’histoire de l’art en Iran.....	11
A) La vie et l’œuvre de Kamal-ol-Molk.....	11
B) L’art de Kamal-ol-Molk.....	13
C) Points de vue des peintres et des critiques d’art contemporain sur la vie et l’œuvre de Kamal-ol-Molk.....	17
D) L’Ecole des Beaux Arts et les disciples de Kamal-ol-Molk.....	23
• D 1) Mohammad-Ali Heidarian.....	26
• D 2) Abolhassan Sadighi.....	30
• D 3) Hussein Sheikh.....	33
Chapitre II. L’évolution de l’art plastique (la peinture) en Iran pendant les années 1941-1951.....	34
A) Evénements importants des années 1941-1951 en Iran.....	34
B) Evénements importants de la vie artistique en Iran, pendant les années 1941-1951.....	35
C) L’entrée du modernisme en Iran.....	36
D) Les diplômés de la première promotion de la Faculté des Beaux Arts à Téhéran..	41
• D1) Jalil Ziapour.....	42
D1-a) L’Association « Khorous Jangi » (Coq de combat).....	43
D1-b) Les oeuvres de Jalil Ziapour.....	47
• D2) Hossein Kazémi.....	51
D2-a) Les points de vue artistiques et les œuvres de Hossein Kazémi.....	53
D2-b) Les différentes étapes de la carrière artistique de Hossein Kazémi.....	56
D2-c) Opinions d’artistes et d’experts d’art sur l’œuvre de Hossein Kazémi.....	58
D2-d) Mon opinion personnelle sur la vie artistique et les œuvres de Hossein Kazémi.....	61
• D3) Houshang Pézeshknia.....	63
• D4) Javad Hamidi.....	66
• D5) Ahmad Esfandiari.....	70
• D6) Mahmoud Javadipour.....	72
• D7) Manoutchehr Yektaï.....	75
E) Les expositions importantes des années 1941-1951 en Iran.....	77
F) Les points de vue des peintres et des critiques d’art contemporain sur l’entrée de la peinture moderne en Iran (1941-1951).....	81

G) Mon opinion personnelle sur l'entrée de la peinture moderne en Iran (1941-1951).....	88
---	----

Chapitre III. L'évolution de l'art plastique (la peinture) en Iran pendant les années 1951-1961 90

A) Evénements importants de l'histoire et de l'art en Iran entre les années 1951-1961	90
B) Ecoles (de garçons et de filles) des Beaux Arts à Téhéran.....	92
C) Faculté des Arts Décoratifs de Téhéran.....	95
D) Faculté des Beaux Arts de Téhéran	98
E) Comparaison entre la Faculté des Beaux Arts et celle des Arts Décoratifs	102
F) Les Biennales de Téhéran entre les années (1951-1961)	105
G) La vie et les points de vue artistiques de trois artistes importants des années 1951-1961 en Iran	110
• G1) Marco Grigorian	110
G1-a) La peinture « Ghahveh-khaneh ».....	121
G1-a-1) <i>Ghahveh-khaneh</i>	121
G1-a-2) <i>La peinture dite « Ghahveh-khaneh »</i>	122
G1-a-3) <i>Les opinions sur la peinture « Ghahveh-khaneh »</i>	127
• G2) Jazeh Tabatabaï.....	130
G2-a) Les opinions des artistes et des critiques d'art sur la vie artistique et les œuvres de Jazeh Tabatabaï	134
G2-b) Mon opinion personnelle sur la vie artistique de Jazeh Tabatabaï et ses œuvres	138
• G3) Parviz Tanavoli	142
G3-a) Parviz Tanavoli et Atelier « Kaboud »	147
G3-b) Les opinions des critiques d'arts et d'artistes contemporains sur la vie artistique et l'œuvre de Parviz Tanavoli.....	149

Chapitre IV. L'évolution de l'art plastique (la peinture) en Iran pendant les années 1961-1971 151

A) Climat artistique et intellectuel en Iran pendant les années 1961-1971	151
A1) Evénements historiques importants des années 1961-1971 en Iran	151
A2) Le climat intellectuel en Iran pendant les années 1961-1971	154
A3) La peinture en Iran pendant les années 1961-1971	161
A4) Opinions d'artistes et d'experts d'art sur la peinture en Iran pendant les années 1961-1971	163
A5) Biennales, galeries et groupes artistiques pendant des années 1961-1971 en Iran.....	168

A5-a) Biennales des années 1961-1971 en Iran	168
A5-b) Les galeries d'art pendant les années 1961-1971 en Iran.....	173
A5-c) Groupes artistiques (arts plastiques) pendant les années 1961-1971 en Iran.....	175
B) Mouvement « Sagha-khaneh »	177
B1) Dénomination et signification du terme « Sagha-khaneh »	177
B2) Art moderne et le mouvement « Sagha-khaneh ».....	180
B3) Facteurs moteurs de l'apparition du mouvement « Sagha-khaneh ».....	182
B4) Aperçu des caractéristiques des œuvres d'artistes du mouvement « Sagha- khaneh ».....	186
• B4-a) Hossein Zenderoudi	186
• B4-b) Faramarz Pilaram	187
• B4-c) Mansour Ghandriz.....	188
• B4-d) Massoud Arabshahi	188
• B4-e) Sadegh Tabrizi	189
• B4-f) Nasser Oveysi.....	189
• B4-g) Jazeh Tabatabaï	190
• B4-h) Parviz Tanavoli.....	191
B5) Opinions de critiques et d'artistes contemporains sur le mouvement « Sagha- khaneh ».....	191
B6) Mon opinion personnelle sur le mouvement « Sagha-khaneh ».....	198
B7) Œuvres et points de vue de deux artistes du mouvement de « Sagha- khaneh ».....	200
• B7-a) Mansour Ghandriz.....	200
• B7-b) Massoud Arabshahi	206
C) Peinture-calligraphie et calligraphie-peinture	214
C1) Prestige de l'écriture	214
C2) « Peinture-calligraphie », « calligraphie-peinture » et leur rôle dans les arts plastiques en Iran.....	220
C3) Aperçu des caractéristiques et des points de vue des artistes de la « peinture- calligraphie » et de la « calligraphie-peinture ».....	224
C3-a) Artistes de la « peinture-calligraphie »	224
• C3-a-1) Sadegh Tabrizi	224
• C3-a-2) Sadegh Barirani.....	226
• C3-a-3) Faramarz Pilaram.....	228
• C3-a-4) Hossein Zenderoudi.....	231
• C3-a-5) Mansoureh Hosseini.....	238
C3-b) Artistes de la « calligraphie-peinture ».....	240
• C3-b-1) Nassrollah Afjéi.....	240

• C3-b-2) Mohammad Jalil Rassouli	241
• C3-b-3) Réza Mafi	242
• C3-b-4) Mohammad Ehsaï	244
• C3-b-5) Ibrahim Haghighi	246
C4) Opinions de critiques et d'artistes contemporains sur la peinture-calligraphie et la calligraphie-peinture	249
C5) Mon opinion personnelle sur la peinture-calligraphie et la calligraphie-peinture en Iran.....	254
D) L'art iranien ou l'artiste iranien ou ... ?.....	255
D1) La recherche de « tradition » et d'« identité » dans les arts plastiques iraniens.....	256
D2) Opinions de critiques et d'artistes contemporains sur la tradition et la modernité	261

Chapitre V. L'évolution de l'art plastique (la peinture) en Iran pendant les années 1971-1979 (les années avant la révolution islamique en Iran)..... 274

A) Événements historiques importants des années 1971-1979	274
B) Introduction.....	277
C) Les groupes artistiques avant la révolution islamique en Iran (1979)	280
D) Les galeries et les expositions artistiques des années 1971-1979	282
D1) Les galeries d'art actives des années 1971-1979	282
D2) Les expositions internationales tenues en Iran pendant les années 1971-1979.....	284
E) Institutions et centres culturels et artistiques en Iran pendant les années 1971-1979	287
E1) Organisation nationale de la radiotélévision iranienne	287
E2) Festival artistique de Chiraz.....	290
E3) Talar Rudaki	292
E4) Musée des Arts contemporains de Téhéran	292
E5) Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents	297
E6) Maison de la culture de Niavaran.....	300
E7) Musée des Arts contemporains de Kerman	302
E8) Musée Réza Abbassi	303
F) Les peintres iraniens des années 1971-1979	304
G) Présentation des œuvres et des points de vue des artistes iraniens des années 1971-1979	309
• G1) Mohsen Vaziri Moghaddam	309
G1-a) La vie artistique et les œuvres de Mohsen Vaziri Moghaddam.....	309
G1-b) Mohsen Vaziri Moghaddam, enseignant des fondements de l'art moderne	315

• G2) Abolghassem Saïdi.....	317
G2-a) La vie et l'œuvre d'Abolghassem Saïdi	317
G2-b) Opinions de deux artistes et experts d'art sur les œuvres d'Abolghassem Saïdi.....	320
• G3) Sohrab Sepehri.....	322
G3-a) Opinions d'artistes plasticiens, de poètes et de critiques sur les œuvres de Sohrab Sepehri.....	325
G3-b) Analyse de plusieurs œuvres picturales de Sohrab Sepehri	333
• G4) Hannibal Alkhas	338
G4-a) Hannibal Alkhas, peintre et professeur d'art	338
G4-b) Opinions d'artistes et d'experts d'art sur les œuvres et les points de vue d'Hannibal Alkhas	343
G4-c) Point de vue d'Hannibal Alkhas sur ses propres œuvres.....	349
G4-d) Mon opinion personnelle sur la personnalité et les points de vue d'Hannibal Alkhas	350
• G5) Bahman Mohasses.....	352
G5-a) La vie et les points de vue artistiques de Bahman Mohasses.....	352
G5-b) Opinions d'artistes et d'experts d'art sur les œuvres et les points de vue artistiques de Bahman Mohasses	358
G5-c) Mon opinion personnelle sur les points de vue et les œuvres de Bahman Mohasses.....	360
• G6) Asghar Mohammadi.....	361
G6-a) Biographie chronologique d'Asghar Mohammadi	361
G6-b) Les œuvres et les points de vue artistiques d'Asghar Mohammadi	363
• G7) Farshid Maleki	366
H) La présence des artistes femmes sur la scène des arts plastiques iraniens pendant les années 1940-1979.....	371
• H1) Leili Taghipour	372
• H2) Shokouh Riyazi.....	373
• H3) Monir Shahroudi Farmanfarmaian.....	374
• H4) Behjat Sadr	379
• H5) Iran Darroudi	385
• H6) Leili Matin-Daftari	386
• H7) Talieh Kamran	388
• H8) Maryam Javaheri	390
I) Opinions d'artistes plasticiens et d'experts d'art sur le rôle et le statut de l'art plastique (la peinture) avant la révolution islamique en Iran	393
J) Mon opinion personnelle sur le rôle et le statut de l'art plastique avant la révolution islamique en Iran	403

Chapitre VI. L'évolution de l'art plastique (la peinture) en Iran pendant les années 1979-1991 (Les années de la révolution et de la guerre).....	406
A) Introduction	406
B) L'art de la révolution : art engagé et populaire	412
B1) Opinions d'artistes plasticiens et d'experts d'art au sujet de l'art de la révolution, l'art engagé et populaire.....	416
B2) Opinion personnelle sur l'art révolutionnaire, l'art engagé et populaire	421
B3) Les artistes révolutionnaires et religieux ;(Centre de la pensée et de l'art islamique)	422
• B3-a) Iraj Eskandari	426
• B3-b) Kazem Chalipa	428
• B3-c) Habibollah Sadighi.....	431
• B3-d) Hossein Khosrojerdi	433
B4) Les artistes révolutionnaires et non religieux.....	435
• B4-a) Samila Amir Ibrahimy	438
• B4-b) Manoutchehr Safarzadeh	440
• B4-c) Niloufar Ghaderinejad	443
• B4-d) Nosratollah Moslemian	444
• B4-e) Mohammad Hassan Shid-Del.....	448
• B4-f) Les posters politiques des frères Shishegaran	450
B5) Les artistes modernes et politiquement indépendants des années 1971-1979 en Iran.....	454
• B5-a) Aydin Aghdashlou	459
• B5-b) Gholam-Hossein Nami.....	468
• B5-c) Parviz Kalantari	473
• B5-d) Mohammad brahim Jafari.....	480
• B5-e) Mehdi Hosseini.....	497
B6) Les opinions d'artistes et d'experts d'art sur la peinture postrévolutionnaire en Iran.....	503
B7) Mon opinion personnelle sur la peinture des années postrévolutionnaires en Iran.....	508
C) L'art de la guerre : la guerre irano-irakienne de 1980-1988 et l'art contemporain en Iran.....	511
C1) Introduction	511
C2) L'art de la guerre : la photographie.....	512
C2-a) La vie et l'œuvre de trois photographes de guerre en Iran	515
• C2-a-1) Mehdi Monem.....	515
• C2-a-2) Kaveh Golestan.....	517

• C2-a-3) Bahman Jalali	518
C2-b) Opinions de photographes iraniens et étrangers sur la photographie de guerre.....	519
C3) L'art de la guerre : la peinture	521
C3-a) Opinions de certains peintres et critiques d'art sur l'influence de la guerre sur la peinture contemporaine en Iran	524
C3-b) Mon opinion personnelle sur l'influence de la guerre sur la peinture contemporaine en Iran	530

Chapitre VII. Des aperçus des événements importants dans les arts plastiques en Iran depuis 1991..... 533

A) Introduction	533
B) Musée des Arts contemporains de Téhéran	535
B1) Formation de l'Association des artistes peintres iraniens	538
B2) Création de plusieurs groupes artistiques.....	539
B3) Organisation des voyages de recherches pour les plasticiens iraniens à la Cité des Arts à Paris	539
B4) Tenue des biennales au Musée des Arts contemporains de Téhéran	540
B5) Tenue des expositions de l'art conceptuel au Musée des Arts contemporains de Téhéran	543
B6) Soutien financier aux artistes plasticiens iraniens	547

DISCUSSION ET CONCLUSION.....550

Chapitre VIII. Partie Pratique.....553

Analyse mes œuvres : « rencontre entre l'artiste et moi-même ».....560

• A) « Le volume noir ».....	560
A1) Anecdote de « Le Volume Noir »	561
• B) « L'oiseau Ineffaçable »	562
B1) Anecdote de « L'oiseaux Ineffaçable »	562
• C) à la mémoire de « Reza Derakhshani ».....	563
• D) à la mémoire de « Hossein Zenderoudi »	565
• E) à la mémoire de « Talieh Kamran»	567

INTRODUCTION

Le progrès et le développement culturels des sociétés humaines ne seraient possibles que par le biais de l'interaction dynamique entre les différentes cultures. Dans notre monde, seules les cultures qui sont capables d'accepter et d'absorber les éléments constructifs et positifs d'autres peuples et d'autres cultures, pourront espérer continuer leur existence. Il y a très longtemps, le monde iranien, avec sa riche civilisation dans le domaine de l'art et de la culture, joua un rôle important dans le développement des infrastructures culturelles d'autres sociétés humaines, notamment le monde occidental. Autrefois, la civilisation iranienne avait une place privilégiée au sommet de la civilisation humaine, grâce à la richesse et au dynamisme de sa culture. Elle fut capable d'identifier, avec vigilance et clairvoyance, les éléments dynamiques d'autres cultures et d'autres peuples, pour pouvoir ensuite les intérioriser et se les approprier. Cela assurait sans aucun doute la richesse de la culture iranienne et son esprit d'innovation. C'est pourquoi la civilisation iranienne était génératrice de culture pour elle-même et pour les autres. Des siècles s'écoulèrent, jusqu'à ce qu'au XV^e siècle, la Renaissance ne bouleverse la civilisation occidentale. Ainsi, l'humanisme naissant et le rationalisme prirent forme face aux croyances traditionnelles de l'Eglise et de la culture moyenâgeuse. L'Occident se mit alors inlassablement à la recherche de l'inconnu et obtint des progrès scientifiques, culturels, artistiques et technologiques indéniables.

Nombreux sont les penseurs qui estiment que la modernité se fonda dès le début sur l'individualisme et le rationalisme, en s'appuyant sur la croissance de la pensée scientifique, l'état de droit et le développement de la société civile. Ce mouvement général commença dans le monde occidental vers le XV^e siècle, c'est-à-dire simultanément avec l'apparition de l'astronomie moderne, l'invention de l'imprimerie et la découverte du Nouveau Monde.

Certains penseurs et historiens croient, que du point de vue historique, ce que nous appelons la modernité, se situe entre les débuts de la Renaissance (vers 1300) et la Révolution française de 1789-1799. L'apparition de la modernité fut contemporaine avec la formation d'une nouvelle organisation des échanges commerciaux, de la production et de l'économie, tandis que la société civile prenait forme progressivement, en détruisant ou affaiblissant les institutions liées aux traditions anciennes. Nous appelons « moderne » la société qui est gérée et administrée sur la base des lois humaines, qui remplacent alors les lois divines ! Ce qui va de paire avec la domination de la rationalité et de la raison sur tous les aspects de la vie sociale.

Aujourd'hui, plusieurs siècles après les efforts assidus de la civilisation et de la culture occidentale, le monde occidental est arrivé à un niveau très élevé du développement scientifique, culturel et artistique, grâce à la mobilisation de ses forces rationnelles et matérielles. C'est là que nous, les Iraniens, nous avons réalisé l'écart qui s'est creusé entre nous et les apports de la civilisation mondiale, malgré la place que nous occupions autrefois dans la culture mondiale. Pour compenser ce retard, nous avons besoin aujourd'hui d'une meilleure connaissance de la culture et de la civilisation des autres nations, et nous devons nous efforcer d'identifier et de nous approprier les éléments positifs et constructifs de la culture mondiale.

En effet, les premiers pas pour connaître la culture et l'art du monde occidental furent franchis en Iran au XVI^e siècle, au moment de la Renaissance en Europe, à l'époque du règne de la dynastie des Safavides. C'est à cette période que la peinture iranienne subit pour la première fois l'influence de la peinture européenne. Les Safavides établirent des relations commerciales et politiques avec les Etats européens. Les ambassadeurs des pays européens offrirent des gravures et des peintures de la Renaissance aux rois Safavides. Ces cadeaux furent finalement livrés aux peintres de la cour des Safavides, qui ne manquèrent pas de s'inspirer, voir d'imiter ces modèles européens dans leur création artistique.

Par ailleurs, Shah Abbas I^{er} Le Grand (1587-1629) décida de faire venir les Arméniens de Jolfa à sa capitale Ispahan ; ce qui rendit le terrain favorable à l'influence des travaux des artistes peintres arméniens sur les œuvres des peintres iraniens. Durant cette même période, les peintres néerlandais ou indiens qui voyageaient en Iran, transmettaient aux artistes iraniens, les expériences des peintres européens de la Renaissance. Ainsi, le terrain devenait de plus en plus propice à l'influence grandissante des styles courants de la peinture européenne sur le travail des peintres iraniens.

En outre, certains peintres iraniens comme Mohammad Zaman (1650-1701), qui fut l'un des meilleurs artistes de la cour des Safavides, eurent la chance de voyager en Europe et de voir de près les progrès des arts plastiques en Occident. Ce processus se poursuivit aussi sous la dynastie des Qadjar : ainsi le célèbre peintre iranien, Mohammad Ghaffari, alias Kamal-ol-Molk fut envoyé par la cour en France et en Italie pour visiter les musées afin d'étudier les écoles de la peinture européenne. Ces contacts avec l'art occidental ont fini par favoriser l'introduction en Iran des nouvelles techniques de la peinture et ainsi, la peinture iranienne s'en trouva directement influencée. Ces courants d'influence ne furent pas toujours positifs et constructifs, mais une nouvelle vision du monde a été introduite dans le monde de la peinture iranienne.

La passation du pouvoir de la dynastie des Qadjar à celle des Pahlavis contribua à l'accélération du processus de la modernisation, processus qui influença aussi bien les arts en

général que les arts plastiques et la peinture en particulier. Certes, cette longue période de transition peut être divisée en plusieurs étapes, mais nous ne pourrions malheureusement pas étudier tous les événements de cette période de l'histoire de l'art iranien dans ce travail.

C'est pourquoi, nous débutons notre étude à l'époque de Kamal-ol-Molk, célèbre peintre de la cour du monarque Qadjar, Nassereddine Shah. Le rôle que ce grand peintre iranien et ses disciples exercèrent sur les visions artistiques de leur époque fut si grand, que nous pouvons en mesurer l'influence même aujourd'hui dans l'évolution de la peinture iranienne et dans les méthodes de l'enseignement de la peinture en Iran.

Chapitre I. Kamal-ol-Molk et son rôle dans l'histoire de l'art en Iran

A) La vie et l'œuvre de Kamal-ol-Molk

Kamal-ol-Molk (1848-1940), de son vrai nom Mohammad Ghaffari, est né dans une famille d'artistes à Téhéran (figure n° 1). Il passa son enfance et son adolescence à Kachan (sud de Téhéran). Son oncle, Mirza Abol-Hassan Khan Ghaffari, alias Sani-ol-Molk ¹ (1813-1866) fut l'un des plus brillants peintres de l'époque du roi Nassereddine Shah et a été le fondateur de l'une des premières écoles de peinture en Iran. Après avoir fini des études primaires à Kachan, le jeune Mohammad se rendit à Téhéran où il s'est inscrit à l'école Dar-ol-Fonoune², aux cours de peinture de Mirza Ali Akbar Khan³, alias Mozaïnodolleh (artiste et maître de peinture de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle). Le jeune adolescent apprit de son maître les principes et les conceptions de la représentation de la nature. Mozaïnodolleh n'avait que douze ans lorsqu'il fut envoyé en France par Nassereddine Shah⁴. Il y resta une dizaine d'années et obtint le diplôme de l'École des Beaux-arts en peinture, sculpture, musique et arts dramatiques. Dès son retour en Iran, il se consacra à l'enseignement de la peinture à l'école Dar-ol-Fonoune, pendant près de cinquante ans.

Lors d'une visite de l'exposition des travaux des élèves de Mozaïnodolleh, le roi Nassereddine Shah se montra particulièrement sensible aux tableaux de Mohammad Ghaffari. Le roi le fit introduire dans la cour en 1876, en lui conférant un titre de fonction : Naghash-bashi (peintre officiel de la cour). Mohammad Ghaffari fut logé à la cour où se trouvait également son atelier. Il vécut pendant 14 ans auprès du roi qui l'a anobli en 1890 en lui conférant le titre Kamal-ol-Molk. La première œuvre signée de son titre, Kamal-ol-Molk, fut la « Galerie des

¹ Mirza Abolhassan Khan Ghaffari, alias Sani-ol-Molk (1813-1866), peintre iranien né à Kachan. Il fut l'un des peintres les plus célèbres de la période des Qadjar, surnommé par ses contemporains le « Raphaël iranien ». Il fonda la première école moderne de la peinture en Iran en 1848, qu'il baptisa « Majma ol-Sanaye' » (Complexe des arts).

² Dar-ol-Fonoune : l'école fondée sous Nassereddine Shah à Téhéran en 1851, à l'initiative du chancelier Amir Kabir pour l'enseignement des sciences et des techniques modernes. Dar-ol-Fonoune compte parmi les premières universités modernes de l'histoire contemporaine iranienne.

³ Mirza Ali Akbar Khan, alias Mozaïnodolleh, né en 1843 à Natanz, près de Kachan, en 1843. Il fut l'un des premiers étudiants qui furent envoyés à Paris à l'époque de Nassereddine Shah. Il étudia aux Beaux-Arts de Paris et s'éteignit en 1932 à Téhéran

⁴ Nassereddine Shah (1831-1896) fut le quatrième roi de la dynastie des Qâdjârs. Son règne dura cinquante ans, et fut le plus long de tous les monarques de la dynastie. Il fut le premier roi iranien à rédiger ses souvenirs dans son journal. Il a été assassiné en 1896.

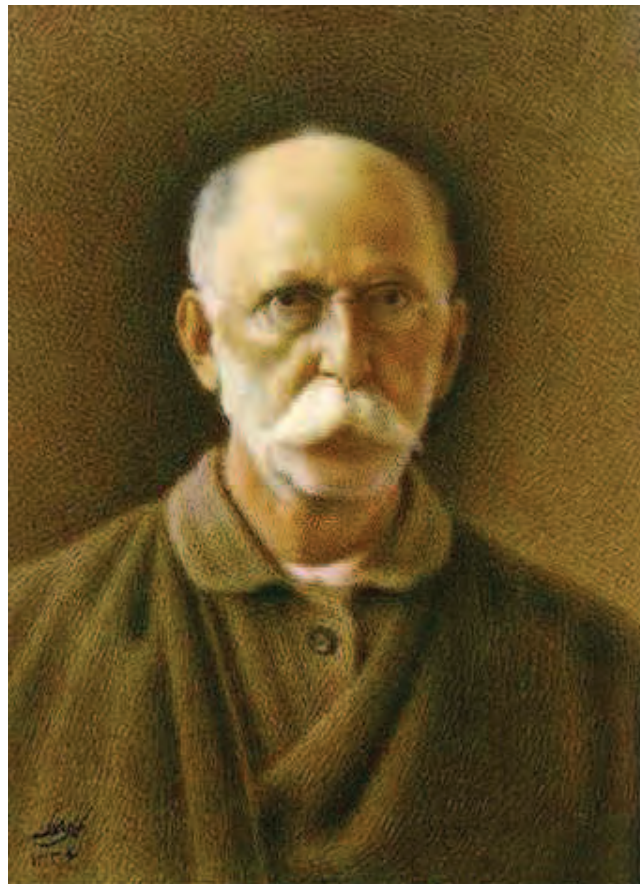


fig.1 / 28.2x22 Cm / 1957 / Huile sur toile

miroirs », chef-d'œuvre rompant avec les œuvres de l'époque, sur laquelle le peintre avait travaillé pendant sept ans.

Après l'assassinat de Nassereddine Shah, son fils Muzafareddine Shah⁵ succéda à la couronne en 1897. Le nouveau souverain ne tarda pas à envoyer le peintre officiel de la cour en Europe pour se perfectionner. Lors de son voyage en Europe, Kamal-ol-Molk avait presque cinquante ans. Ce voyage fut pour lui l'occasion de pouvoir étudier, pendant trois ans, les œuvres des grands peintres de la Renaissance et de la période de l'art baroque dans les musées de Paris, Rome, Vienne, Florence et Venise. Il fréquenta régulièrement le musée du Louvre où il s'entraînait à copier les tableaux des maîtres anciens comme Rembrandt et Titien.

A Paris, Kamal-ol-Molk fit connaissance avec le peintre Henri Fantin-Latour (1836-1904)⁶. Mais peu de temps après, le roi Muzafareddine Shah lui donna l'ordre de revenir en Iran. Kamal-ol-Molk revint à Téhéran en 1900 et reprit ses fonctions de peintre officiel de la cour. Il s'acquitta de ses fonctions un an plus tard, car le terrain ne lui était plus favorable à la cour. Il ne s'entendait pas bien avec le nouveau roi et ne pouvait pas s'accorder avec les exigences extravagantes de ce dernier. En 1901, Kamal-ol-Molk s'exila en Irak (1901-1905) où il créa plusieurs tableaux dont « L'orfèvre Bagdad » (1901) (figure n° 2) et « La Place de Kerbela » (1902) (figure n°3). Quatre ans plus tard, son retour en Iran coïncida avec un événement social majeur : la révolution constitutionnelle (1905).

A la suite de la décadence de la dynastie Qadjar, le pays plongeait dans la misère et la corruption, tandis que les voix s'élevaient de toutes parts pour protester contre la mauvaise gestion des politiques intérieures et extérieures. En dépit de ses liens anciens avec la cour, Kamal-ol-Molk rejoignit les rangs des révolutionnaires afin de se battre pour l'instauration d'un nouveau système politique et social en Iran. Son séjour de plusieurs années en Europe lui avait fait connaître l'ordre social, la justice, la liberté, la prospérité, le bien-être, et les immenses progrès scientifiques, techniques et industriels des pays européens. Kamal-ol-Molk devint constitutionnaliste. Il écrivit plusieurs articles en faveur des révolutionnaires et traduisit des textes de Jean-Jacques Rousseau⁷ et d'autres penseurs français.

⁵ Muzafareddine Shah (1853-1906) fils de Nassereddine Shah, et cinquième roi de la dynastie des Qadjar. Après la mort de son père, il régna dix ans (1896-1906).

⁶ Henri Fantin-Latour, né à Grenoble le 14 Janvier 1836 et mort à Bure le 25 août 1904, est un peintre réaliste et intimiste, et lithographe français.

⁷ Sanaye' Mostazrafeh (littéralement : Ecole des techniques raffinées), fut une école fondée et dirigée en 1911 à Téhéran par Kamal-ol-Molk pour l'enseignement de la peinture. En outre, cette école organisait des cours de travail du bois, de mosaïques et du tissage de tapis. Quelques années après la fondation de l'école, le célèbre sculpteur iranien Abolhassan Sadighi y fonda une section de sculpture.



fig.2 / 43.5x53.5 Cm / 1940 / Huile sur toile



fig.3 / 60.5x44.5 Cm / 1941 / Huile sur toile

Le mouvement constitutionnel accéléra l'évolution et la marche vers la modernisation des arts et de la littérature. Les pensées politiques et sociales du mouvement constitutionnel incitèrent une véritable révolution dans la littérature et la poésie. Quant à la peinture et la sculpture, Kamal-ol-Molk et des dizaines d'artistes de son époque se mirent à s'inspirer de la peinture naturaliste occidentale sous l'impulsion des changements de goût et d'orientation modernes. Six ans après son retour d'Irak, Kamal-ol-Molk fonda son Ecole des Beaux-arts (Sanaye Mostazrafeh)⁸ en 1911. Il enseigna la peinture pendant seize ans dans son école où les élèves pouvaient apprendre également la sculpture, la marqueterie, la poterie, les arts céramiques et le tissage de tapis.

L'autonomie de cette école devint l'objet de désaccords entre son directeur-fondateur et les autorités en 1927. Kamal-ol-Molk se désengagea et abandonna l'enseignement. Il quitta Téhéran pour s'installer à Hassanabad, un petit village près de Nichapour (Khorasan) et s'occupa de l'agriculture. A la suite d'un accident, il perdit la vue d'un œil, mais cela ne l'empêcha pas de peindre jusqu'à la fin de ses jours. Il décéda en 1940, à l'âge de 93 ans à Nichapour.

Son élève, Ismaïl Ashtiani (1892-1971) décrit Kamal-ol-Molk ainsi:

(web site : www.isfahanartists.ir)

« Il avait une silhouette virile, proportionnée et belle. Il était grand. Son visage régulier, ses cheveux blancs et ses joues roses lui donnaient une allure spirituelle. Il était un grand peintre, mais aussi un très bon calligraphe. Il était un bon connaisseur de la littérature française et connaissait par cœur la plupart des poèmes de La Fontaine et d'autres grands poètes français. Son comportement inspirait naturellement le respect de ses interlocuteurs. Tout le monde l'aimait. Les pauvres priaient pour lui, car il était généreux. Les grands hommes voyaient en lui un rival, et les petits esprits étaient jaloux de ce grand homme. »

B) L'art de Kamal-ol-Molk

Le style de Kamal-ol-Molk a évolué progressivement, tout au long de sa vie, vers une pure représentation naturaliste. A l'époque de la dynastie Qadjar⁹, les peintres iraniens s'inspiraient tous de l'art occidental, mais l'influence de l'art européen ne surpassait point la domination des traditions anciennes de la miniature iranienne. Par conséquent, les tableaux de ces artistes étaient en général marqués par les éléments iraniens. Mais dans les œuvres de Kamal-ol-

⁸ Jean- Jacques Rousseau, né le 28 juin 1712 à Genève et mort le 2 juillet 1778 à Ermenonville, est un écrivain, philosophe et musicien Genevois de langue française.

⁹ La dynastie des Qâdjârs régna sur l'Iran de 1768 à 1925.

Molk, les critères traditionnels s'estompent petit à petit pour céder leur place aux caractéristiques de la peinture classique européenne.

Du point de vue chronologique, nous pouvons identifier, dans la carrière de Kamal-ol-Molk, deux périodes clairement distinctes : avant et après son voyage en Europe.

- 1) La première période couvre les œuvres de Kamal-ol-Molk alors qu'il fut, pendant trente ans, le peintre officiel de la cour de Nassereddine Shah, avant son voyage en Europe à l'âge de cinquante ans.
- 2) La deuxième période s'étend sur une période de quarante ans depuis son retour d'Europe jusqu'à la fin de sa vie.

Plusieurs facteurs influencent les œuvres de Kamal-ol-Molk créées pendant la première période :

- 1) L'art occidental : les gravures des artistes de la Renaissance et de l'époque baroque,
- 2) Les travaux des peintres iraniens du début de l'époque de la dynastie Qadjar et l'évolution qu'ils ont introduite dans la peinture iranienne,
- 3) L'arrivée de l'art et des techniques photographiques en Iran vers 1853, sous le règne du roi Nassereddine Shah,
- 4) Le goût et les désirs du roi,
- 5) Le goût et la volonté des aristocrates et des gens de la cour qui lui commandaient des toiles.

Outre l'exécution de copies des tableaux des grands maîtres classiques européens, pendant cette période, Kamal-ol-Molk peignait des sujets très variés : paysages, natures mortes, portraits, scènes de la vie quotidienne.

Ses fonctions de peintre officiel de la cour de Nassereddine Shah lui dictaient la représentation très réaliste et quasi-photographique des événements, des personnalités, des bâtiments, des jardins ..., pour enregistrer les différents moments de la vie à la cour de Nassereddine Shah. La nature était le sujet favori de Kamal-ol-Molk, de sorte que lorsqu'on lui commandait des toiles qui devaient représenter les palais ou les camps militaires, le sujet principal restait parfois plus ou moins inaperçu dans le paysage des montagnes, des plaines et du ciel (figure n°4).

A partir de 1853, date de l'arrivée de la photographie en Iran, la plupart des peintres se servaient de la photographie dans leur travail, notamment pour des portraits. L'excès dans l'usage



fig.4 / 64.5x100 Cm / 1925 / Huile sur toile

des photos donnait un aspect artificiel et factice à ces portraits. Conscient de ce problème, Kamal-ol-Molk préférait prendre pour thème, les paysages naturels ou les espaces intérieurs des palais et des jardins royaux. Ce n'est que vers la fin du règne de Nassereddine Shah que la présence de l'homme prend une plus grande importance dans les œuvres du peintre qui crée également plusieurs portraits de personnalités de la cour.

La « Galerie des miroirs » est le dernier tableau signé par Kamal-ol-Molk, avant son départ pour l'Europe. Il a travaillé pendant sept ans sur ce tableau. Contrairement aux tableaux d'autres peintres de la cour, le roi n'est présenté sur cette toile que sous forme d'une petite silhouette placée au-dessous de la ligne axiale. Le tableau le montre tourné vers la fenêtre, d'un regard fixe, ayant l'air distrait et absent. Sa solitude et son '*chagrin*' semblent contradictoires avec la somptuosité et la splendeur de la galerie des miroirs (figure n°5).

Parmi les meilleures œuvres de Kamal-ol-Molk pendant cette première partie de sa carrière, nous pouvons citer : 1- Takyeh Dowlat (avant 1897) (figure n°6) ; 2- Mohammad Ibrahim, le maître-valet et autre valet (1876) (figure n°7) ; 3- Galerie des miroirs (1897).

A l'époque où Kamal-ol-Molk est parti en Europe (1897), le monde de la peinture occidentale était profondément bouleversé par les mouvements impressionniste et postimpressionniste. Pendant son séjour de trois ans en Europe, Kamal-ol-Molk étudie, avec fascination, les ouvrages des grands maîtres anciens de la Renaissance et de la période baroque dans les musées de Paris, Rome, Venise, Florence, et Vienne. Ismaïl Ashtiani (1892-1971) en écrit (web site : www.isfahanartists.ir) : « *Kamal-ol-Molk était fasciné par la peinture de la Renaissance et de la période baroque. Il admirait les tableaux de Raphaël, Titien, Vélasquez et Rembrandt, souhaitant pouvoir combiner les styles de ces grands maîtres anciens dans son œuvre.* »

Il est à noter que pour des raisons historiques, culturelles et artistiques, Kamal-ol-Molk n'avait naturellement pas la possibilité de comprendre et de s'appropriier les acquis des mouvements impressionniste et postimpressionniste de l'époque, et il s'est contenté de copier des toiles de maîtres anciens de la peinture européenne comme Rembrandt et Titien (figure n°8) .

Dès son retour en Iran, Kamal-ol-Molk crée de nouveaux tableaux, quelque peu différents de ses anciens travaux, sans qu'il y ait cependant une rupture significative. Mais dans ces œuvres, son travail semble manifestement « plus naturel ». Son expérience européenne se résume, semble-t-il, à l'apprentissage de nouvelles techniques de peinture à l'huile, et le perfectionnement de son habileté à dessiner en perspective.

Cela amène Aydin Aghdashlou, peintre et critique d'art, à écrire (Az Khoshi-ha va Hassrat -ha, Aydin Aghdashloo, Publication : Nashr-e- Atyieh, 1999, Téhéran-Iran) :



fig.5 / 91x119 Cm / 1931 / Huile sur toile



fig.6 / 93x109 Cm / Huile sur toile



fig.7 / 111x158 Cm / 1875 / Huile sur toile



fig.8 / 77x57 Cm / 1891 / Huile sur toile

« Kamal-ol-Molk ne fut pas un peintre d'avant-garde et inventif. Vers la fin du XIX^e siècle, les impressionnistes avaient déjà bouleversé les fondements des arts plastiques et étaient en train de développer un nouveau langage et une nouvelle expression de l'art. Dans ce contexte, Kamal-ol-Molk s'est mis à copier les tableaux de Rembrandt et de Titien. Il ne cherchait donc qu'à réaliser le rêve de Mohammad Zaman¹⁰ (1639-1708) au XVII^e siècle ! »

Parmi les meilleures œuvres de Kamal-ol-Molk après son voyage en Europe, nous pouvons citer : 1- Le voyant juif (1899); 2- L'orfèvre bagdadien (1901); 3- La Place de Kerbela (1902).

Comme nous l'avons souligné plus haut, le voyage de Kamal-ol-Molk en Europe avait coïncidé avec l'apogée des mouvements impressionniste et postimpressionniste. Mais le peintre officiel de la cour Qadjar est resté indifférent à ces mouvements d'avant-garde. Au lieu de s'intéresser à l'art contemporain, il a amené en Iran l'héritage de la peinture de la Renaissance et de la période baroque. Pour expliquer son indifférence vis-à-vis de l'art contemporain en Europe, et l'intérêt qu'il portait à la peinture des XV^e et XVI^e siècles, les critiques et historiens d'art ont avancé différentes hypothèses que nous pouvons diviser en trois groupes :

- 1) Certains experts estiment que si Kamal-ol-Molk n'a pas pris pour modèle la peinture moderne du XIX^e siècle européen, c'est parce qu'il croyait fermement que pour assurer le progrès et le développement des arts plastiques en Iran, les artistes iraniens devaient, à l'instar des peintres européens, passer par une étape classique comme celle de la Renaissance et de la période baroque, avant de s'aventurer prématurément dans le réalisme, l'impressionnisme ou le postimpressionnisme du XIX^e siècle. Cette vision était partagée par les contemporains de Kamal-ol-Molk, qui considéraient cette démarche comme le moyen le plus lucide et le plus logique d'exploiter les expériences artistiques de l'Occident.
- 2) Pour d'autres critiques et historiens de l'art, l'objectif de Kamal-ol-Molk était uniquement de se perfectionner dans ses fonctions de peintre officiel de la cour Qadjar, car le contexte socioculturel de son époque ne lui permettait pas de familiariser ses contemporains iraniens avec les évolutions les plus récentes de l'art moderne en Europe, d'autant plus que ces mouvements d'avant-garde faisaient l'objet de débats et de controverses dans les milieux artistiques européens. Kamal-ol-Molk ne cherchait donc qu'à améliorer ses

¹⁰ Mohammad Zaman (1501-1722), peintre iranien de la fin de l'époque de la dynastie des Safavides. Sa carrière artistique s'étendit de 1650 à 1694. Il fut surtout célèbre pour ses copies et imitations libres des gravures européennes. Il joua ainsi un rôle important dans la propagation des techniques occidentales dans la peinture iranienne.

techniques en prenant pour modèles les maîtres anciens de la Renaissance et de la période baroque, car pour les artistes iraniens de la fin du XIX^e siècle, le peintre devait présenter sur ses toiles la reproduction la plus réaliste de la nature.

- 3) Le troisième groupe est composé des détracteurs les plus durs de Kamal-ol-Molk qui considèrent son style et sa vision d'artiste comme une trahison historique des arts plastiques en Iran. Selon ces critiques d'art, non seulement Kamal-ol-Molk n'avait pas compris les mouvements et les courants artistiques de l'Europe de la fin du XIX^e siècle, mais il n'avait pas réussi non plus à saisir l'esthétisme et la signification profonde du classicisme de la Renaissance, ni le style des maîtres anciens comme Rembrandt et Titien.

Nous présentons par la suite le point de vue des peintres et des critiques d'art contemporain sur la véritable place qu'occupe Kamal-ol-Molk dans l'histoire de l'art en Iran.

C) Points de vue des peintres et des critiques d'arts contemporains sur la vie et l'œuvre de Kamal-ol-Molk

➤ *Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :*

(Az Khoshi-ha va Hassrat -ha, Aydin Aghdashlou, Publication : Nashr-e- Atyieh, 1999, Téhéran-Iran)

« Ce n'est pas facile de déterminer avec certitude la vraie place de Kamal-ol-Molk dans l'histoire de l'art iranienne. Il fait partie de ces artistes dont la vie et l'œuvre sont entrées dans la légende. Devenus des personnages quasi-mythologiques, toute analyse ou critique des œuvres de ces artistes légendaires semblent une insulte. Dans l'histoire de la peinture iranienne, le nom de Kamal-ol-Molk est mis au même rang que celui de Mani, Kamaledin Behzâd ¹¹ ou Réza Abbasi¹². Mais il ne faut surtout pas croire que Kamal-ol-Molk est une exception ou un artiste original par rapport à ses contemporains avec qui il partageait un goût généralisé pour imiter les techniques de la peinture occidentale.

Il n'était pas le seul à copier les tableaux d'artistes occidentaux, car l'exécution de ces copies était devenue une vieille tradition depuis trois cents ans. Kamal-ol-Molk n'était pas non plus le seul à vouloir propager les techniques de la peinture européenne. Il est important

¹¹ Kamaledin Behzad (1450- 1536), était un grand maître de la miniature persane originaire d'Herat (actuel Afghanistan). Il a inspiré un style de miniature persane qui restera une référence après sa mort.

¹² Reza Abbasi (1565-1635), le plus connu des peintres et calligraphes de l'école d'Ispahan, sous le règne des Safavides et de Chah Abbas ^{1er} Le Grand.

d'insister sur ces points pour montrer que l'émergence d'un artiste comme lui n'était pas du tout un phénomène exceptionnel. En réalité, nous ne pouvons ni lui reprocher l'imitation des peintres réalistes de l'Occident, ni lui rendre hommage pour ses copies habiles des tableaux de Rembrandt ou de Titien ! »

En réalité, Kamal-ol-Molk est le résultat évident et totalement prévisible de l'évolution générale de la peinture iranienne depuis le XVI^e siècle. Nous pouvons donc dire que Kamal-ol-Molk a pris le chemin qui lui semblait être la seule voie ouverte à cette époque. »

➤ **Karim Nasr (peintre, illustrateur) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Que devait-il faire lorsqu'il a connu pour la première fois l'art moderne ? Quel chemin devait-il prendre, lui qui était disciple de Fantin-Latour et ne pouvait donc pas ignorer l'impressionnisme et le postimpressionnisme ? Devait-il se contenter de suivre sa tendance naturaliste ou accepter les acquis de l'impressionnisme et des dernières découvertes des artistes occidentaux ? En essayant de familiariser ses compatriotes avec l'impressionnisme, aurait-il pu révolutionner la compréhension de l'art moderne dans la société traditionnelle iranienne ? Une société qui n'avait pas contribué à la production de la culture moderne, et qui était loin des évolutions de l'urbanisme, du libéralisme, de la démocratie et du processus du développement de l'esprit critique, serait-elle en mesure de comprendre le mouvement impressionniste que Kamal-ol-Molk lui apportait d'Europe ?

L'art fait partie de la culture et non pas de la mode. C'est le modiste qui cherche toujours les dernières nouveautés ; tandis que pour l'artiste moderne, la créativité individuelle de l'être pensant prime au dessus de toute autre chose.

Que se serait-il passé si Kamal-ol-Molk avait été attiré par le mouvement impressionniste ? Pour répondre à cette question, je dirais que, dans ce cas, il n'y aurait pas eu d'événement important dans l'histoire des arts plastiques en Iran. En réalité, à cette époque-là, l'impressionnisme ne pouvait pas du tout se développer en Iran. En réalité, l'impressionnisme était le résultat d'une pensée moderne qui s'était produite au cours du développement de l'urbanisme, de l'esprit critique, de la démocratie, du progrès scientifique et technique, en passant par les idées de Hegel¹³, de Marx¹⁴, de Freud¹⁵, et Darwin¹⁶, des salles d'opéra, ... Ce

¹³ George Wilhelm Friedrich Hegel (27 août 1770 à Stuttgart- 14 novembre 1831 à Berlin), philosophe allemand.

¹⁴ Karl Marx (5 mai 1818 en Rhénanie-14 mars 1883 à Londres), historien, journaliste, philosophe, économiste, sociologue, essayiste et théoricien socialiste communiste allemand.

¹⁵ Sigmund Freud (6 mai 1856 à Freiberg-23 septembre 1939 à Londres), médecin neurologue juif autrichien pionnier de la psychanalyse.

genre d'art n'aurait eu aucun avenir dans une société où le plus grand événement culturel pour les habitants des grandes villes était le rassemblement dans les mosquées pour les cérémonies annuelles de commémoration de l'Imam Hussein¹⁷. »

➤ **Mahmoud Javadipour (peintre, professeur d'université) :**

(Magazine art plastique de Tandis, n°20, 2007, Téhéran-Iran)

« L'erreur qu'a commise Kamal-ol-Molk n'était pas d'apporter en Iran la peinture classique de l'Europe, mais plutôt la propagation de l'idée d'imiter et de copier les œuvres d'artistes européens. Il a propagé cette idée parmi ses élèves que c'est la seule voie qui leur permettrait de faire évoluer la peinture iranienne. »

Yahya Dolatshahi (peintre, élève de Kamal-ol-Molk) :

(Magazine art plastique de Tandis, n°20, 2007, Téhéran-Iran)

« Kamal-ol-Molk était contre l'imagination. Il croyait qu'il fallait éviter l'imagination dans la pratique artistique. Il disait à ses élèves que lorsqu'ils dessinaient un portrait d'après un modèle, dès que celui-ci faisait le moindre mouvement, ils devaient aussitôt arrêter le travail. Il expliquait que le peintre ne doit pas dessiner ce qu'il pense, mais ce qu'il voit. »

Jalil Ziapour (peintre, maître et critique d'art) :

(Web site : www.Ziapour.com)

« Les élèves et les disciples de Kamal-ol-Molk se donnaient pour mission de se soumettre entièrement à la nature, car il leur avait appris que la nature est le plus grand maître de l'artiste. C'est pourquoi tous ses disciples croient qu'ils doivent transmettre cette leçon, comme un message divin, aux générations futures! Certes, la nature est un grand maître, mais les élèves aussi doivent être à la hauteur. La nature ne nous apprend jamais qu'il faut l'imiter! Il faut savoir comment 'voir' la nature et comment arriver à une conception artistique, ce qui est diamétralement différent de copier la nature sans la voir réellement. »

➤ **Ramin Jahanbegloo¹⁸ (philosophe) :**

¹⁶ Charles Robert Darwin (1809 à Shrewsbury- 1882 à Down dans le Kent), naturaliste anglais dont les travaux sur l'évolution des espèces vivantes ont révolutionné la biologie.

¹⁷ Al- Hussein ibn Ali (626-680), le petit-fils de Mohammad (le prophète d'islam), fils d'Ali et de Fatima. Il lui succéda comme troisième imam chiite.

¹⁸ Ramin Jahanbegloo, né en 1961, philosophe politique Iranien et professeur d'université. Il est reconnu pour ses positions en faveur de la démocratie, de la non – violence et de l'ouverture au monde occidental. Il a obtenu son

(Iran et modernité, Ramin Jahanbegloo, publication : Goftar, 2001, Téhéran-Iran)

« *L'art de Kamal-ol-Molk était complètement dépassé et déplacé, car à l'époque où le postimpressionnisme était déjà en genèse, il exécutait des copies de Titien. Il était donc en retard par rapport à son temps. Pour moi, la question de contemporanéité revêt une importance toute particulière.*

Nous ne pouvons pas parler de l'art contemporain, lorsque nous ne sommes pas contemporains du point de vue idéologique et philosophique. La mode et la modernité sont des mots d'une même origine. En Iran, l'art est plutôt considéré comme une mode ; nous cherchons donc le nouveau autant pour nos tenues vestimentaires que pour la peinture.

Chez nous, cette recherche de nouveauté n'a jamais été accompagnée de pensées nouvelles. Par exemple, quand nous voyons une voiture dernière cri, nous avons hâte d'en acheter une, sans jamais nous soucier de ce que nous devons faire avec la nouvelle technologie. Nous faisons la même chose dans le domaine de l'art.

De son retour d'Europe, Kamal-ol-Molk aurait-il pu résoudre certains problèmes dans le domaine des arts plastiques en Iran, s'il avait essayé de familiariser ses compatriotes avec l'impressionnisme et le postimpressionnisme ? Ma réponse est affirmative. Prenons l'exemple de Sadegh Hedayat¹⁹. En France, cet écrivain a connu les futuristes, et il s'est mis à connaître aussi les expressionnistes allemands. Il a essayé de développer ses connaissances pour jouer un rôle très marquant dans la littérature contemporaine de l'Iran. Mais Kamal-ol-Molk n'a pas franchi ce pas dans le domaine des arts plastiques et – contrairement à ce que l'on croit – il n'a résolu aucun problème. »

➤ **Morteza Momayez (graphiste) :**

(Les Paroles d'expérience (Hrfhay-e- Tajrobeh), Morteza Momayez, Publication : wide, 2003, Téhéran-Iran)

« Kamal-ol-Molk s'est rendu en Europe, mais il a préservé son esprit d'artiste iranien pour perfectionner son travail d'artiste, tout en apportant en Iran une conception nouvelle de la peinture. A mon avis, nous n'avons pas le droit de reprocher à Kamal-ol-Molk d'ignorer les courants modernes et les mouvements impressionniste et postimpressionniste de l'Europe de la fin du XIX^e siècle, car à cette époque-là, ces mouvements étaient trop jeunes même pour les Français, et ils n'avaient pas encore été reconnus par les académies des arts en Europe. Que

doctorat en philosophie à l'université de la Sorbonne à Paris et poursuivi ses études postdoctorales à l'université d'Harvard, au Canada à la fin des années 1990.

¹⁹ Sadegh Hedayat (17 février 1903 à Téhéran- 9 avril 1951 à Paris), écrivain et traducteur Iranien. Il est considéré comme l'un des plus grands écrivains de l'Iran moderne. Il est enterré au cimetière du père-Lachaise.

devait en faire Kamal-ol-Molk, qui n'a vécu que trois ans en France et qui ne cherchait qu'à perfectionner ses techniques de la représentation exacte de la nature ?

Je crois que Kamal-ol-Molk avait très bien compris la nécessité d'une vision naturaliste pour les arts plastiques en Iran. Il était très sincère dans ce domaine, et il a réussi à déclencher un nouveau mouvement dans la peinture iranienne. Aujourd'hui, ses œuvres et celles de ses disciples nous paraîtraient caducs ou obsolètes, mais si nous les examinons dans leur contexte historique, nous réalisons que ce style a joué un rôle indéniable dans l'évolution de la peinture iranienne.

Kamal-ol-Molk a formé des peintres qui s'efforçaient d'ouvrir des horizons nouveaux dans la peinture iranienne. L'œuvre de Kamal-ol-Molk est donc comparable à un pont qui relie le passé au présent. »

➤ **Samila Amir Ebrahimi (peintre, critique d'art) :**

(Magazine art plastique de Tandis, n°20, 2007, Téhéran-Iran)

« Les peintres naturalistes de la fin de l'époque de la dynastie Qadjar, surtout Kamal-ol-Molk s'intéressaient beaucoup à la présentation des scènes de la vie quotidienne. La vie des gens de la classe moyenne et des plus démunis mérite enfin d'être reflétée dans les tableaux et dans les œuvres littéraires de cette époque. Plusieurs tableaux de Kamal-ol-Molk témoignent de cette tendance : « L'orfèvre bagdadien », « L'Egyptien » (figure n°9), « Le voyant juif » (figure n°10), etc.,... Ces œuvres nous permettent de constater l'évolution progressive de l'art de Kamal-ol-Molk : le réalisme thématique, la composition, les espaces, la composition spatiale, les effets de contraste produits par les lumières et la composition des couleurs. La représentation de la vie quotidienne prend une nouvelle dimension avec l'apparition des femmes dans « Le voyant juif ». Bien que dans les œuvres de Kamal-ol-Molk, la femme soit rarement présentée comme sujet principal, « Le voyant juif » nous montre un visage vivant et individualisé des femmes. Il est à rappeler que pendant toute l'histoire de la peinture iranienne, jusqu'aux peintures à l'huile des images de danseuses et des lithographies érotiques de l'époque de la dynastie Qadjar, la femme a toujours été représentée sous une forme stéréotypée, d'après une opinion toute faite, réduisant toutes les singularités, sans qu'il y ait aucune étude d'individualité psychologique. Mais « Le voyant juif » signé par Kamal-ol-Molk en 1914, montre au sens métaphorique, l'évolution des conditions féminines en Iran et l'entrée des femmes sur la scène sociale. A l'instar du célèbre « Déjeuner sur l'herbe » d'Edouard Manet. Le tableau nous montre quatre personnages : deux hommes et deux femmes. Les deux femmes sont assises, sans gêne, tout près des hommes. La jeune femme est assise par terre tout comme la jeune femme de Manet. Le naturalisme très



fig.9 / 54.3x22.5 Cm / 1935 / Huile sur toile



fig.10 / 46x55.5 Cm / 1898 / Huile sur toile

délicat de ce tableau de Kamal-ol-Molk semble être aussi novateur que l'impressionnisme de Manet dans son œuvre « Déjeuner sur l'herbe » (figure n° 11).

De nombreux artistes et critiques d'art contemporain accusent Kamal-ol-Molk de faiblesse, de conservatisme et de manque de talent, soit dans la réappropriation de l'art traditionnel iranien soit dans la connaissance de l'art européen de son temps. D'autres le considèrent comme un traître vis-à-vis de la peinture iranienne. Sa faute était peut-être le fait qu'il ait vécu 93 ans et qu'il avait la malchance, aux yeux de ses détracteurs, de vivre pendant l'une des périodes les plus révolutionnaires et les plus dynamiques de l'art européen, et il a même survécu au Dadaïsme, au surréalisme et à l'art abstrait.

Pendant le temps où l'Europe poursuivait très rapidement ses progrès, le temps semblait passer très lentement en Iran où une grande partie de la vie du peintre a été vécu aux côtés des rois et des princes médiocres à l'esprit étroit. Son bref séjour en Europe n'est intervenu que lorsqu'il avait 53 ans, à une période de sa vie, pendant laquelle, il avait déjà fait les choix majeurs de sa vie d'artiste.

Par ailleurs, il faut aussi tenir compte de l'écart historique et culturel qui sépare l'Iran de l'Europe ; car l'adoption rapide et conjoncturelle de certains éléments de la modernité n'a jamais permis de compenser le décalage historique et culturel entre l'Iran et l'Europe.

En ce qui concernait Kamal-ol-Molk, la situation socioculturelle de l'Iran d'une part, et son état d'esprit personnel d'autre part, rendaient impossible cette synchronisation. Par conséquent, il est quelque peu injuste de croire qu'il devait se charger de transmettre les expériences artistiques des impressionnistes français à ses compatriotes. Dans sa jeunesse, il était contemporain à l'essor en Europe, du réalisme et du naturalisme ; mais pour subir l'influence du naturalisme européen, Kamal-ol-Molk devait reculer de plusieurs décennies dans l'histoire de l'art.»

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (professeur d'université, peintre, poète) :**

(Communication Personnelle, 2008, Téhéran-Iran)

« Les grands hommes de l'histoire sont ceux qui sont capables, dans un contexte historique donné, de faire évoluer les traditions de l'imagination. J'aimerais citer ici, la phrase de Herbert Read²⁰ à propos de Paul Cézanne : 'Jamais un homme n'a regardé le monde aussi consciemment que Paul Cézanne. Cézanne n'a jamais su qu'il serait considéré par la postérité, comme le précurseur du grand mouvement de l'art moderne au

²⁰ Herbert Edward Read (4 décembre 1893 en Yorkshire du Nord- 2 juin 1968 en Yorkshire du Nord), historien de l'art, critique littéraire et poète anarchiste anglais.



fig.11 / 208x264 Cm / 1862-63 / Huile sur toile

XX^e siècle et le père du cubisme. Pourtant, c'était bien lui qui avait révolutionné l'imagination d'une génération d'artistes, et de peintres comme Braque et Picasso qui ont réalisé et développé ces imaginations qui étaient en quelque sorte une prophétie sur l'avenir. En d'autres termes, Cézanne a ouvert le chemin que de très nombreux artistes ont pris jusqu'à nos jours. Cela ne s'est certainement pas produit pour Kamal-ol-Molk, car dans son imagination, il n'y a avait pas de place pour la vision prophétique. Je suis d'accord avec Octavio Paz²¹ qui dit : 'La mission du peintre est de libérer la peinture.'

Depuis les premiers contacts de la société iranienne avec le modernisme, cette émancipation ne s'est jamais produite, de façon consciente, que dans la littérature, surtout la poésie. Les élèves et les disciples de Kamal-ol-Molk ont suivi son chemin, mais le problème c'est que la voie qu'avait parcourue Kamal-ol-Molk, lui-même, n'avait en principe aucun avenir.

La plupart de ses élèves n'avaient pas compris le vrai sens des enseignements de leur maître et ils répétaient ses leçons, sans avoir un esprit nouveau fondé sur une imagination ouverte sur l'avenir. Aux yeux de ses disciples, Kamal-ol-Molk avait dit, contrairement aux autres grandes figures de l'histoire de l'art, le dernier mot de l'art absolu. Pour lui, les mouvements artistiques modernes n'étaient que des dérives. Il a fermé ainsi toutes les nouvelles voies à ses élèves et leur a suggéré indirectement, qu'un regard tourné vers le monde extérieur (l'Occident) peut bien remplacer la force de la créativité de l'individualité de l'artiste.

D) L'Ecole des Beaux Arts et les disciples de Kamal-ol-Molk

Après l'Ecole Majma al-Sanaye fondée en 1861 par Sani-ol-Molk, et l'Ecole Dar-ol-Fonoune qui avait été fondée par Amir Kabîr, « Sanaye' Mostazrafeh » (Ecole des Beaux-arts) de Kamal-ol-Molk était le troisième centre d'enseignement des arts plastiques en Iran. Kamal-ol-Molk a établi son école en 1911 dans le jardin Negarestan qui appartenait au roi Fath-Ali Shah²². Dans cette école, les élèves apprenaient la peinture, l'imprimerie, la marqueterie et le tissage de tapis. La peinture était la discipline principale et les autres matières n'étaient que secondaires. L'objectif de cette école était de former une génération de jeunes peintres connaissant les principes académiques de la peinture européenne du XIX^e siècle. Pendant plusieurs décennies, et jusqu'aujourd'hui, cette méthode d'enseignement a été l'une des méthodes dominantes des

²¹ Octavio Paz (31 mars 1914-19 avril 1998), poète, essayiste et diplomate mexicain, il reçoit le prix Nobel de littérature en 1990.

²² Fath Ali Shah Qadjar (septembre 1771 à Tabriz en Iran – 23 octobre 1834 à Ispahan en Iran), était le deuxième souverain de la dynastie Qadjar. Il est enterré à Qom.

centres d'enseignement de la peinture, voir des universités et des facultés d'art en Iran. Le sculpteur Hamid Shans explique en ces termes la fondation de l'Ecole Sanaye' Mostazrafeh (communication personnelle, 2007, Téhéran-Iran) : « *En 1991, Kamal-ol-Molk fonda l'Ecole Sanaye' Mostazrafeh (Beaux-arts) pour changer la qualité de l'enseignement de la peinture en Iran. Avec la fondation de cette école, un courant officiel de l'art académique vit le jour. Ce courant, marqué par un esprit de progrès et de modernité, fut composé d'éléments disparates, mélangés avec un naturalisme superficiel qui le rendait, à tous les égards, incomparable avec l'art académique tel qu'il existait en Europe.* »

L'expression d'« art académique » était utilisée pour désigner les conceptions artistiques reconnues officiellement par les milieux académiques, selon les principes et les traditions de la représentation de la nature. Tout au long du XIX^e siècle, les académies européennes étaient les foyers de l'opposition à tous les mouvements artistiques modernes. C'est la raison pour laquelle « l'art académique » a pris une signification péjorative et il est devenu synonyme de l'art « conservateur » ou « dépourvu d'imagination ».

Pendant son voyage en Europe (1897), Kamal-ol-Molk avait trouvé son idéal d'esthétisme dans les œuvres de Raphaël, de Titien, de Rubens et de Rembrandt. De son retour en Iran, il a fondé son enseignement artistique sur les principes de l'art académique du XIX^e siècle. Dans son Ecole des Beaux-arts à Téhéran, deux systèmes d'enseignement ont été combinés l'un à l'autre : 1- la méthode traditionnelle maître/apprenti, 2- le système académique du XIX^e siècle en Europe.

Avec les travaux de l'Ecole des Beaux-arts de Kamal-ol-Molk, la méthode traditionnelle des anciens ateliers de la cour est tombée en désuétude ; méthode qui consistait en la formation d'un petit nombre d'apprentis par un seul maître dans chaque atelier. Cependant, l'Ecole des Beaux-arts de Kamal-ol-Molk n'a pas su introduire un changement qualificatif important dans l'enseignement de la peinture en Iran. En réalité, cette école n'était qu'une imitation incomplète et superficielle du système d'enseignement artistique en Europe. Pourtant cette école a été très vite reconnue en tant qu'un exemple pour la formation de jeunes peintres.

Sanaye' Mostazrafeh a formé un très grand nombre de peintres, tous disciples de Kamal-ol-Molk, tant dans la vision artistique que dans la méthode d'enseignement. Les diplômés de cette école se sont mis ensuite à enseigner la peinture dans les lycées, les centres artistiques et les facultés des Beaux-arts du pays. Certains d'entre eux ont publié des livres et des manuels scolaires et universitaires. Ils ont dominé ainsi l'art contemporain iranien pendant une longue période de soixante-dix ans, et jouent encore aujourd'hui un rôle important pour façonner la culture et le goût publics.

Les élèves et les disciples de Kamal-ol-Molk partageaient tous l'obstination à respecter à la lettre tous les principes et les traditions qui existaient en Europe dans le domaine de la représentation exacte de la nature. Mais chacun d'entre eux était auteur d'ouvrages différents et variés en fonction du niveau de leurs connaissances théoriques et leur style. Certains élèves de Kamal-ol-Molk sont devenus plus tard des grands maîtres et ont fondé leurs propres écoles : 1- Ismaïl Ashtiani (1892-1970), 2- Mohammad-Ali Heydarian (1886-1990), 3- Hassan-Ali Vaziri (1889-1954), 4- Abol-Hassan Sadighi (1894-1995), 5- Hossein Taherzadeh Behzâd (1894-1968), 6- Ali-Akbar Yassemi (1903-1980), 7- Hossein Sheikh (1911-1991).

En 1925, Réza Shah Pahlavi²³, le commandant d'une armée de cosaques iraniens, a renversé la dynastie Qadjar. Il a été couronné roi et a fondé la dynastie Pahlavi. Quelques années plus tard, l'autonomie de l'Ecole des Beaux-arts est devenue l'objet de désaccords entre Kamal-ol-Molk et les hautes autorités. Kamal-ol-Molk se désengagea et abandonna l'enseignement après seize ans (1911-1927).

Après la démission de Kamal-ol-Molk, l'un de ses élèves favoris, Ismaïl Ashtiani lui a succédé à la tête de l'école. Quelques années plus tard, un autre élève de Kamal-ol-Molk, qui avait étudié la sculpture en Europe, s'est chargé de la direction de l'école pendant une période de 16 ans. Après la mort de Kamal-ol-Molk en 1940, l'Ecole Sanaye' Mostazrafeh a été fermée pour des raisons qui restent encore inconnues.

En 1949, Ismaïl Ashtiani a fondé une école de peinture et il lui a donné le nom de Kamal-ol-Molk pour rendre hommage à son maître. Dans cette école, Ashtiani a instauré le même système d'enseignement qu'à Sanaye' Mostazrafeh. Cette école poursuit aujourd'hui ses activités sur la base du même système.

A la même époque, Hossein Taherzadeh Behzâd²⁴, lui aussi élève de Kamal-ol-Molk, a fondé sa propre école de peinture qu'il a baptisée « Ecole nationale des arts d'Iran ». Contrairement aux autres disciples de Kamal-ol-Molk, Hossein Behzâd croyait fermement à la réhabilitation et la rénovation des arts traditionnels iraniens. La méthode d'enseignement de son école était donc différente de celle de l'Ecole des Beaux-arts de Kamal-ol-Molk. Behzâd s'était donné pour mission de préserver et de revivifier les valeurs des arts traditionnels, d'où l'importance toute particulière qu'il accordait à la miniature, à l'enluminure, au design du tapis et aux autres artisanats traditionnels.

²³ Reza Shah Pahlavi (16 mars 1878 à Alasht- 26 juillet 1944 à Johannesburg). Il régna comme chah d'Iran de 1925 à 1941.

²⁴ Hossein Taherzadeh Behzad (1894-1968 Téhéran) fut un peintre et miniaturiste iranien.

Suite à la fondation de l'école de Hossein Behzâd, trois courants différents coexistaient dans le domaine des arts plastiques, pendant le règne de Réza Shah Pahlavi :

- 1- Les peintres disciples de Kamal-ol-Molk et de ses principes basés sur la peinture académique du XIX^e siècle en Europe.
- 2- Les peintres partisans de la protection des valeurs de la miniature et des arts traditionnels dont les plus célèbres étaient : a) Hossein Mossavar-ol-Molk ²⁵(1889-1969) (figure n°12), b) Hossein Taherzadeh Behzâd (1894-1968) (figure n°13),c) Hossein Altafi²⁶ (1907-1978) (figure n°14), d) Hadi Tajvidi²⁷ (1893-1940) (figure n°15).
- 3- Les peintres de l'école de « maison de thé » (peinture de Ghahveh Khaneh)²⁸ (figure n°16).

Par la suite, nous allons présenter les trois élèves les plus célèbres de Kamal-ol-Molk : 1- Mohammad-Ali Heydarian, 2- Abol-Hassan Sadighi, 3- Hossein Sheikh.

• **D1) Mohammad –Ali Heydarian**

Mohammad-Ali Heydarian est né en 1896 à Téhéran (figure n°17). Il s'est mis à peindre dès l'âge de quinze ans. Il s'est inscrit ensuite à l'Ecole des Beaux-arts de Kamal-ol-Molk (Sanaye Mostazrafeh), avant de se rendre en France et en Belgique afin de poursuivre ses études artistiques.

A son retour en Iran, il a participé aux travaux de la fondation de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran (1941-1942) aux côtés d'Abol-Hassan Sadighi (sculpteur), de Mohsen Vaziri Moghaddam (peintre), du français André Godard²⁹ (architecte), d'Hassan-Ali Vaziri ³⁰(peintre, sculpteur) et de Foroughi (ingénieur). Heydarian s'est chargé d'enseigner dans

²⁵ Hossein Mossavar-ol-Molki (1889-1969 Ispahan) fut un peintre, miniaturiste et enlumineur iranien.

²⁶ Hossein Altafi (1906-1978 Téhéran), consacra sa carrière de cinquante ans à la peinture dans les styles de « fleur et oiseau » et à la miniature. Il créa de très belles œuvres dont certaines sont conservées actuellement au Musée des arts nationaux de l'Iran.

²⁷ Hadi Tajvidi naquit en 1893 à Ispahan et s'éteignit en 1939 à l'âge de 46 ans. Tajvidi fut l'un des meilleurs artistes de la miniature contemporaine iranienne, et occupa une place privilégiée dans la résurrection et le renouveau de la miniature iranienne.

²⁸ La peinture dite de « Ghahveh-khaneh » (littéralement : « maison de thé ») est un style de peinture narrative riche de thèmes guerriers, festifs et religieux. Ce style de peinture fut en vogue vers la fin de la dynastie des Qadjar et au début de l'époque de la dynastie des Pahlavi. Il atteignit son apogée à l'époque de la révolution constitutionnaliste. Hossein Ghoullar Aghassi et Mohammad Modaber furent les figures de proue de la peinture dite de « Ghahveh-khaneh ».

²⁹ André Godard (Chaumont 1881- Paris 1965), il était un architecte, archéologue et historien de l'art français. Il a également été directeur des services archéologiques d'Iran.

³⁰ - Hassan-Ali Vaziri, fut l'un des élèves de Kamal-ol-Molk. Les dates de sa naissance et sa mort n'ont pas été indiquées dans des documents consultés. Comme la plupart des élèves de l'école de Kamal-ol-Molk, il prit pour modèle les techniques et la vision de son maître.



fig.12 / Huile sur toile

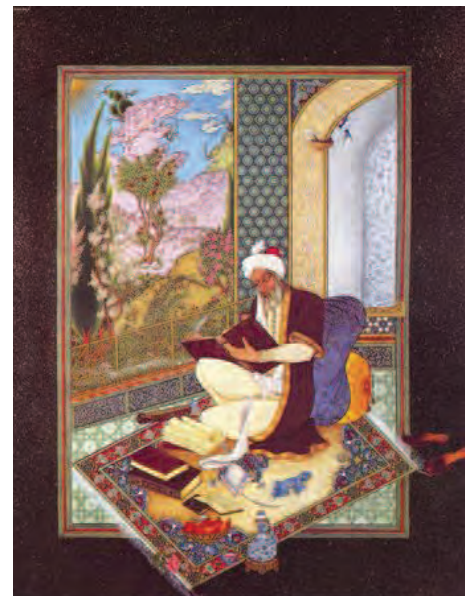


fig.13 / Miniature-Tempra sur papier



fig.14 / Miniature-Tempra sur papier



fig.15 / Miniature-Tempra sur papier



fig.16 / Huile sur toile



fig.17

cette faculté (1941-1966). La plupart de ses tableaux ont pour thème les paysages iraniens et la nature morte (figure n°18), les portraits, et des copies d'œuvres de grands peintres européens tels que Rembrandt, Jean-François Millet, etc. Heydarian était un disciple de Kamal-ol-Molk, tant pour sa vision artistique que pour sa méthode d'enseignement. Heydarian est connu surtout en tant que maître de peinture. En effet, pendant plusieurs décennies il a formé des centaines de peintres dont Hamidi, Vaziri Moghaddam, Esfandiari, Kazémi, Ziapour, ...

Mohsen Vaziri Moghaddam, célèbre peintre qui était lui aussi un élève de Heydarian décrit en ces termes son maître (Les artistes Iraniens et le modernisme, Dr. Kamran Afshar Mohajer, publication: université d'art de Téhéran, 2005, Téhéran- Iran) :

« Heydarian était le seul élève de Kamal-ol-Molk qui avait bien compris la signification de l'art classique. Il était un portraitiste très habile qui connaissait parfaitement la valeur des couleurs dans un portrait. Ses portraits n'étaient pas de style photographique, mais de véritables peintures. »

Heydarian s'est éteint en 1990, à l'âge de 95 ans à Téhéran. Nous présentons par la suite les différents points de vue des peintres et des critiques d'arts contemporains sur la vision artistique et la méthode d'enseignement de Mohammad-Ali Heydarian.

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (professeur d'université, peintre, poète) :**

(Communication Personnelle, 2007, Téhéran-Iran)

« Heydarian était un disciple de Kamal-ol-Molk et il portait le même regard sur la nature, et poursuivait les mêmes méthodes d'enseignement de peinture. Mais il avait dans son art et dans ses techniques, des sensations et des perceptions plus libres comparées à son maître. Si on examine attentivement ses tableaux, on y trouve une certaine tendance vers l'art impressionniste, mais il n'en parlait jamais et insistait toujours sur la représentation exacte et fidèle de la nature. Dans son enseignement, Heydarian se limitait rigoureusement à la reproduction de la nature. Si l'un de ses élèves s'approchait du regard de Vincent Van Gogh ou de Paul Gauguin, Heydarian l'empêchait avec force de poursuivre cette voie. Dans les années 1940-1950, il y avait plusieurs jeunes peintres iraniens qui avaient fait leurs études en Europe et qui souhaitaient obtenir un poste de professeur à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran. Mais malheureusement, Heydarian n'engageait que ceux qui acceptaient de travailler selon les principes et les programmes qu'il avait établis à la faculté. Par conséquent, M. Jalil Ziapour qui avait fait ses études en Europe n'a pas pu entrer dans l'Université de Téhéran. Par contre, M. Hamidi et M. Javadipour ont fini par accepter les conditions imposées par Heydarian pour pouvoir enseigner à l'université. Mais tous les deux avaient des opinions et des points de



fig.18 / Huile sur toile

vue très différents de ceux de Heydarian. En effet, dans leurs ateliers personnels, ils travaillaient d'après leurs conceptions modernes, tandis que dans le cadre des programmes de la Faculté des Beaux-arts, ils n'avaient pas le droit d'exprimer leurs points de vue modernes, et devaient se contenter de suivre les méthodes de Heydarian. Mohammad-Ali Heydarian dominait complètement le système d'enseignement de la faculté. Il jugeait en personne le travail de tous les étudiants et les évaluait lui-même. Quand M. Seyhoun, qui avait étudié l'architecture en Europe et aux Etats-Unis s'est mis à la tête de la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran, il a décidé de nommer Heydarian 'adjoint du doyen' afin d'empêcher son intervention dans les programmes d'enseignement et des cours. C'est seulement à partir de cette année que l'on a pu voir et entendre de nouvelles idées naître dans la faculté.

Quand je pense à ce que Heydarian a pu nous apprendre de la nature telle qu'il la percevait, je me souviens d'une phrase de Bruno Munari qui disait que pour imiter la nature, il y a une méthode qui est totalement différente de celle nous permettant de la comprendre. L'imitation de la nature est une sorte d'habileté de travail manuel. On peut imiter la nature pendant toute une vie, sans jamais réussir à la comprendre. Malheureusement, Heydarian n'écoutait jamais ces choses-là et les rejetait catégoriquement. Quand j'étais son élève, il m'a pourtant dit une très jolie petite phrase dont je me souviens souvent. Il s'agissait d'un rayon de lumière que j'avais dessiné sur le feuillage d'un arbre. Heydarian voulait me faire comprendre que mon tableau ne montrait pas exactement la nature. Alors il m'a dit : « Mon vieux, l'âme du soleil n'est pas dans cet arbre... ». A cette époque-là, la Faculté des Beaux-arts avait un climat très fermé, et on était isolé du reste du monde. L'institut des arts du Bauhaus avait été créé, il y avait de longues années, tandis que nous n'en avions jamais entendu parler».

➤ **Javad Hamidi (peintre, professeur d'université) :**

Javad Hamidi, l'un des étudiants de Heydarian, raconte les souvenirs de son Maître (Magazine d'art plastique de Tandis, n°122, 2008, Téhéran-Iran) :

« Chaque matin, Heydarian expliquait aux étudiants le programme de l'esquisse d'un dessin. Nous devons le compléter en quelques heures. Un jour il nous a donné l'esquisse d'une nature morte. L'un des étudiants de Heydarian était Manoutchehr Yektaï qui est devenu plus tard l'un des pionniers de la peinture moderne en Iran. Dans son tableau, Yektaï a décidé de mettre du rouge sur un concombre. Heydarian lui a demandé ce que c'était. Yektaï a expliqué que c'était un concombre qu'il avait peint en rouge, car le rouge s'adaptait mieux à la composition de son tableau. Heydarian lui a répondu : « Dans cette classe, tu n'as qu'à obéir à moi et à la nature. » Yektaï est sorti ; il a quitté l'Université

de Téhéran pour toujours, pour partir pour les Etats-Unis en 1944. Il vit aux Etats-Unis depuis 61 ans, et ses tableaux sont exposés partout dans le monde comme peintre américain ! »

« Un jour, j'ai demandé à un des élèves de Heydarian de demander à son maître de me donner pour quelques jours l'une de ses copies de Rembrandt. Son élève m'a demandé pourquoi je ne copie pas directement le tableau de Rembrandt, je lui ai dit : Parce que la copie de son maître est Rembrandt revue par Heydarian ! »

➤ **Morteza Momayez (graphiste) :**

(Les Paroles d'expérience (Hrghay-e- Tajrobeh), Morteza Momayez, Publication : wide, 2003, Téhéran-Iran)

« Mohammad-Ali Heydarian est le père de la peinture contemporaine de l'Iran, mais il n'est pas très connu du grand public. En effet, il était un homme très discret. Il n'accordait pas d'interview aux journaux et ne participait à aucune exposition de peinture. Il n'admettait guère que les gens puissent voir ses tableaux, comme s'il voulait éviter que les non spécialistes ne jettent un regard sur ses œuvres.

Pourquoi dis-je qu'il est le père de la peinture contemporaine ? Parce qu'un grand nombre de célèbres peintres iraniens étaient ses élèves, comme Javad Hamidi, Mahmoud Javadipour, Hossein Kazémi, Ahmad Esfandiari, Sohrab Sepehri, Mehdi Vishkai, Behjat Sadr, Mohsen Vaziri Moghaddam, Gholamhossein Nami, Mohammad Ibrahim Jafari, Parviz Kalantari, Ghobad Shiva, moi-même, et beaucoup d'autres ...

Il a travaillé pendant soixante-dix ans pour nous léguer un héritage sans égal composé de tableaux de paysages iraniens, de natures mortes, de portraits, et de copies de grands peintres européens. A mon avis, Heydarian s'est perfectionné dans tous ces domaines. Les paysages qu'il a peints sont exceptionnels dans l'histoire de la peinture iranienne. Dans ces paysages, Heydarian nous montre la lumière et le soleil de sorte qu'ils donnent une identité particulièrement iranienne à ses œuvres. Personne n'a pu, comme lui, peindre la sensation, la chaleur et la couleur du soleil d'Iran. Les tableaux de Heydarian nous donnent une impression iranienne composée de modération et de pudeur. Cet esprit iranien s'est développé au fur et à mesure dans les œuvres de Heydarian. Pour lui, la peinture était une étape de conscience supérieure au savoir gnostique. »

➤ **Javad Mojabi (écrivain, critique d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°122, 2008, Téhéran-Iran)

« Quand je me souviens de ma rencontre avec M. Heydarian, je ne peux pas m'empêcher de penser à la lumière intérieure dont il m'avait parlée. Il disait : L'art est une lumière intérieure qui conduit l'homme à découvrir le monde.

C'était la première fois que je mettais un pied dans l'atelier de Heydarian. Un élève s'était assis au milieu de la salle et copiait un tableau. Heydarian qui avait pris de l'âge, s'était allongé sur un divan et avait fixé son regard sur une photo accrochée au mur : un Millet. Parmi les œuvres de Heydarian, il y avait plusieurs copies de Millet, de Murillo et de Rembrandt. Je lui ai dit : « Maître, il y a dans vos œuvres, tant de force et tant de beauté. Pourquoi copiez-vous donc les tableaux de Rembrandt ou de Renoir ? »

« Je n'ai pas copié. », m'a-t-il répondu calmement. « Je n'ai pas copié. Là, je me suis réjoui d'apprendre. Lorsqu'on redessine de nouveau ces œuvres, on apprend la méthode de travail et le style de ces grands maîtres. J'ai senti en moi la même joie et les mêmes sentiments que les auteurs de ces chefs-d'œuvre. »

• D 2) Abolhassan Sadighi

Abolhassan Sadighi est né en 1894 à Téhéran, dans une famille aristocrate. Contrairement à la volonté de ses parents qui ne voulaient pas que leur fils devienne peintre, Abolhassan Sadighi s'est mis à peindre dès son enfance (figure n°19). Il a abandonné ses études et il s'est inscrit, avec son ami Mohammad-Ali Heydarian, à l'Ecole des Beaux-arts de Kamal-ol-Molk.

Après trois ans d'études dans l'école de Kamal-ol-Molk, Sadighi a obtenu son diplôme avec mention excellente en 1920. Ali-Akbar Sanati, l'un des plus grands élèves de Sadighi, qui était l'un des pionniers de la sculpture en Iran, a écrit (magazine d'art plastique de Tandis, n°185, 2010, Téhéran-Iran) : *« Sadighi était un artiste exceptionnel. Le défunt Ismaïl Ashtiani racontait que Kamal-ol-Molk aimait beaucoup le travail de Sadighi et pour l'encourager, il l'appelait gentiment 'rival'. »*

Dès sa jeunesse, une force intérieure appelait Sadighi à se consacrer entièrement à la sculpture. A cette époque-là, il n'y avait pas encore un grand maître de sculpture en Iran, d'autant plus que cet art était banni dans la société iranienne. En 1922, Sadighi a construit une petite statue de plâtre d'un enfant et il l'a offerte à son maître Kamal-ol-Molk. Ce dernier s'est aperçu tout de suite du talent de son élève et il a aménagé une petite pièce de l'école en atelier de sculpture demandant à Sadighi d'y travailler. Pendant plusieurs années, Sadighi s'est mis à apprendre et à étudier la sculpture, et dans le même temps, il enseignait la peinture à l'école. Pour se familiariser

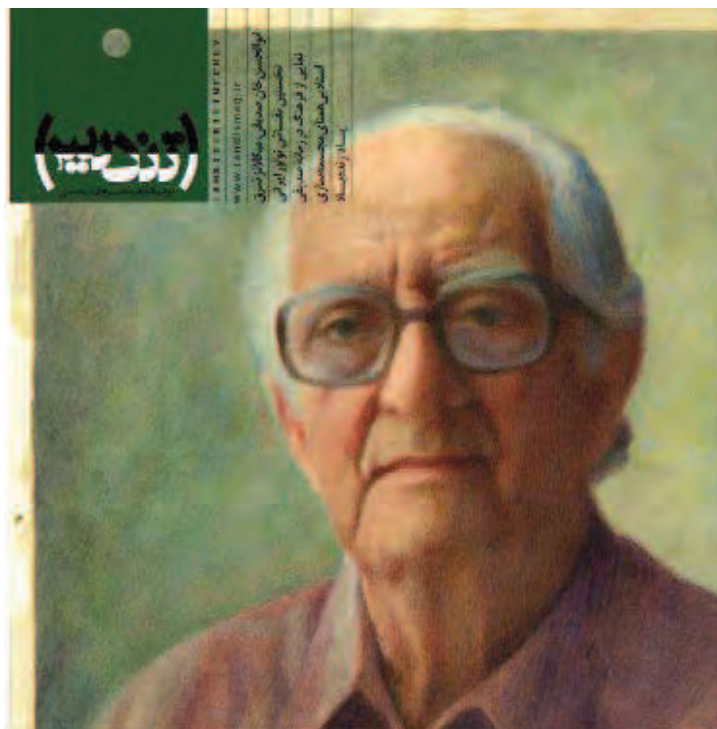


fig.19

avec les théories de la sculpture, Sadighi étudiait les livres que Kamal-ol-Molk avait apportés d'Europe.

C'était à cette même époque, qu'il a vu un jour les étudiants en train de copier la photo d'une statue de Milo. En 1925, il a copié la Vénus de Milo à partir de cette même photo.

Kamal-ol-Molk a amené Sadighi et sa statue à la cour du dernier roi Qadjar, Ahmad Shah³¹. Le roi a apprécié le travail de Sadighi et il lui a fixé une pension. Kamal-ol-Molk, quant à lui, a confié la responsabilité de l'atelier de sculpture de son école à Abolhassan Sadighi.

Sadighi a voyagé en Europe en 1928. A Paris, il s'est inscrit à l'Ecole des Beaux-arts où il a appris la sculpture pendant quatre ans auprès d'Ange Albert. Pendant ces années, Sadighi a consacré une grande partie de son temps à la peinture. Il a peint plusieurs tableaux de paysages, et il copiait également les œuvres des grands maîtres anciens comme Rembrandt, Rubens, Ingres et Raphaël.

Dans ses dessins, Sadighi a pris ses distances des principes de son maître Kamal-ol-Molk. Contrairement à la majorité des élèves de Kamal-ol-Molk, Sadighi s'est efforcé d'augmenter la qualité artistique de ses œuvres au lieu d'imiter son maître. Dans les tableaux qu'il a peints en Europe, surtout dans ses paysages, Sadighi montre qu'il avait subi l'influence des impressionnistes, pendant ses années d'études aux Beaux-arts de Paris. Il disait lui-même : *« Croyez-vous que j'ai dessiné ? Pas du tout ! Ce sont mes souvenirs personnels que j'ai notés sur la toile ! »*

Après un séjour de cinq ans en Europe, Sadighi est rentré en Iran en 1933. Il a obtenu l'autorisation de Kamal-ol-Molk qui vivait son exil à Nichapour, pour se mettre à la tête de l'Ecole Sanaye' Mostazrafeh, avec le soutien de son ami Mohammad-Ali Heydarian. Kamal-ol-Molk s'est éteint en 1940. Peu de temps après, l'école a été fermée pour des raisons qui restent inconnues. A ce propos, Sadighi a écrit (magazine d'art plastique de Tandis, n°185, 2010, Téhéran-Iran) : *« Je suis rentré d'Europe, il y a deux mois. L'école Sanaye' Mostazrafeh est fermée depuis près de trois ans, c'est-à-dire depuis le départ de Kamal-ol-Molk et la démission d'Ismail Ashtiani. On m'a proposé le poste de président de l'école de Kamal-ol-Molk. J'ai répondu que je préférerais mille fois devenir le concierge de l'école plutôt que d'occuper la place de mon grand maître Kamal-ol-Molk. On m'a dit que si je refusais de me charger de la responsabilité de l'école, elle serait fermée pour toujours ! J'ai répondu : l'école a été fermée le jour où Kamal-ol-Molk est parti !' »*

³¹ Ahmad Chah Qadjar (21 janvier 1898 à Tabriz en Iran- 21 février 1930 à Neuilly sur-Seine en France), était un chah de Perse du 16 juillet 1909 au 31 octobre 1925, le dernier de la dynastie Qadjar.

Sadighi a contribué aux travaux de l'établissement de la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran (1941-1942) où il a été nommé président du département de la sculpture. Il a enseigné à la Faculté des Beaux-arts pendant 21 ans.

La création de l'Association des ouvrages nationaux d'Iran en 1943 qui s'était chargée de la création de portraits et de statues des grandes personnalités iraniennes, a amplifié le prestige artistique de Sadighi. Sadighi et ses collègues ont choisi plusieurs personnalités historiques, scientifiques et littéraires du pays et se sont mis à créer leurs sculptures. Pendant ces années, Sadighi a créé des statues de Saadi³², de Ferdowsi³³, de Hafez³⁴ et d'Avicenne³⁵.

Après sa retraite, Sadighi a voyagé en 1961 en Italie où il a créé de nombreuses statues. Son Ferdowsi a été installée à Villa Borghèse³⁶ de Rome (figure n°20). Après avoir visité cette statue de Ferdowsi, le célèbre sculpteur italien, Gustinus Ambrosi³⁷ a dit : « *L'auteur de la statue de Ferdowsi est un second Michel Ange réapparu en Orient.* »

Pendant sa carrière de sculpteur, Sadighi ne s'est pourtant jamais intéressé à l'art moderne, mais il a consciemment réussi à supplanter l'imitation absolue de la nature qui dominait l'art plastique iranien par le recours aux principes du néoclassicisme. En tout état de cause, Abolhassan Sadighi n'était pas par définition un « artiste contemporain », mais il a le mérite de reconstituer l'art de la sculpture en Iran, après de longs siècles d'oubli. En effet, après la conquête arabe, la sculpture a été considérée par les conquérants musulmans comme un art païen, signe de l'idolâtrie et de la mécréance des Sassanides³⁸. Elle est devenue un tabou. Mais sous le dernier roi Qadjar, Ahmad Shah, le changement de la situation sociopolitique de l'Iran avait rendu le terrain favorable à la réapparition de la sculpture en Iran, d'autant plus que lors de leurs voyages en Europe, les rois Qadjar avaient vu les statues installées dans les villes européennes et souhaitaient décorer les places de leur capitale de la même façon. Abolhassan Sadighi est le pionnier de la sculpture en Iran et il a été surnommé, à juste titre, « père de la sculpture contemporaine ». Il nous a laissé des centaines d'œuvres dont la Statue de la Justice (Palais de Justice-Téhéran,

³² Abu-Muhammad Muslih al – Din bin Abdullah Chirazi (1184 à Chiraz en Iran- 1291 à Chiraz en Iran), mieux connu en occident sous le nom de Saadi, fut l'un des plus grands poètes persans de la période médiévale.

³³ Abu-l-Qasim Mansur ibn Hassan al-Tusi surnomme Ferdowsi est un poète persan du X^e siècle. Il écrivait la plus grande épopée en langue persane intitulée Shah Nameh(ou livres des rois).Il est né dans le village de Baji (Khorasan-Iran) vers 940, il est probablement mort vers 1020.

³⁴ Hafez de son vrai nom Khouajeh Chams ad-Din Mohammad Hafez-e Chirazi est un poète, philosophe et un mystique persan né autour des années (1310-1337) à Chiraz en Iran et mort à l'âge de 69 ans.

³⁵ Abu Ali al- Husayn ibn Abd Allah ibn Sina, connu sous le nom d'Ibn Sina ou Avicenne, était un philosophe, un écrivain, un médecin et un scientifique Iranien. Il naquit le 7 août 980 à Afshena près de Boukhara, faisait partie de la province de Khorasan en Iran, actuellement en Ouzbékistan et mourut à Hamadan en Iran en juin 1037.

³⁶ La villa Borghèse est un parc municipal de 80 hectares situé dans la ville de Rome en Italie.

³⁷ Gustinus Ambroise né en 24 février 1823 en Eisenstadt (Burgen land) et mort en 1915, sculpteur et poète.

³⁸ Les Sassanides règnent sur l'Iran de 224, jusqu'à l'invasion musulmane des arabes en 651. Cette période constitue un âge d'or pour l'Iran tant sur le plan artistique que politique et religieux.



fig.20 / 185 Cm / 1968 / Marbre de carrare

1944)(figure n°21), bas-relief de la Banque Melli (Téhéran, 1946), Nader Shah³⁹ et ses cavaliers (Meched, 1956)(figure n°22), Khayyâm (Park Laleh-Téhéran, 1970)(figure n°23), Ferdowsi (Place Ferdowsi-Téhéran, 1971)(figure n°24), ... Abolhassan Sadighi s'est éteint à l'âge de 98 ans, en 1995 à Téhéran.

• D 3) Hussein Sheikh

Hossein Sheikh est né en 1911 à Téhéran (figure n°25). Il n'avait que sept ans lorsqu'il est entré à l'Ecole Sanaye' Mostazrafeh de Kamal-ol-Molk, et il comptait parmi les derniers élèves du grand maître. Il a voyagé ensuite en Europe pour poursuivre ses études, mais il est rentré en Iran pour se charger de la direction de l'Institut Kamal-ol-Molk en 1961.

Son bref séjour en Europe n'a pas changé son opinion à l'égard de l'art moderne. Il enseignait la peinture d'après la méthode de Kamal-ol-Molk et il se méfiait toujours de la peinture moderne (figure n°26). Pendant sa longue carrière, Hossein Sheikh a formé de nombreux artistes. Il disait à ses élèves (web site : moarek.blogfa.com) :

« La peinture, c'est la photographie, avec un pinceau à la main. »

A l'époque de l'essor de l'art moderne en Iran, dans les années 1960, Sheikh était le chef de file des détracteurs de l'art moderne. Il formulait ainsi son point de vue sur la peinture (web site : moarek.blogfa.com) :

« J'admire profondément le classicisme et – dans une certaine mesure – le naturalisme. Dans mes œuvres, j'ai donné parfois libre cours à mon imagination, mais uniquement dans le cadre de la recreation de la nature. Je n'ai jamais voulu donner une signification ambiguë à mon travail ni entrer dans le monde du rêve ou de la rêverie. Mais je vous dis clairement que je ne suis pas un fanatique opposant de la nouveauté. Seulement, je crois qu'il faut éviter les mirages de l'art moderne. »

Quant au développement de l'art moderne en Iran, Hossein Sheikh exprimait une vive opposition aux concepts de la modernité, en défendant les principes de l'art traditionnel (web site : moarek.blogfa.com) :

« Mais que font-ils, ces peintres modernes ?! Ils ont même détruit l'héritage de la peinture de l'époque Qadjar⁴⁰. Que de toiles gâchées ! Que de peinture à l'huile gâchée ! Je vous

³⁹ Nader Chah, de son vrai nom Nader Khan Qirqlu Afshar, né le 22 octobre 1688 et décédé le 19 juin 1741, était un chah d'Iran, fondateur de la dynastie des Afsharides, qui régna de 1736 jusqu'à sa mort en 1741. Il a été parfois décrit comme le Napoléon perse.

⁴⁰ La peinture de l'époque des Qadjar est la nomination générale pour les œuvres de l'époque de la dynastie des Zand jusqu'à la période Qadjar et le début de la dynastie Pahlavi. Ce style constitue une école cohérente qui occupe une



fig.21 / Relief pierre / 1946



fig.22 / 700 Cm / 1956 / Bronze



fig.23 / 185 Cm / 1975 / Marbre de carrare



fig. 24 / 300 Cm / 1971 / Marbre de carrare



fig. 25



fig.26 / Huile sur toile

le dis, sans détour, que je n'apprécie pas du tout cette nouvelle vague de styles bizarres, et des ismes extravagants de la peinture moderne ! »

Après 50 ans d'enseignement, Hossein Sheikh s'est éteint à l'âge de 81 ans à Téhéran en 1991.

Chapitre II.L'évolution de l'art plastique (la peinture) en Iran pendant les années 1941-1951

A) Evénements importants des années 1941-1951 en Iran

Au début des années 1940, les artistes modernes entamèrent de nouveaux mouvements, en dehors des normes et des enseignements académiques. Pendant toutes ces années, l'Iran fut le théâtre d'importants événements ayant des conséquences directes sur la vie artistique de l'époque.

- 1- L'arrêt relatif de l'application des programmes de modernisation dont Réza Shah Pahlavi était le fondateur.
- 2- L'abdication de Réza Shah en faveur de son fils, Mohammad Réza Shah Pahlavi⁴¹, en septembre 1941.
- 3- La présence des Alliés en Iran – Deuxième Guerre mondiale⁴²– et le développement des contacts avec l'Europe.
- 4- L'essor de la publication des journaux permettant au public de mieux connaître les événements intérieurs et étrangers.
- 5- La tendance des intellectuels vers le nationalisme.
- 6- La coopération des ambassades des pays étrangers en Iran dans les domaines culturels et artistiques.

place importante dans l'histoire de la peinture iranienne. Ce style est une combinaison des éléments de la peinture traditionnelle iranienne avec les facteurs et les techniques de la peinture européenne.

⁴¹ Mohammad Reza Chah Pahlavi, né le 26 octobre 1919 à Téhéran et mort le 27 juillet 1980 au Caire, est le dernier chah d'Iran qui régna du 16 septembre 1941 au février 1979 révolution islamique en Iran.

⁴² La seconde guerre mondiale est un conflit armé à l'échelle planétaire qui dura du 1^{er} septembre 1939 au 2 septembre 1945.

- 7- La formation d'associations littéraires et artistiques.
- 8- Le mouvement populaire pour la nationalisation de l'industrie pétrolière.
- 9- La formation des partis politiques et l'émergence des visions politiques de gauche et nationalistes.
- 10- L'aboutissement des efforts des écrivains et des poètes modernes, tels que Sadegh Hedayat et Nima Youshij⁴³.
- 11- Le retour des étudiants qui avaient poursuivi leurs études dans différentes disciplines en Europe, pour se charger de l'application des différents programmes de modernisation en Iran.

B) Événements importants de la vie artistique en Iran, pendant les années 1941-1951

- 1942- Fondation de la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran, par le français André Godard.
- 1944- Installation de la statue « L'Ange de la Justice » d'Abolhassan Sadighi sur le portique du Palais de justice à Téhéran. Il s'agit de la première statue installée dans un lieu public à Téhéran.
- 1944- Fondation du magazine « Sokhan »⁴⁴ par de grands noms de la littérature moderne iranienne comme Bozorg Alavi⁴⁵, Sadegh Hedayat et Dr Khanlari⁴⁶. Ce magazine représentait le mouvement de l'art moderne en Iran, et jouait un rôle important dans l'essor de l'art d'avant-garde aboutissant au développement du modernisme dans la littérature et la poésie iraniennes.
- 1945- La fin d'étude des premiers groupes d'étudiants en peinture.
- 1945- Exposition d'œuvres d'Esfandiari et de Javadipour à l'Association d'amitié irano-française à Téhéran.
- 1946- Parallèlement à la tenue du Congrès des écrivains, une grande exposition de peinture fut organisée pour réunir, de façon sans précédent à l'époque, les œuvres de trois groupes de peintres iraniens représentants : peintres traditionnels, modernes, et les miniaturistes.
- 1946- Fondation du musée d'arts plastiques en Iran à Kerman (figure n°27).

⁴³ Ali Esfandiari plus connu sous son nom de plume Nima Yushij est un poète iranien contemporain, qui a beaucoup contribué à la création de la poésie persane moderne, il est né dans le village de Yush dans le Mazandéran en Iran en 1897 et mort en 1958 à Téhéran.

⁴⁴ Le magazine « Sokhan » fut une revue culturelle et littéraire iranienne, fondée par M. Parviz Natel-Khanlari, et publiée de 1944 à 1978.

⁴⁵ Bozorg Alavi nom de plume de sayyed Mojtaba Alavi, né à Téhéran le 2 février 1904 et mort à Berlin le 18 février 1997, est un écrivain, traducteur et homme politique iranien.

⁴⁶ Parviz Natel-Khanlari (Ispahan 1913-1990), fut un homme politique, linguiste, écrivain et poète contemporain iranien. Il fonda en 1944 le magazine culturel et littéraire « Sokhan », publié de 1944 à 1978.



fig.27 / musée d'art plastique de Kerman-Iran / 1946

- 1948- Retour de Jalil Ziapour de France, qui publie un essai intitulé « Les Ecoles d'autrefois, de l'art primitif au surréalisme ».
- 1958- Fondation de l'association et du magazine « Khorous Jangi » (Coq de combat)⁴⁷.
- 1949- Fondation de la galerie Apadana par Mahmoud Javadipour.
- 1949- Publication de « L'esthétique », traduit en persan par Ali-Akbar Bamdad⁴⁸.
- 1950- Publication du texte intégral du poème « Afsaneh » (La Légende)⁴⁹ de Nima Youshidj.
- 1950- Exposition des œuvres de Hossein Kazémi à la Galerie Apadana, exposant 25 toiles cubistes ayant pour thème « Les tribus nomades kurdes ». A l'époque, ces œuvres firent l'objet des critiques de la presse

C) L'entrée du modernisme en Iran

Il est impossible de fixer une date précise pour l'entrée du modernisme en Iran. En effet, il s'agit là, d'un courant croissant dont les origines remontent au XI^e siècle de l'Hégire (fin du XVI^e, début du XVII^e siècle), sous le roi safavide Shah Abbas⁵⁰. A partir de cette date, nous pouvons constater de nombreux exemples du développement du modernisme sous forme d'un courant en développement. Cependant, ce mouvement ne fut pas un mouvement constant dans le temps. A titre d'exemple, le roi Karim Khan Zend⁵¹ n'exprimait pas un grand intérêt pour le modernisme et il avait même essayé de limiter les échanges commerciaux avec le monde occidental. Par contre, au XIII^e siècle de l'Hégire (XIX^e siècle), notamment sous le roi Qadjar, Nassereddine Shah, le modernisme renforce progressivement ses assises dans la société iranienne, compte tenu de l'intérêt personnel du roi pour le modernisme du pays, suite à ses voyages en Europe.

⁴⁷ Le magazine « Khorous Jangi » (littéralement : « Coq de combat ») fut fondé en 1949 par Jalil Ziapour, célèbre peintre contemporain iranien et ses amis modernistes qui avaient cofondé une association artistique du même nom pour propager leurs pensées et points de vue artistiques. Le magazine fut publié pendant deux ans (1949-1950).

⁴⁸ Ali Akbar Bamdad naquit en 1905 à Tabriz. Il fut un écrivain et historien célèbre de son époque. Il enseigna pendant de longues années à la Faculté des lettres de Tabriz. Il est auteur de plusieurs ouvrages et traduisit de nombreux livres en persan.

⁴⁹ « Afsaneh » (littéralement : La Légende) est un recueil poétique du célèbre poète contemporain iranien, Nima Youshidj. Ce poème est en réalité le manifeste de la Poésie moderne iranienne, et fit une véritable révolution dans l'univers de la poésie iranienne. Le poète publia ce recueil pour la première fois en 1921.

⁵⁰ Abbas 1^{er} « Le Grand » né le 27 janvier 1571 à Mazandéran et mort le 19 janvier 1629 est le cinquième chah séfévide de l'Iran, souverain le plus remarquable de la dynastie safavide.

⁵¹ Muhammad Karim Khan Zand né en 1705 et mort en 1779, fut chah d'Iran de 1760 à 1779. Il fonda la dynastie Zand.

Après la révolution constitutionnaliste⁵², le mouvement moderniste s'accéléra sous Réza Shah Pahlavi. Ce dernier prépara le terrain à l'essor vaste et rapide du modernisme en Iran.

Il est à noter que le modernisme en Iran, ne suivait pas le même rythme que les évolutions en Europe depuis la Renaissance. Cependant, l'Etat ressentait la nécessité de la modernisation accélérée du pays, ce qui suscita la survenance de changements rapides au sein de la société iranienne. Ces évolutions étaient si rapides que la population n'avait effectivement pas le temps de s'adapter à cette transition de la tradition vers le modernisme. Il a fallu attendre plusieurs décennies pour que la population s'adapte à ces évolutions, mais cette adaptation ne s'est jamais réalisée.

Pendant cette période, la société iranienne a vécu une période de métamorphose profonde : d'une part, la nécessité de la modernisation sociale avait été ressentie, et de l'autre, les différentes couches de la société avaient du mal à rompre leurs liens avec les traditions anciennes. Dans ce contexte particulier de contradictions et de paradoxes, la société iranienne ne fut résolument pas marquée par un mouvement régulier et homogène vers le modernisme, mais elle sélectionnait, de façon à la fois indécise et conjoncturelle, certains aspects des acquis de la civilisation moderne de l'Occident.

Le processus de modernisation nationale avait besoin d'expertises et de spécialités modernes. La fondation de l'Université de Téhéran en 1934 était une réponse apportée à ce besoin (figure n°28). L'Université de Téhéran devait devenir le foyer du mouvement moderniste dans ses aspects scientifiques et culturels, pour propager l'esprit de modernisme dans les sciences et les arts afin que l'Iran puisse s'adapter à la civilisation moderne mondiale, tout en conservant son immense héritage culturel. L'Etat était le principal instigateur et soutien de ce mouvement moderniste. L'Université de Téhéran était le premier centre académique du pays dans le domaine des sciences et des arts modernes en Iran.

Pendant cette période, deux visions différentes existaient, en ce qui concerne les arts plastiques :

1-Les élèves et disciples de Kamal-ol-Molk étaient très actifs et enseignaient aux instituts et aux écoles d'arts plastiques.

2-Pendant cette décennie de la dynastie Pahlavi⁵³, l'accent fut mis sur les pensées nationalistes, ce qui expliquait l'importance accordée à la rénovation et à la modernisation

⁵² Révolution constitutionnelle de l'Iran contre le règne despotique du dernier chah Qadjar commencé en 1905 et qui dura jusqu'en 1911, Elle a pour conséquence la fondation d'un parlement en Iran.

⁵³ La dynastie Pahlavi est la dernière dynastie iranienne avant l'avènement de la république islamique. Elle fut fondée par Reza Khan en 1925. Le régime impérial chuta le 11 février 1919 à la suite d'une révolution et la république Islamique fut proclamée le 1^{er} mai 1979.



fig.28 / Université de Téhéran / 1934

des arts nationaux. C'est la raison pour laquelle, les activités des grands maîtres des arts anciens comme le tissage de tapis, l'incrustation⁵⁴, l'enluminure⁵⁵, la gravure sur le bois, la ciselure et surtout la miniature ont été encouragées pour sauvegarder les arts anciens et nationaux qui risquaient d'être jetés aux oubliettes. Quelques années plus tard, fut fondée l'Organisation Nationale des Beaux Arts pour propager activement ces arts en Iran et à l'étranger.

Par crainte de la domination de la culture occidentale sur la société traditionnelle d'Iran, l'Etat s'efforçait de s'adapter, d'une part, à la culture occidentale et au courant de la modernité mondiale, tout en essayant, de l'autre, de préserver l'esprit national par un soutien accordé aux arts traditionnels et nationaux.

Dans un tel contexte, la fondation de la première faculté des arts plastiques à l'Université de Téhéran en 1940 pourrait être considérée comme le prélude du mouvement moderniste dans le monde des arts plastiques en Iran (figure n°29). Cette faculté laissa une influence profonde sur la vie artistique du pays. En effet, la majorité des artistes qui sont aujourd'hui des pionniers des arts modernes en Iran, furent formés à cette faculté.

Avant la fondation de la Faculté des Beaux Arts, l'Ecole de Kamal-ol-Molk était le seul institut important du pays dans le domaine de l'enseignement académique des arts. Mais après la retraite et le décès de ce grand maître légendaire, son école se transforma vite en un centre d'enseignements des arts et des métiers. Les disciples du grand maître se chargèrent de l'enseignement et de la gestion de son école.

Entre-temps, l'Ecole Supérieure de l'Architecture fut fondée par Mohsen Foroughi⁵⁶ et Abolhassan Sadighi⁵⁷. Cette école était un institut d'art dont les étudiants obtenaient un diplôme d'architecture après deux ans d'études. Finalement, La Faculté des Beaux Arts fut créée par la fusion de l'Ecole Supérieure de l'Architecture, l'Ecole des Arts et des Métiers et la Faculté des Arts Plastiques. Mohsen Foroughi et le français André Godard furent chargés de diriger la faculté et d'élaborer ses programmes d'enseignement. André Godard était un architecte, archéologue et

⁵⁴L'incrustation : artisanat iranien ayant des racines très anciennes. L'Encyclopédie de la langue persane la définit comme « l'art décoratif qui consiste à insérer des petites pièces triangles et des formes géométriques diverses sur une surface. Ces petites pièces sont de bois, de métal ou d'os. Cet artisanat arriva à son apogée à l'époque de la dynastie des Safavides.

⁵⁵ Enluminure est une peinture ou un dessin exécuté à la main qui décore ou illustre un texte, généralement un manuscrit. Les techniques de l'imprimerie et la gravure ont fait presque disparaître l'enluminure.

⁵⁶Mohsen Foroughi (1907-1983) fut un architecte iranien. Il enseignait l'architecture à l'université, et fut le doyen de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran.

⁵⁷Abolhassan Sadighi (1894-1995), célèbre peintre et sculpteur iranien, fut élève de Kamal-ol-Molk. Il fit des portraits de célèbres personnalités scientifiques et littéraires iraniennes. Il nous a laissé de très nombreuses sculptures de personnalités célèbres dont Saadi, Avicenne, Ferdowsi, Hafez, ... Il s'éteignit en 1995 à l'âge de 101 ans.



**fig.29 / Faculté des arts plastiques(Université de Téhéran)
/1940**

historien de l'art français. Il a également été directeur des services archéologiques d'Iran, pour la conception et l'application des projets de la construction des bâtiments de l'Université de Téhéran. Dans le même temps, des anciens professeurs de l'Ecole des Arts et des Métiers et de l'Ecole Supérieure de l'Architecture furent invités à enseigner dans la nouvelle Faculté des Beaux Arts, entre autres Abolhassan Sadighi, Mohammad-Ali Heydarian, Fattolah Ebadi⁵⁸, Mohsen Vaziri Moghaddam et Hassan-Ali Vaziri. Dès les premiers pas franchis pour élaborer les programmes de la faculté, des divergences de vues apparurent entre Sadighi et Godard. Sadighi s'opposait à ce que la faculté prenne pour modèle les programmes d'études des Beaux Arts de Paris. Il était pour l'adaptation des programmes de l'art moderne avec le climat artistique du pays. Sadighi finit enfin par démissionner. La française Martine Ashoub Aminfar, diplômée des Beaux Arts de Paris, a enseigné à la faculté, jusqu'en 1966, date de sa retraite.

Dans les programmes d'enseignement de la Faculté des Beaux Arts, deux méthodes entièrement différentes coexistaient ensemble :

- 1- La méthode d'enseignement des disciples de Kamal-ol-Molk qui avaient le statut de professeur de la Faculté des Beaux Arts, et qui y régnaient avec une autorité totale.
- 2- La méthode des professeurs français et des jeunes professeurs iraniens qui avaient fait leurs études en Europe. Leur méthode de travail était entièrement opposée à celle des disciples de Kamal-ol-Molk. En effet, les étudiants se souvenaient de vifs débats entre Mme Aminfar et M. Heydarian. A cette époque-là, Sadegh Hedayat travaillait au service administratif de la faculté et était à la fois le traducteur de Mme Aminfar. Malgré tous les efforts des professeurs modernistes, le programme des arts modernes enseignés à la faculté se limitait en fait à la peinture impressionniste.

L'impressionnisme qui était enseigné en 1940 en Iran, avec un retard de 66 ans par rapport à l'Europe, n'était pas basé sur une perception correcte et complète du véritable impressionnisme, mais était plutôt une combinaison de la méthode d'enseignement des professeurs français et des disciples de Kamal-ol-Molk. Les jeunes peintres modernes étaient pour une nouvelle approche artistique, mais malheureusement, le climat dominant de la faculté des Beaux Arts n'était guère favorable au développement de ce nouveau regard. C'est la raison pour laquelle ces jeunes peintres cherchaient un champ d'activités plus adapté à leurs revendications en dehors de la Faculté des Beaux Arts. Il convient ici de citer quelques artistes de l'époque sur le fonctionnement de la faculté pendant cette période.

⁵⁸ Fattolah Ebadi, était peintre et étudiant de Kamal-ol-Molk.

Mahmoud Javadipour était diplômé de la première promotion de la Faculté des Beaux Arts. Il se mit à enseigner à cette faculté à partir de 1951. Javadipour décrit en ces termes la situation de la faculté à l'époque (communication personnelle, 2008, Téhéran-Iran) : « *Bien qu'une méthode de peinture quasi-impressionniste ait été intégrée dans les programmes de la faculté, et qu'elle accordait une marge de manœuvre plus large aux étudiants, par rapport à la méthode des disciples de Kamal-ol-Molk, le programme général de la faculté ressemblait plutôt aux principes de la peinture académique en Europe. Au sein de la faculté, il n'y avait donc aucune trace d'expression picturale plus moderne que l'impressionnisme européen.* »

Un autre diplômé de la première promotion de la Faculté des Beaux Arts, Jalil Ziapour dit (web site : [www. Ziapour.com](http://www.Ziapour.com)) :

« *Pourquoi l'histoire de l'art en Iran n'est-elle pas enseignée dans cette faculté ? Nos étudiants doivent-ils ignorer l'héritage de nos arts anciens ? Faut-il qu'ils se contentent seulement d'apprendre l'histoire de l'art à Rome, en Grèce ou en France ? De cette façon, nos étudiants resteront étrangers des arts anciens de leur pays.* »

Javad Hamidi était étudiant à la Faculté des Beaux Arts où il se mit plus tard à enseigner. Hamidi se souvient de cette période (magazine d'art plastique de Tandis, n°122, 2008, Téhéran-Iran) : « *Ces années-là, la faculté n'était guère favorable au modernisme. Plus tard, quand je suis allé en Europe pour continuer les études, j'y ai vu que leurs méthodes d'enseignement étaient essentiellement différentes de celles que nous avons en Iran. Les Européens avaient cessé d'imiter la nature et l'avaient laissée aux photographes. La peinture y prit un autre chemin.* »

En 1971, après avoir enseigné pendant trente ans à la Faculté des Beaux Arts, le peintre contemporain, Parviz Kalantari décrit ainsi la situation (communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran) : « *Nous avons un retard de cent ans par rapport à l'art contemporain. La faculté ne s'adapte point aux impératifs du temps. Nous connaissons très peu l'art et la culture du monde contemporain. L'esprit des étudiants de cette faculté n'est pas convenablement formé. Je propose donc que l'Ecole Bau house⁵⁹ soit prise comme modèle pour réformer les méthodes d'enseignement de la faculté.* »

En dépit de toutes ces défaillances et de toutes les critiques concernant les méthodes d'enseignement à la Faculté des Beaux Arts, il faut admettre que la fondation de cette faculté dans les années 1940 constituait incontestablement l'un des plus grands événements de l'art iranien, laissant de profonds effets sur la peinture et les peintres contemporains du pays. Les programmes d'enseignement de la Faculté des Beaux Arts eurent directement ou indirectement

⁵⁹ L'école de Bauhaus est un institut des arts et des métiers fondés en 1919 à Weimar (Allemagne).

une influence considérable sur les activités d'autres écoles d'art dont les dirigeants et les professeurs étaient majoritairement les diplômés de la faculté.

D) Les diplômés de la première promotion de la Faculté des Beaux Arts à Téhéran

Les premiers diplômés de la faculté sont considérés aujourd'hui comme les pionniers de la peinture contemporaine d'Iran. Ils avaient différentes conceptions de la peinture moderne occidentale, issues de leurs visions personnelles, sans représenter les principes particuliers du modernisme tels qu'ils étaient définis en Occident. Comme nous l'avons déjà souligné, les nouveaux milieux académiques n'ont pas réussi à préparer le terrain au développement et à l'épanouissement de l'esprit de nouveauté et de créativité des jeunes étudiants en peinture.

Dès lors, les jeunes peintres essayèrent de chercher le modernisme en dehors du système universitaire. De nombreux jeunes peintres se rendirent alors en Europe pour y poursuivre leurs études. Le voyage de ces jeunes artistes en Europe, à partir de 1945, était essentiellement différent de celui de Kamal-ol-Molk – en France et en Italie –, qui s'était uniquement intéressé à la peinture classique européenne et voulait apprendre les techniques des grands maîtres de la Renaissance. En effet, Kamal-ol-Molk ne rapporta en Iran que sa conception de l'art académique du XIX^e siècle européen ! Mais les jeunes peintres de la nouvelle génération ne se contentèrent pas de compléter leurs connaissances sur l'impressionnisme tel qu'il était connu en Iran, et ils s'efforcèrent de connaître les écoles de peinture moderne européennes. Dans le même temps, ces étudiants iraniens qui poursuivaient leurs études en Europe, se mirent à faire la connaissance avec l'immense héritage des peintres anciens et modernes de l'Occident, dans les musées, les galeries d'art et les universités des capitales européennes. Le statut élevé des artistes modernes en Europe donnait aux jeunes peintres iraniens, l'espoir de pouvoir modifier le climat pesant sur la peinture iranienne dominée par les disciples de la peinture académique. Mahmoud Javadipour, Hossein Kazémi, Javad Hamidi, Ahmad Esfandiari, Mehdi Vishkaï⁶⁰, Manoutchehr Yektaï⁶¹, Abdollah Ameri al-Hosseini⁶² et Jalil Ziapour étaient les figures les plus connues de ce nouveau courant.

⁶⁰ Mahdi Vishkaï naquit à Rasht (nord de l'Iran) en 1920. Il est l'un des célèbres peintres contemporains iraniens. Agé de 92 ans, il vit actuellement aux Etats-Unis où il poursuit ses activités artistiques.

⁶¹ Manoutchehr Yektaï naquit à Téhéran en 1922. Il fit ses études de peinture à la faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Il voyagea à Paris puis à New York pour continuer ses études académiques. Aujourd'hui, âgé de 90 ans, il vit à New York où il poursuit sa carrière artistique.

⁶² Abdollah Ameri al-Hosseini naquit à 1922 à Téhéran. Il fut l'un des peintres contemporains iraniens qui portaient un regard imprégné de religiosité à la nature pour créer leurs œuvres.

Pendant cette décennie, deux autres artistes laissèrent leur influence sur la peinture moderne iranienne. Ils étaient diplômés des facultés d'art dans les pays étrangers et réussirent à modifier en partie les méthodes d'enseignement, dès leur retour en Iran.

Né à Rasht, dans le nord iranien, Réza Forouzi ⁶³ avait fait ses études à Moscou (1928). Dès son retour en Iran, il fonda l'Atelier Van Gogh où il enseignait la peinture. Peintre réaliste, Forouzi était l'un des premiers à se mettre à traduire en persan des livres consacrés aux arts plastiques, dont « *Les Lettres de Van Gogh* ».

Habib Mohammadi⁶⁴, lui aussi originaire du nord du pays, avait fait ses études à Moscou. Ses tableaux sont imprégnés de sa tendance pour un naturalisme moderne et pour l'impressionnisme (figure n°30). Il ouvrit un atelier à Rasht où il enseigna la peinture. Certains de ses élèves comme Ziapour, Azarguine⁶⁵, Bahman Mohasses et Shid-Del devinrent plus tard de célèbres artistes.

L'importance de ces deux artistes ne relève pas tellement de leurs propres activités d'artiste, mais de leur réussite à créer dans une petite ville de province, un climat d'enthousiasme parmi les jeunes pour l'apprentissage de l'art moderne.

Ici, Nous présentons d'autres pionniers de la peinture contemporaine iranienne, qui marquèrent la vie artistique durant cette décennie.

- **D1-Jalil Ziapour**

Né en 1920 à Anzali, ville portuaire sur la mer Caspienne au nord du pays, Jalil Ziapour se rendit à Téhéran à l'âge de 18 ans, et s'inscrivit à l'Ecole « Sanaye' Mostazrafeh » (Ecole des Beaux-arts » de Kamal-ol-Molk) (figure n°31). Il y a reçu une formation dans plusieurs disciplines : conception de tapis et de mosaïques, miniatures et enluminures. A partir de 1941, il poursuivit ses études à la Faculté des Beaux Arts où il assista aux cours des professeurs iraniens et français. Hossein Kazémi, Javad Hamidi, Mahmoud Javadipour et Ahmad Esfandiari était d'autres étudiants de sa promotion. En 1945, Ziapour qui était l'un des meilleurs étudiants de la faculté des Beaux Arts obtint une bourse d'études et se rendit en France où il travailla un temps à

⁶³ Réza Forouzi est auteur et traducteur d'ouvrages artistiques. Il a traduit de nombreux livres d'arts plastiques en persan, dont « *Les lettres de Van Gogh* (1985).

⁶⁴ Habib Mohammadi naquit en 1931 à Rasht (nord de l'Iran). Il apprit la peinture à l'Académie des arts de Moscou. Il fut le premier maître de peinture du célèbre peintre iranien Bahman Mohasses.

⁶⁵ Ali Azarguine naquit en 1927 à Anzali (nord de l'Iran). Il fut professeur à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Il participa à plusieurs expositions collectives. Il fut grièvement blessé lors d'un accident de route en 1976, et abandonna ses activités artistiques.

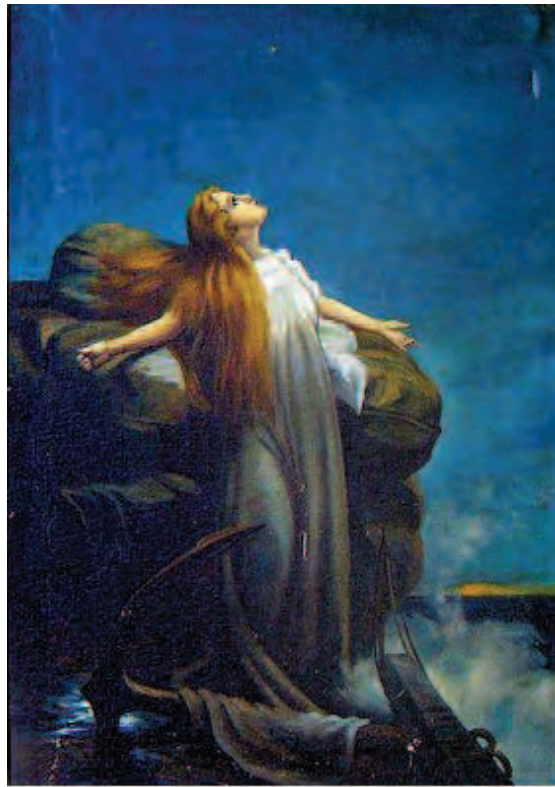


fig.30 / Huile sur toile

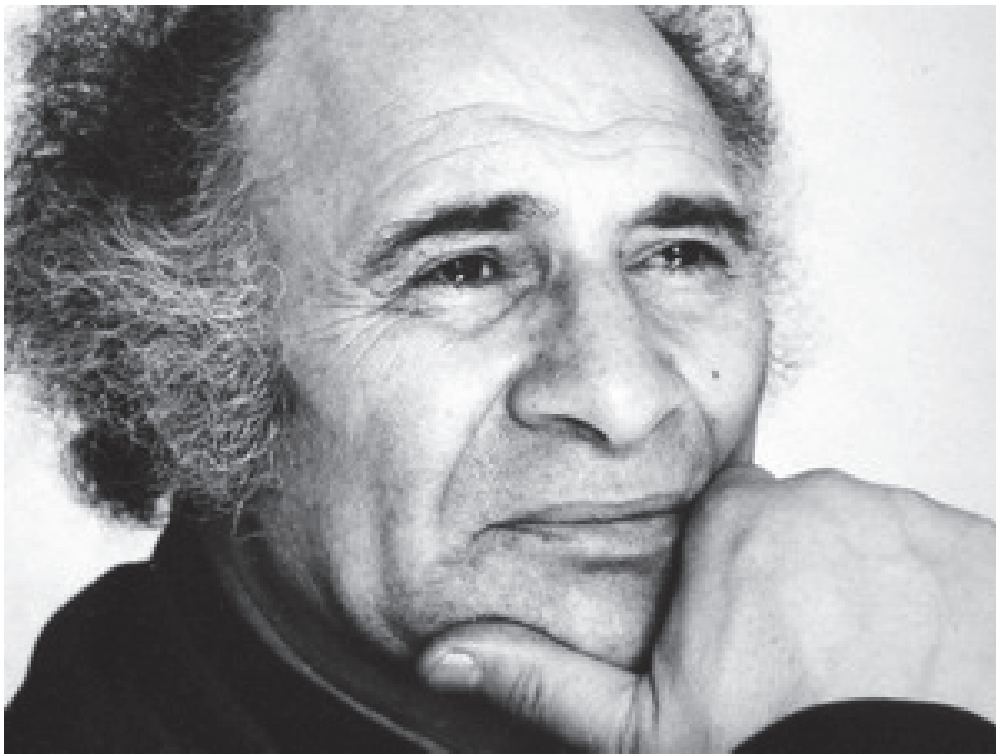


fig.31 / Jalil Ziapour

l'atelier d'André Lhote⁶⁶. Pendant le séjour de Ziapour en France, l'Europe vivait encore les amertumes de la Seconde Guerre mondiale. Les plus grands peintres modernes avaient immigré aux Etats-Unis, surtout à New York, tandis que les cubistes, les fauvistes, les expressionnistes, les surréalistes et les partisans de l'art abstrait ouvraient la voie sur les principes d'un art plus personnel. A cette époque là, Picasso était devenu l'idole des artistes. C'était dans ce climat particulier que Ziapour étudia pendant trois ans à Paris. Il fréquentait les musées et les expositions, les milieux d'artistes et les ateliers de peinture. Ziapour rentra en Iran en 1948, avec cette conviction que les jeunes peintres iraniens étaient tout à fait prêts à faire évoluer le climat artistique du pays, à l'instar des peintres européens qui continuaient leurs activités professionnelles malgré tous les problèmes de l'après-guerre. Pendant les trois ans de son séjour européen, il eut le temps de penser à créer une évolution dans la peinture iranienne, en mariant l'identité iranienne à la forme et aux principes de la modernité. Ziapour peut être considéré comme le premier peintre iranien à s'être dressé contre l'attitude traditionnelle de ses contemporains pour parler de la modernité, de l'art et de la peinture moderne.

Dans ses ouvrages théoriques (Magazine de Khorous Jangi, Jalil Ziapour-Hassan Shirvani - Gholamhossein Gharib, 1949-1951, Téhéran-Iran), Jalil Ziapour écrit : « *Une ligne, une couleur ou une composition peuvent avoir leur propre contenu. Par conséquent, les formes et les contenus qui tendent vers la nature habituelle sont contradictoires avec l'esprit de la peinture.* » Selon lui, plus les formes et les figures naturalistes sont remplacées par des compositions de couleurs et d'autres éléments de formes, plus la peinture s'approche de sa perfection.

Ziapour eut une très grande influence sur les peintres des années 1940. Il était l'un des premiers à faire connaître l'art moderne en Iran, par ses discours passionnés, ses articles ardents et enflammés qu'il écrivait pour critiquer sévèrement le passé et le présent de la peinture en Iran. A l'aide de ses amis, il fonda l'Association « Khorous Jangi » (Coq de combat).

D1-a) L'Association « Khorous Jangi » (Coq de combat)

Ziapour et ses amis modernistes fondèrent en 1948 l'Association « Khorous Jangi » (Coq de combat) (figure n° 32). Dans le même temps, ils publièrent un magazine du même nom. Parmi

⁶⁶ André L'hôte né à Bordeaux le 5 juillet 1885 et mort à Paris le 25 janvier 1962, est un peintre cubiste, théoricien de l'art et enseignant français.



fig.32 / Logo de magazine de Khorous Jangi

les collaborateurs de Ziapour, il faut surtout citer les noms du dramaturge Hassan Shirvani⁶⁷, et de l'écrivain Gholamhossein Gharib⁶⁸.

L'Association « Khorous Jangi » devint vite un foyer de propagation des idées modernistes dans le domaine des arts. Ziapour y organisait des réunions hebdomadaires pour prononcer des discours sur la peinture moderne et la situation de la peinture en Iran. Parallèlement, il écrivait ses articles et appelait la presse à soutenir le courant moderniste. Les peintres modernistes se réunissaient souvent à l'Association de Ziapour ou à « Kashaneh Apadana », première galerie de peinture en Iran. Ziapour publiait ses articles ardents et enflammés dans son magazine qui a été interdit, après cinq numéros en 1949 sous l'ordre du ministre de la Culture. Ziapour poursuivit ses publications en fondant un autre magazine qu'il appela « Panjeh Khorous » (Les griffes du coq) (figure n°33), qu'il rebaptisa plus tard « Kavir » (Le désert) (figure n°34). De jeunes artistes collaboraient avec ses publications entre autres Sohrab Sepehri⁶⁹ et Bahman Mohasses qui allaient devenir des noms célèbres du mouvement d'avant-garde de l'art contemporain iranien.

Les discours passionnés de Jalil Ziapour et l'exposition des peintres modernistes à la galerie Kashaneh Apadana aux centres culturels et aux ambassades des pays étrangers attisèrent une vive querelle entre les partisans des Anciens et des Modernes, qui durèrent une dizaine d'années. Ziapour encourageait les jeunes peintres à étudier en profondeur l'identité iranienne pour fonder les piliers d'un art national. Il accusait les responsables de l'Education nationale, en général, et de la Faculté des Beaux Arts, en particulier, de négligence en ce qui concerne l'enseignement de l'histoire de l'art iranien. Ses vives critiques étaient trop irritantes pour les autorités qui décidèrent enfin d'arrêter la publication de son magazine. Ziapour réussit pourtant à propager le débat sur l'art non seulement dans les milieux d'artistes mais aussi parmi des gens éduqués et le public des journaux. Grâce à ses efforts acharnés, plusieurs journaux ont consacré, pour la première fois, des pages ou des colonnes à la critique d'art. Interrogé à l'époque sur l'appellation de son magazine « Khorous Jangi » (Coq de combat), il dit que pour lui, le coq est à la fois le symbole de la guerre et de la beauté de l'art et de la peinture, en raison de son plumage coloré. En réalité, pour Jalil Ziapour, le coq de combat est une allusion faite à la querelle entre les partisans des Anciens et des Modernes.

⁶⁷ Hassan Shirvani, critique iranien, fut membre de l'Association artistique « Coq de combat », et était le directeur du magazine du même nom. Ses critiques furent publiées dans cette revue. Après la fermeture de la revue, il publia avec Jalil Ziapour et Gholam-Hossein Gharib la revue « Kavir » parue pendant deux ans (1951-1952).

⁶⁸ Gholam-Hossein Gharib, né en 1923 à Téhéran, fut un écrivain, poète, musicien et clarinettiste iranien. Avec Jalil Ziapour et Hassan Shirvani, il publia la revue « Kavir » (1951-1952). Il décéda en 2004.

⁶⁹ Sohrab Sepehri, né à Kachan le 7 octobre 1928 et mort à Téhéran le 21 avril 1980, est un des grands poètes iraniens du XX^e siècle.

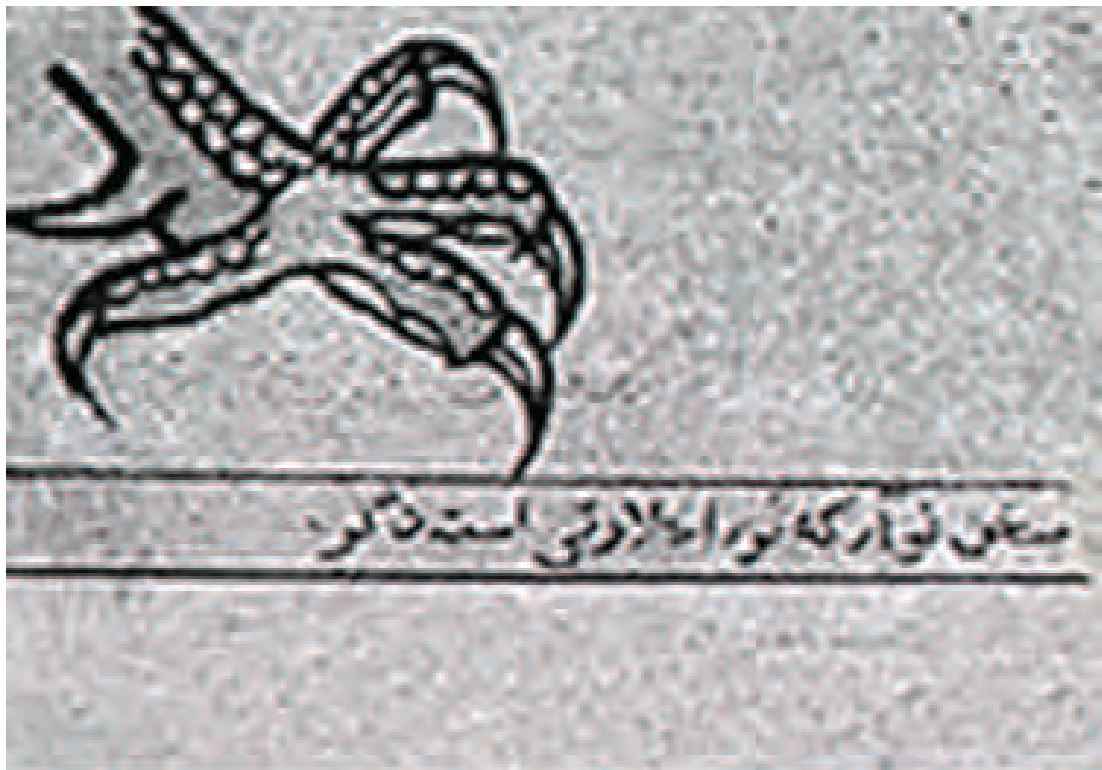


fig.33 / Logo de magazine de Panjeh Khorous



fig.34 / Logo de magazine de Kavir

Le « combat » déclenché par les écrits et les discours de Ziapour tourne la page de la peinture contemporaine d'Iran dans les années 1940 et 1950. Il sut habilement mobiliser tous les moyens de la presse de l'époque pour faire connaître à ses compatriotes les peintres de son temps et leur querelle qui oppose la tradition à la modernité. Bien entendu, ses efforts inlassables pour familiariser les gens avec un phénomène aussi inconnu que l'art moderne occidental, étaient admirables.

Les images étaient habituellement fondées sur le réalisme et la relation de ses composantes avec les définitions préétablies. Dans ce contexte, l'approche moderniste dans la peinture iranienne ne pouvait guère se procurer son autonomie et son identité qui seraient propres à elles du point de vue sociologique.

A propos de l'acceptation sociale du « nouveau », Gholam-Hossein Gharib avait écrit un article dans le magazine « Panjeh Khorous » (Magazine de Panjeh Khorous (Les griffes du coq) ,Jalil Ziapour-Sohrab Sepehri- Bahman Mohasses, 1950-1951,Téhéran- Iran) :

« Une idée neuve et une sensibilité nouvelle n'ont jamais été acceptées avec sérénité. Les avant-gardes et les innovateurs ont toujours subi les tourments que leur infligeaient les partisans de la tradition qui les accusaient sans cesse de médiocrité. Les innovateurs étaient coupables car ils voulaient que leur vie reflète leurs pensées et leurs désirs, et que leurs œuvres soient soumises à leur époque, et non pas aux conventions anciennes. 'Khorous Jangi' (Coq de combat) a voulu briser les idoles anciennes. Il a déclenché une guerre sans merci contre les conventions en déclin, les partisans des Anciens et les admirateurs de l'art médiocre des imitateurs. Ce combat est inévitable, car il est un impératif du temps. 'Khorous Jangi' (Coq de combat) voulait faire comprendre aux imitateurs et aux suiveurs qui avaient pris l'habitude de suivre un maître, de cesser cette imitation et ce suivisme et de ne pas s'effrayer face à la splendeur de l'art occidental. Mais nous avons compris vite que notre environnement est trop pauvre en créativité pour que nous puissions y créer un mouvement artistique moderne. C'est la raison pour laquelle, nous avons essayé de poursuivre notre tâche d'une autre façon. Nous publions donc 'Panjeh Khorous' (Les griffes du coq) pour suivre les débats sur l'art social. »

Le rôle de Ziapour était d'autant plus important car il était la seule référence qui existait pour les amateurs de l'art moderne en l'absence d'importantes publications en persan à propos de l'art moderne occidental. Jalil Ziapour serait un artiste révolutionnaire qui cherchait à répandre les notions de la modernité dans la société traditionnelle d'Iran. Mais avait-il vraiment réussi à faire connaître la peinture moderne occidentale en Iran ?

Sa présence et ses activités étaient, sans nul doute, un facteur décisif dans l'histoire de la peinture contemporaine d'Iran, et ses idées et réflexions méritent d'être examinées sérieusement soixante ans après pour évaluer le rôle de Ziapour.

Dans l'un de ses articles, Jalil Ziapour appelle les artistes modernes à étudier l'histoire de l'art iranien et à identifier ses éléments identitaires. En d'autres termes, Ziapour demandait aux jeunes artistes qui n'avaient pas encore très bien connu l'art moderne occidental, d'iraniser l'art moderne. En effet, la quête de l'identité nationale et la sauvegarde de l'héritage culturel et artistique, tout en s'adaptant à l'expression de la modernité, occupent l'esprit des jeunes peintres modernistes de l'époque. Ces derniers voulaient donc être des artistes d'expression moderne, et fidèles à leur identité iranienne. Mais à l'exception de quelques rares artistes qui avaient voyagé à l'étranger, la majorité de ces jeunes peintres connaissaient relativement peu la peinture moderne occidentale. Ils ne savaient surtout pas que contrairement à leur penchant pour l'identité locale, l'art moderne voulait s'émanciper de tous les signes d'appartenance locale ou nationale, pour aboutir à une expression de plus en plus globale, en mettant l'accent plutôt sur ses aspects structurels que son contenu culturel. Pendant cette période de reconstruction, le nationalisme était une composante importante de la culture intellectuelle, et exerçait également son influence sur le mouvement moderniste. Les partisans de l'art moderne en Iran étaient conscients du fait que le modernisme dans la peinture devrait être le fruit d'une longue série d'expériences pratiques, mais ils croyaient que « l'identité iranienne » serait nécessairement un élément extérieur de l'œuvre qu'ils devaient chercher dans leur vie ou dans leur esprit, le styliser sous forme de conventions et de références ethniques ou vestimentaires, et de l'imposer ensuite à l'œuvre moderne. Jalil Ziapour avait mis l'accent sur l'importance de l'art national et des éléments identitaires, en prônant pour la sauvegarde de l'héritage culturel et artistique de l'art iranien, mais ses contemporains, comme d'ailleurs Ziapour lui-même, avaient en général une perception incomplète et superficielle de cette théorie. Ziapour s'était fixé comme mission de familiariser le public avec le cubisme, mais il n'en avait malheureusement pas le bagage théorique nécessaire. Par crainte de ne pas voir ses interlocuteurs penser que le cubisme était synonyme d'« extravagant » ou d'« incompréhensible », Ziapour a traduit le cubisme en persan comme étant « la peinture géométrique ». Il voulait ainsi prouver une parenté entre le cubisme et les motifs géométriques de l'art iranien (les motifs géométriques de la période islamique notamment dans l'art de mosaïque) (figure n°35). Mais cette mauvaise traduction a essentiellement changé la signification du cubisme, d'autant plus qu'elle négligeait la profonde différence qui existait entre ces deux expressions artistiques. Cette mauvaise suggestion fut oubliée des années plus tard, mais elle laissa pourtant son effet sur l'esprit du grand public qui attribuait longtemps au cubisme toute



fig.35 / L'art de mosaïque / Période Islamique

image bidimensionnelle, inhabituelle ou extravagante. Ziapour avait découvert le cubisme trente ans après son essor en Europe, et sa compréhension du cubisme était totalement erronée.

D1-b) Les œuvres de Jalil Ziapour

Les œuvres de Jalil Ziapour sont peu nombreuses et n'ont pas de caractéristiques spécifiques. Parmi ses tableaux, nous pouvons citer surtout « La femme Lor » (figure n° 36), « La femme turkmène » (figure n° 37), « La femme kurde » (figure n° 38), « La femme baloutche », et son triptyque « Les nomades » (figure n° 39). Les toiles de Ziapour n'ont pratiquement rien à voir avec la peinture moderne. Par contre, elles sont très fortement imprégnées d'éléments anthropologiques et ethnologiques (surtout des éléments vestimentaires), rappelant les fresques en mosaïque et les tapis traditionnels. Dans son discours, Ziapour était propagateur de l'art moderne, mais dans ses tableaux, il n'y a pratiquement aucune trace du style moderne. Par ailleurs, ce que Ziapour définissait théoriquement comme « spécificités iraniennes » ou « identité iranienne », ne se reflétaient sur ses tableaux, que sous forme de la représentation de vêtements et de parures de différents groupes ethniques iraniens, révélant ainsi ses perceptions simplistes et réductrices en ce qui concerne l'art national ou l'identité iranienne. Certes, Ziapour était une personnalité influente sur la formation de la peinture moderne en Iran, mais cette influence n'est pas due à ses œuvres. En effet, ses œuvres, d'ailleurs si peu nombreuses ne sont pas du tout à la hauteur des notions modernes que le peintre voulait transmettre aux autres. Par contre, dans son discours, Ziapour avait une grande confiance en lui et en ses connaissances théoriques, ce qui lui permettait de dominer les milieux intellectuels qui n'étaient pas composés nécessairement de peintres professionnels. En réalité, les peintres bien éduqués de son époque savaient tous que les œuvres de Ziapour n'avaient aucun rapport, ni avec le cubisme, ni avec d'autres écoles modernes. Ce que Jalil Ziapour appelait la combinaison d'une nouvelle expression avec les éléments iraniens n'était, en vérité, qu'un mélange hétérogène d'un fond dépourvu de profondeur avec les figures humaines. L'arrière-plan était généralement divisé en petits carrés, dont les contours verticaux et horizontaux rappelaient le jointolement des mosaïques anciennes. Les arrière-plans étaient colorés avec plusieurs variations du gris éclatant. Les figures humaines de proportion naturelle, les clairs-obscur doux ou la configuration bidimensionnelle, à l'instar de la miniature iranienne, ne suggèrent guère un sentiment de nouveauté ou de modernisme. Dans les dernières œuvres de Ziapour comme « Ma vie » (figure n° 40) et « Le vol dans l'inconnu »



fig.36 / Huile sur toile / 90x180 Cm / 1982



fig.37 / Huile sur toile / 90x180 Cm / 1998



fig.38 / Huile sur toile / 90x180 Cm / 1953



fig.39 / Huile sur toile / 170x360 Cm / 1983

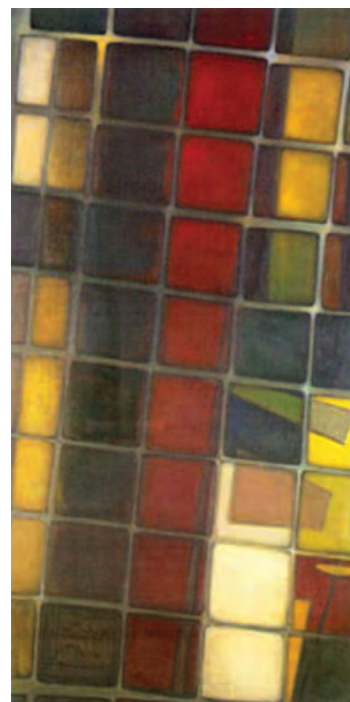


fig.40 / Huile sur toile / 82x160 Cm / 1991

(figure n° 41), nous pouvons constater une approche plus libre et plus souple, permettant au monde contemporain d'y pénétrer.

Lors d'un entretien consacré au rôle de Jalil Ziapour dans les évolutions des arts plastiques en Iran dans les années 1940 et 1950, Aydin Aghdashlou dit (web site : www.Ziapour.com) :

« Depuis quatre cents ans, les Iraniens ont senti, pour diverses raisons, le besoin des progrès technologiques du monde occidental. Ce qui mérite réflexion, c'est le fait que, pendant toute cette longue période, notre relation avec le progrès et le modernisme était soumise à une double équation de la haine et de la passion, et cela jusqu'à nos jours. Nous nous efforçons encore de trouver un chemin qui devrait satisfaire nos besoins au maximum. C'est-à-dire que nous devons prendre les choses qui s'adaptent le mieux à notre culture, et jeter tout ce qui la perturbe. Mais cela n'est pas du tout facile à pratiquer. En ce qui concerne les arts plastiques, le retour de Jalil Ziapour d'Europe et la fondation du magazine 'Khorous jangi' (Coq de combat) furent le tournant le plus important dans l'histoire des arts plastiques en Iran. »

Selon Aghdashlou, la figure de proue des arts plastiques en Iran n'était pas Kamal-ol-Molk mais Jalil Ziapour : *« Si nous faisons un peu plus attention, nous voyons clairement que les idées et les œuvres de Kamal-ol-Molk ne constituent pas un tournant important. Kamal-ol-Molk était le disciple de son oncle Sani-ol-Molk Ghaffari. Les œuvres de Kamal-ol-Molk n'étaient pas vraiment originales, car de nombreux peintres de sa génération travaillaient avec les mêmes sensibilités. Si nous voulons fixer une date pour le début de véritables évolutions de la peinture iranienne, il faut parler de celle du retour de Jalil Ziapour d'Europe en 1948, qui fut un vrai tournant historique. »*

Interrogé sur les points communs des efforts et des aspirations des artistes de cette période historique, Aydin Aghdashlou propose d'en évaluer les résultats (Az Peyda va Penhan, Aydin Aghdashlou, Publication : Ketab-e-Siyamak, 2000, Téhéran-Iran).

: « Pour mieux comprendre les particularités communes de ce mouvement à cette époque de progrès et de modernité, il vaut mieux en évaluer les résultats et les conséquences : 1) l'apparition d'un art sans public ni interlocuteurs, 2) l'apparition d'un art sans client, 3) l'apparition d'un art se définit par une équation double de la haine ou de la passion avec le monde occidental.

« Dans nos arts plastiques, le modernisme n'est pas le fruit d'un processus historique normal. Nous ne disposons d'aucun document qui nous permette d'identifier un antécédent historique pour cette vision progressiste en Iran. Dans ces circonstances, il est très difficile



fig.41 / Huile sur toile / 105x135 Cm / 1997

d'imaginer que ce courant moderniste, puisse se procurer un public et un terrain favorable pour être compris. L'art perd ainsi ses interlocuteurs, et nous en constatons encore aujourd'hui les conséquences.

« Ziapour et sa génération rapportent d'Occident un message de modernité. Mais ils n'ont pas trouvé d'interlocuteurs en Iran. Ils étaient donc obligés de l'inventer. C'est la raison pour laquelle, les artistes actifs dans le domaine des arts plastiques se sont consacrés à former eux-mêmes leurs interlocuteurs. L'Association et le magazine 'Khorous jangi' (Coq de combat) ont été fondés dans la même perspective. Ils voulaient présenter leur 'manifeste' pour annoncer leur objectif et définir l'art dans le monde contemporain. Ils savaient qu'ils devraient affronter de grands obstacles, d'où l'appellation de 'Coq de combat'. Ziapour et ses amis se préparaient ouvertement pour une guerre. Le magazine 'Khorous jangi' était fortement marqué par une rhétorique diffamatoire. Il attaquait frontalement tout ce qu'il jugeait 'non moderne' et qu'il ne tolérait point. A l'étape suivante, ce mouvement commence à former ses disciples. Un tel projet se heurte naturellement à de très grands obstacles. La résistance à la modernité était énorme non seulement dans les arts plastiques, mais aussi dans le monde de la poésie et de la littérature. Nima Youshidj, poète moderne qui a fondé une nouvelle école dans la poésie iranienne, écrit dans une lettre : « Le risque de diffamation et d'attaque était si grand que je devais toujours porter un poignard pour me défendre ». En effet, il fait allusion au fanatisme de ses adversaires partisans des valeurs anciennes. La classe intellectuelle qui devait être l'interlocuteur naturel de l'art moderne n'avait pas encore pris forme à cette époque-là. Par contre, l'artiste moderne se trouve directement en face du grand public qui considère la modernité comme une insulte contre ses valeurs. Dans ce contexte, l'artiste se trouve devant un dilemme : se battre ou s'excuser. Ziapour était un artiste courageux et il avait un esprit de combat. C'est pourquoi les débats auxquels il participait finissaient toujours par diffamation et outrage. En tout état de cause, c'était une triste époque que l'on a malheureusement peu étudiée plus tard. Le premier groupe d'artistes modernes a vraiment subi beaucoup de tourments, et il a résisté longtemps, grâce à des efforts acharnés et la volonté ferme que le public de l'art moderne prenne forme petit à petit. »

Mohammad Ibrahim Jafari décrit en ces termes Ziapour et son époque (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) :

« J'étais étudiant quand Ziapour était revenu d'Europe. Ses propos étaient très intéressants pour nous, mais ce qui nous intéressait davantage était sa personnalité. Il disait des choses nouvelles à propos de la liberté et l'émancipation de l'imitation de la nature. Ses paroles et ses écrits ont attiré l'attention de quelques artistes à l'art moderne. Mais le problème était qu'il avait oublié qu'il était en Iran et non en France. Il voulait apporter en Iran ce qu'il avait

trouvé en Europe, sans tenir compte de l'antécédent historique et de la continuité des mouvements artistiques. Il était très difficile, voire impossible d'entrer dans l'ère de la modernité sans en avoir l'antécédent historique et culturel. Que devons-nous faire alors ? Pour compenser ce vide, nous avons reculé jusqu'à l'impressionnisme. Mais nous avons du mal à comprendre l'impressionnisme ou le cubisme. Pourquoi ? Parce que l'art ne dort jamais dans un lit que l'on lui prépare d'avance.

« Même aujourd'hui, nous n'avons pas saisi que la créativité ne ressemble à rien. La créativité n'est pas identifiable par une référence à ce qui existait avant. Les caractéristiques de l'œuvre innovatrice ne sont pas apparentes. Les spécialistes qui veulent la comprendre doivent être de véritables explorateurs. Rares sont les critiques qui puissent distinguer, même aujourd'hui, un art innovateur d'un art de seconde main. Ziapour se sentait obligé de se battre comme un coq de combat. D'ailleurs, c'est ce qu'il a fait réellement, mais quel en était le résultat ?

« Les propos de Ziapour étaient très nouveaux et très intéressants, mais ils étaient malheureusement coupés du contexte réel de notre société. Il avait déclenché une révolution mais il était incapable de transformer un mouvement personnel en un mouvement collectif, qui doit comprendre également les considérations et les idées d'autres artistes. Ce problème est bien entendu un problème général en Iran, car nous essayons souvent de monopoliser les idées et les courants. Cette attitude freine tout mouvement à son point de départ, car nous oublions que l'esprit de l'âme est plus important que notre prise de position personnelle. Bref, nos artistes n'ont pas réussi à se mettre d'accord, dans le cadre d'un courant d'idées commun. C'est pourquoi nous n'avons pas réussi à fonder une école ou un mouvement artistique, englobant un grand nombre d'artistes. Un vrai mouvement artistique est un phénomène spontané, tout comme l'arrivée du printemps. C'est la nature qui l'organise, sinon il est impossible de créer et diriger un mouvement artistique par des conventions ou des pactes conclus par des artistes.

« Les mouvements artistiques, à travers le monde, ont obéi au même processus spontané. C'est après l'apparition de ces mouvements que les critiques d'art viennent les classer et leur donner un nom. En tout état de cause, le rôle de Ziapour et de ses compagnons avait une très grande importance en leur temps, car ils ont sensibilisé les gens à l'égard de l'art moderne, mais malheureusement, ils n'ont pas réussi à créer un vrai courant artistique dynamique vivant.

Les gens qui s'étaient réunis autour de ce courant avaient des visions et des préoccupations différentes, sans qu'ils aient les motivations profondes pour se baser plutôt sur leurs points communs, que sur leurs divergences. Dans une telle situation, un véritable

mouvement ne peut pas prendre forme, et il ne pourra pas durer. Le mouvement Sagha khaneh⁷⁰ en est un exemple flagrant. »

Dans une interview publiée en janvier 2009 dans le quotidien « Farhang-e Ashti » (La culture d'entente), Mahdi Hosseini fait une conclusion sur les activités et le rôle de Jalil Ziapour :

« Le temps est arrivé, après soixante ans, de faire une conclusion sur les activités de Ziapour. Le point le plus délicat qu'il faut absolument évoquer, est de reconnaître que, ce que Ziapour et ses compagnons ont créé à cette époque-là n'était pas du tout « Parisien » (c'est l'étiquette que certaines personnes veulent coller injustement à leurs efforts marqués par une véritable sincérité). Par contre, leurs œuvres étaient cent pour cent iraniennes et puisaient leurs racines dans la culture traditionnelle. Prenons l'exemple d'un très beau tableau de Ziapour dans les collections du Musée des Arts Contemporains de Téhéran : « Zeynab Khatoun » (figure n° 42). Dans ce tableau à l'huile, Ziapour s'est inspiré d'un poème folklorique. A l'instar d'autres œuvres de Ziapour, ce tableau reprend les motifs de forme carrée, habituellement utilisés dans les arts traditionnels notamment l'art de la mosaïque, élément important des ornements architecturaux. Cette forme carrée suggère souvent le sentiment de stabilité et les sensations très matérielles. En outre, le chiffre quatre rappelle les quatre points cardinaux, les quatre saisons de l'année, les quatre phases de la vie humaines, et les quatre ruisseaux qui coulent au paradis : l'eau, le lait, le miel et le vin. En outre, les couleurs froides comme le bleu, le vert, le turquoise créent un contraste avec le brun, l'orange et le jaune, pour renforcer un espace bidimensionnel agréable et sincère. »

- **D2) Hossein Kazémi**

Hossein Kazémi, peintre et professeur d'université, naquit en automne 1924 à Téhéran (figure n°43). Il s'éteignit au printemps 1996 à Paris, loin de son pays. Kazémi était l'un des premiers diplômés de la Faculté des Beaux-arts. Avant de continuer ses études à l'université, il avait appris à peindre au lycée Kamal-ol-Molk. Avec ses amis, il fonda la première galerie d'art de l'Iran à Téhéran. La galerie fut baptisée « Apadana Ashiyane-ye Mehr » (littéralement : Apadana, nid du soleil). Mais faute de moyens financiers, cette galerie dut fermer ses portes après un an, malgré les efforts de ses cofondateurs. Pourtant, pendant cette courte année d'activités, la

⁷⁰ Le mouvement dit de « Sagha-khaneh » prit forme en Iran dans les années 1961-1971. Dans le chapitre consacré aux années 1961-1971, nous avons présenté ce mouvement en détail.



fig.42 / Huile sur toile / 95x120 Cm / 1962

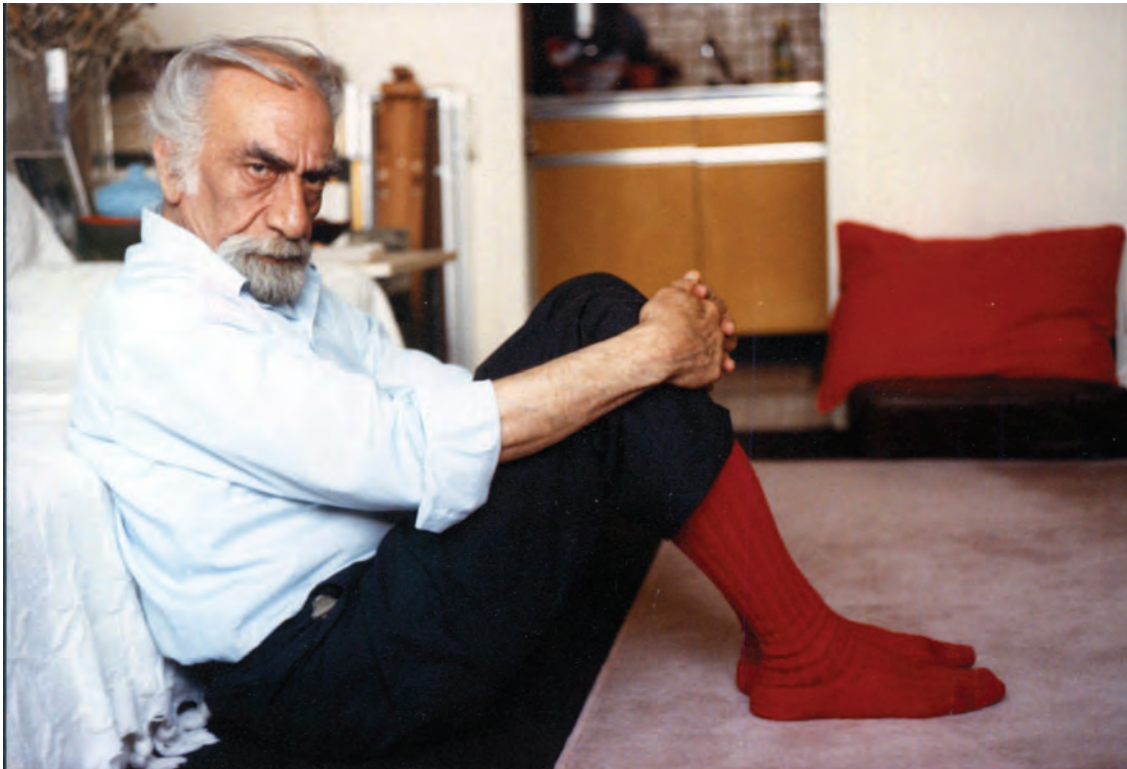


fig.43 / Hossein Kazémi

galerie fut particulièrement animée et fut souvent hôte d'expositions et de séances de débats portant sur l'art moderne.

Après la fermeture de la galerie Apadana, Hossein Kazémi se rendit en France où il poursuivit ses études en peinture à la Faculté des Beaux-arts de Paris. En ce temps là, il avait de gros problèmes financiers et ne bénéficiait d'aucune aide. Pourtant, cela ne l'empêchait pas de continuer ses activités artistiques. Pendant les cinq années de son séjour à Paris, il fut particulièrement actif et participa à plusieurs expositions tenues dans différentes galeries parisiennes : Roméo et Juliette, le Grand Palais, et le Musée des arts contemporains de Paris.

Après son retour en Iran en 1958, Kazémi participa à la première Biennale de Téhéran. En effet, ses œuvres furent présentes aux cinq éditions de la Biennale de Téhéran où il obtint chaque fois un prix spécial. Kazémi fut le directeur du Lycée des Beaux-arts de Tabriz pendant deux ans. Il obtint ensuite une bourse du gouvernement français pour un stage d'un an sur l'art de la céramique à Vallauris. Il y travailla pendant un an et organisa une exposition de ses œuvres dans cette même ville.

Les œuvres de Kazémi furent exposées à la Biennale de Venise à trois reprises. Pendant ces années, il était directeur du Lycée des Beaux-arts des garçons à Téhéran, et enseignait aussi à la Faculté des arts décoratifs. En 1970, Hossein Kazémi se rendit de nouveau à Paris. Il séjourna à la Cité des Arts et organisa plusieurs expositions à Paris et à Téhéran.

En 1979, un an après la révolution islamique, Kazémi émigra en France. Il séjourna d'abord à la Cité des Arts, puis il déménagea dans un petit appartement dans le 15^e arrondissement. Dans son petit atelier, il enseignait la peinture aux jeunes artistes. Sa dernière exposition eut lieu dans son appartement en 1993. Trois ans plus tard, Hossein Kazémi s'éteignit à Paris en 1996.

Pendant les 17 années de son exil volontaire, une seule exposition d'œuvre de Kazémi eut lieu à la Galerie Seyhoun (Téhéran). Des tableaux que Kazémi avait confiés à un ami furent exposés à la galerie, sans que le peintre en soit informé.

Après le décès de Kazémi, une cérémonie de commémoration et une exposition de tableaux eurent lieu à Téhéran. Une autre cérémonie eut lieu à Paris avec la participation des amis de Kazémi et les amateurs d'arts iraniens résidant en France.

En 1999, trois ans après la disparition de Kazémi, le Musée des Arts contemporains de Téhéran organisa une exposition intitulée « Un nouveau regard sur la nature ». Plusieurs tableaux de Kazémi y furent exposés pour la première fois. La même année, le Musée des Arts contemporains de Téhéran exposait quelques autres œuvres de Hossein Kazémi dans une exposition intitulée « Un siècle de l'art contemporain iranien ».

En 2000, le Musée des Arts contemporains de Téhéran organisa une autre exposition pour rendre hommage à trois grands peintres contemporains : Hossein Kazémi, Sohrab Sepehri et Houshang Pezeshknia. Cette exposition fut une occasion pour la jeune génération d'artistes iraniens de voir une collection d'œuvres de Kazémi. En réalité, jusqu'à cette date, ce grand peintre moderne était inconnu pour les jeunes artistes de son pays ! Les salles du Musée des Arts contemporains de Téhéran étaient remplies d'artistes et d'amateurs d'art qui s'y étaient rassemblés avec enthousiasme pour voir les tableaux de Hossein Kazémi. En marge de cette exposition, le peintre contemporain, Mohammad Ibrahim Jafari qui fut un ami proche de Kazémi prononça un discours sur la vie et l'œuvre de Kazémi : « Le silence rempli de murmures », tel était le titre de son discours dédié à la mémoire de Hossein Kazémi.

D2-a) Les points de vue artistiques et les œuvres de Hossein Kazémi

Je connais le peintre Hossein Kazémi depuis ma plus tendre enfance. Bien que je fusse toute petite lorsqu'il quitta pour toujours Téhéran en 1979, il était toujours présent dans les souvenirs de mes parents qui parlaient souvent de lui avec un grand sentiment de respect. J'avais alors pris l'habitude de partager leurs souvenirs. Mon père, Mohammad Ibrahim Jafari, peintre contemporain, se souvient de Hossein Kazémi, en ces termes (communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran) :

Quand j'étais seul avec Hossein, il me parlait souvent de ses pensées mystiques. Il parlait de l'amour, et je lisais parfois des poèmes pour lui. À l'époque, j'avais une voiture fabriquée en Russie qui était idéale pour les jours où il neigeait. Quand il neigeait nous prenions ensemble cette voiture après la fin des cours à l'université et nous allions à Shemiran, du côté des montagnes du nord de Téhéran, qui étaient toujours couvertes de neige. Nous achetions aussi quelques grenades pour compléter nos petites fêtes amicales.

« Pendant des heures, nous nous libérions l'esprit dans la nature, en silence et parfois en écoutant de la musique. De temps en temps, nous nous échangeons quelques mots. C'étaient les meilleurs instants de ma vie.

« Hossein Kazémi était mon véritable maître, et bien sûr mon meilleur ami. Malheureusement, quand il a quitté l'Iran, je ne l'ai plus jamais revu. Je parlais avec lui de temps en temps au téléphone. Mais en attendant de le revoir, je lui écrivais des lettres. En effet, j'ai créé plus tard une série d'œuvres que j'ai intitulée 'Des lettres à Hossein Kazémi', et je les ai exposées en son souvenir. »

Je lève ma tête et je regarde le mur. Dans notre maison, nous avons deux tableaux de Hossein Kazémi. L'un d'eux est un très beau portrait de mon père réalisé par Kazémi (figure n°44). Ces deux tableaux ont des techniques et des styles différents, mais ils révèlent l'un comme l'autre le regard particulier de l'artiste. Il s'agit d'un regard intérieur, mystique et ô combien amoureux (figure n°45).

Le penseur et écrivain iranien, Mohammad Ali Amir-Moghammeri⁷¹, qui est un amateur des œuvres de Kazémi, réalisa une interview avec Hossein Kazémi à Paris en 1993. Dans cette interview qui fut publiée dans le journal Keyhan à Londres, Hossein Kazémi parla pour la première et la dernière fois de ses œuvres. Dans cet entretien, intitulé « La peinture et le peintre se créent mutuellement », Hossein Kazémi parle brièvement de ses œuvres :

« En ce qui concerne la création de mes œuvres, ce qui me préoccupait l'esprit, était le concept de 'contradiction'. La contradiction est une loi générale de l'univers, et elle est peut-être la matière première de l'existence. Comme le mélange et l'affrontement entre la lumière et l'obscurité, entre la pierre et la fleur, entre la roche et la plante, entre le ciel et la terre (figure n°46).

« A ce propos, et par rapport à ce contenu, je me suis aperçu que le style figuratif, ou plus exactement le style de l'abstrait figuratif pourrait être une forme efficace. Cette forme accompagne une évolution progressive vers une sorte de simplicité, de sobriété et de pureté des images. Mes œuvres contiennent toujours ces contradictions, avec des variations au niveau de la surface, de la forme, des couleurs... mais aussi un effort pour donner aux motifs une allure agréable à voir. Dans la création de mes œuvres, je me sers de très peu de couleurs. Je n'aime pas les tableaux qui me rappellent le carnaval. Enfin, c'est mon goût.

« Pour le contenu dont j'ai parlé tout à l'heure, un réalisme cru et une copie conforme à l'original n'a aucune utilité. L'esprit et les sensations du peintre doivent oser manipuler l'œuvre de la nature, et le reproduire sur la toile comme il le voit dans son esprit et son imagination. Tous les éléments et les instruments dont je me sers dans la création de mes tableaux puisent leurs racines dans les secrets du culte de Mithra : du principe de la contradiction à l'affrontement entre la lumière et l'obscurité, en passant par d'autres éléments : la grenade qui est le secret sacré de l'unité dans la pluralité, et de la pluralité dans l'unité ; le cyprès qui est le secret de la vie éternelle contrairement à la terre qui est le symbole du passage du temps. Et enfin, la roche, la fleur et d'autres symboles. Mais derrière ce symbolisme, ce qui travaille mon

⁷¹ Mohammad Ali Moghammeri est un écrivain contemporain iranien.



fig.44 / Huile sur le panneau de particules / 90x120 Cm / 1977

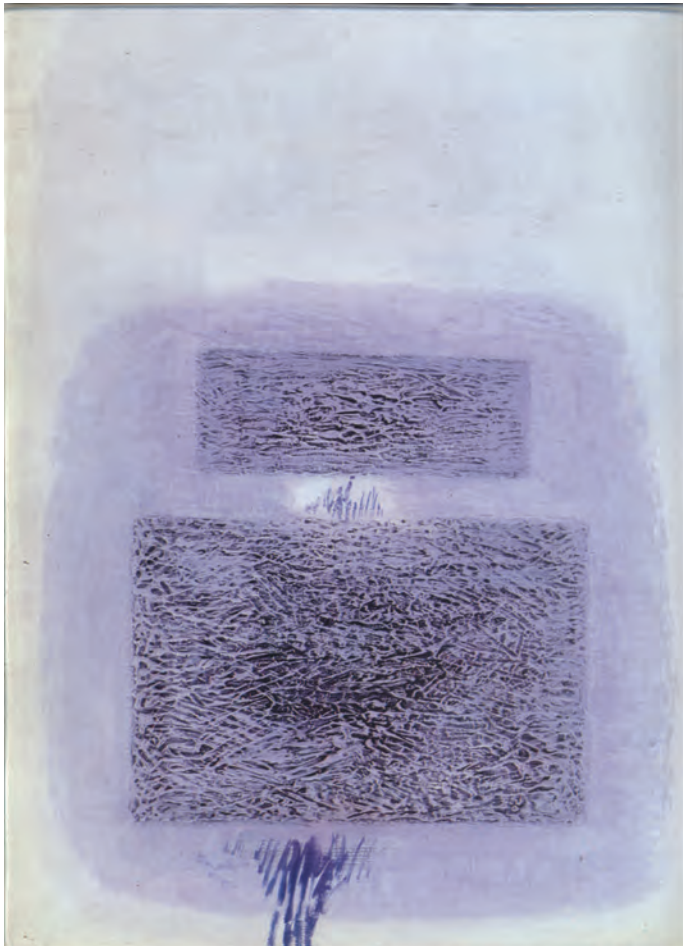


fig.45 / Mixed media sur toile / 80x120 Cm / 1978



fig.46 / Mixed media sur toile / 80x120 Cm / 1978

esprit tout entier c'est le mysticisme et la spiritualité du mithraïsme en tant qu'un mode de vie sublime.

« Avant de peindre une chose, je la vois avec tous ses détails dans mon monde imaginaire. Cette image imaginaire génère une sorte de métamorphose et une révolution intérieure. Quand je prends mon pinceau, je ne sais pas d'où vient ce besoin d'adoration et de reconnaissance. Et je sens en moi un vif besoin de pureté. Une force cachée m'amène à faire mon ablution et prier. Ensuite je commence mon travail avec un sentiment de reconnaissance et de joie. C'est dans cet état que je dessine parfois, surtout lorsque pour une raison qui m'est inconnue, je me mets à manipuler les phénomènes de la nature pour créer une chose nouvelle. Par exemple, j'avais dessiné un tableau de plantes et de pierres pour un de mes amis, mais je n'aimais pas ce tableau. Soudain j'ai pris le tableau et je me suis mis à modifier les couleurs comme si la lumière de l'aube s'y étalait. Cela a produit en moi un vif sentiment d'adoration et de reconnaissance. Un sentiment que je suis incapable de décrire.

« Je pense tout le temps à l'Iran quand je dessine et quand je ne dessine pas. Les paysages d'Iran et tous leurs détails ont été gravés à jamais dans mon inconscient. Dès que je prends mon pinceau, il prend la couleur de l'Iran. En effet, mon esprit se retourne inconsciemment vers les paysages et la culture de l'Iran (figure n°47).

« Ma propre expérience et ma connaissance des textes mystiques et littéraires m'ont appris que la plante est, dans mon inconscient, le secret d'une sorte de retour à l'origine. Nous avons une origine terrestre et une origine céleste. La plante fait pousser ses racines dans la terre et monte vers le ciel dans deux directions opposées. La plante indique donc ses deux origines, les relie l'une à l'autre, et elle les unifie malgré leur opposition. Pour donner une définition de la finalité du mysticisme, je dirais qu'il s'agit du 'chemin du retour à l'origine'. À l'instar des autres arts, la peinture doit donner des leçons de philosophie et de connaissance, tant à l'artiste qu'à ses interlocuteurs. Si le peintre crée les dessins, les dessins aussi doivent recréer de nouveau le peintre. »

Rares sont les peintres qui puissent parler avec une telle sobriété, liberté et transparence de leur subjectivité et de la création de leurs œuvres. Malheureusement, la jeune génération de peintres iraniens ne connaît pas comme il faut la vie et l'œuvre des artistes comme Hossein Kazémi. Or, les jeunes peintres semblent chercher aujourd'hui une identité perdue. Cette quête d'identité les amène tantôt à crier des slogans, tantôt à recopier les œuvres des anciens.

Dans la plupart des œuvres de Hossein Kazémi, il y a souvent des cyprès ou des grenades (figure n°48). Ces jeunes peintres ont-ils saisi l'importance du regard de Hossein Kazémi qui l'a conduit à user de ces formes et ces symboles ?! Pour eux, les cyprès, les fleurs, les pierres et les



fig.47 / Mixed media sur toile / 75x95 Cm / 1987



fig.48 / Mixed media sur toile / 60x80 Cm

grenades ne seraient-ils que quelques éléments visuels utilisés par le peintre pour donner à ses tableaux une identité iranienne ?! Malheureusement, il paraît que ces jeunes peintres ignorent les secrets de l'apparition de ces éléments sur la toile, et qu'ils se contentent de répéter ces motifs dans leur travail ! Or, la connaissance des œuvres d'artistes comme Hossein Kazémi qui sont à la fois si modernes et si soucieux par rapport au patrimoine ancien de leur pays, pourraient leur indiquer de nouveaux chemins à parcourir pour découvrir leur propre identité.

D2-b) Les différentes étapes de la carrière artistique de Hossein Kazémi

Hossein Kazémi est sans doute l'un des meilleurs portraitistes contemporains de l'Iran. Quand il était très jeune il réalisa un portrait de son camarade de classe, Mahmoud Javadipour (figure n°49). En 1945, il dessina plusieurs portraits dont celui du célèbre écrivain iranien, Sadegh Hedayat (figure n°50). Le portrait de son ami, Mohammad Ibrahim Jafari, qu'il réalisa quelques années avant de quitter l'Iran, le portrait de Zabih Behrouz et ses autoportraits montrent toute son habileté en tant que portraitiste (figure n°51). Pourtant, il ne réalisait que très rarement des portraits des individus qu'il aimait personnellement (figure n°52).

L'intérêt que Kazémi portait aux paysages naturels datait de l'époque où il était étudiant. À l'instar de la plupart des peintres de sa génération, il commença la peinture sous la direction des maîtres de l'école de Kamal-ol-Molk, et il connut les œuvres des peintres impressionnistes que lorsqu'il se mit à étudier à la Faculté des Beaux-arts. Cette influence est visible dans ses tableaux qui représentent les paysages d'Iran, dont une œuvre intitulée « Paysage » (figure n°53): le style moderne de cette œuvre était probablement incompréhensible, voire perçu comme une insulte à la nature, par le public de l'époque qui s'était habitué aux paysages qui reprenaient le style de l'école de Kamal-ol-Molk !

Hossein Kazémi attachait aussi un grand intérêt à la miniature iranienne. En effet, il aimait reprendre certaines caractéristiques de la miniature iranienne dans la création de ses œuvres. À cette étape de sa carrière artistique, il était particulièrement influencé par les miniaturistes de l'école d'Ispahan : il choisissait souvent des thèmes lyriques qu'il dessinait en utilisant d'une manière exagérée des lignes droites et des courbes. Les tableaux intitulés « La fille au luth » (1958) (figure n°54) et « Le vieux bossu » (1954) (figure n°55) en sont des exemples, ce dernier étant inspiré du roman « La Chouette aveugle » de Sadegh Hedayat. En effet, Kazémi réalisa ce tableau à l'occasion de la publication de la traduction française du roman à Paris, pour rendre hommage à son auteur préféré.



fig.49 / Huile sur bois / 56x69 Cm / 1945



fig.50 / Huile sur bois / 34x40 Cm / 1945

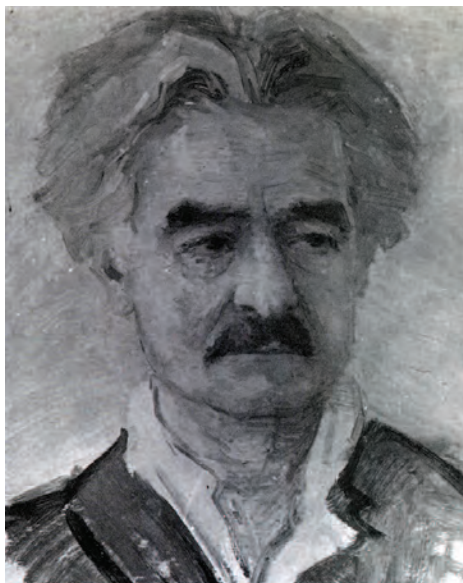


fig.51 / Huile sur contre-plaqué



fig.52 / Portrait de Hossein Kasémi / Huile sur contre-plaqué



fig.53 / Huile sur contre-plaqué / 33x48 Cm / 1944

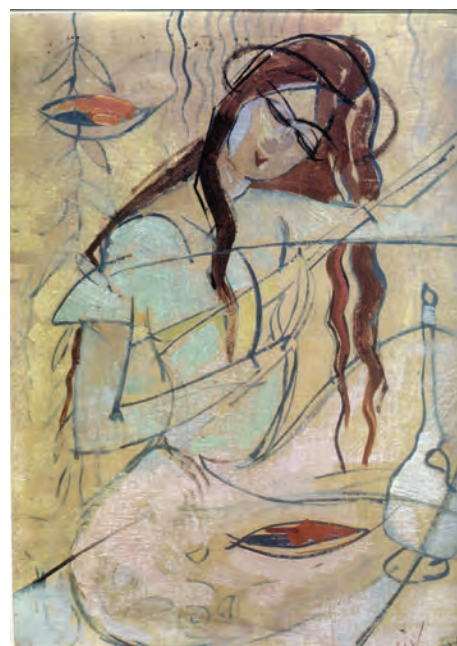


fig.54 / Huile sur contre-plaqué / 45x60 Cm / 1948



fig.55 / Huile sur toile / 46x65Cm / 1954

En 1959, Hossein Kazémi créa le tableau intitulé « Le corps debout » qui fut ensuite exposé à la galerie Réza Abbassi (figure n°56). Lors d'un entretien en marge de cette exposition, Kazémi avait dit (Entretien avec Hossein Kazémi, Galerie Réza Abbassi, 1959, Téhéran-Iran) : *« J'ai toujours été partisan de la tradition, mais en même temps, je suis pour la recherche menant aux nouvelles voies. En effet, c'est la seule manière d'aboutir à la création d'œuvres originales et nouvelles, profitant de bases solides et inébranlables. »*

Parviz Kalantari, peintre et écrivain contemporain, décrit cette période de la carrière de Hossein Kazémi, en ces termes (Parviz Kalantari, communication personnelle, 2010/ Téhéran-Iran) : *« Hossein Kazémi était l'un des premiers peintres iraniens à s'intéresser à la miniature iranienne, pour créer des œuvres modernes. En réalité, c'est lui qui a ouvert cette voie sur les prochaines générations de peintres. »*

Pendant plusieurs années, le travail de Kazémi tend vers l'abstraction, avec la création de grandes toiles dont les compositions furent marquées par des coups de pinceau. Plusieurs de ces œuvres furent exposées à la 3^e et à la 5^e Biennales de Téhéran. Hossein Kazémi revint ensuite vers la peinture figurative, avec un regard philosophique sur la nature, en se servant des secrets, des symboles et des motifs comme les pierres et les fleurs. Ces tableaux inaugurèrent une période dans sa carrière de peintre, à laquelle il resta fidèle jusqu'à sa disparition.

Les pierres et de fleurs réapparaissent dans ses œuvres, chaque fois d'une manière originale, avec des compositions et des couleurs différentes. Dans un tableau intitulé « La Composition », les pierres et les fleurs sont accompagnées par des auréoles lumineuses qui ne sont visibles que sous certains angles. Ce tableau est accroché au mur dans notre maison, depuis des années, et chaque fois que je le regarde, j'attends de voir comment cette lumière magique apparaîtra de nouveau. Et quand la lumière apparaît, j'y vois tout de suite le visage de Hossein Kazémi (figure n°57).

Dans une autre œuvre de Kazémi, intitulée « L'unité éternelle », la plante devient l'unificatrice du ciel et de la terre. Pour Kazémi, le cyprès est un secret de l'éternité. Dans un tableau qui porte le même nom, Kazémi dessina cet arbre avec des lignes lisses et sensibles. Le cyprès resta, lui aussi, un thème omniprésent des dernières œuvres du peintre (figure n°58).

Dans les tableaux de Hossein Kazémi, il y a des espaces infinis et des étoiles transparentes présentées au fond d'un ciel violet qui nous amènent au cœur des galaxies lointaines, et nous délivrent de nos dépendances à la planète terre. Le peintre créa ces tableaux pendant son séjour à Paris. Pendant cette période, Kazémi créa aussi des paysages fictifs de l'Iran : les hautes montagnes, des plaines et des piémonts, et aussi des lignes minces bleues à l'horizon qui nous conduisent vers la mer et la lumière (figure n°59). Plus que d'éléments visuels et de principes



fig.56 / Gouache sur carton/ 33x70 Cm / 1959



fig.57



fig.58 / Techniques mixtes sur toile / 90x140 Cm/ 1976



fig.59 / Techniques mixtes sur toile / 75x75 Cm/ 1987

artistiques, les œuvres de Hossein Kazémi semblent être faites d'une connaissance et d'une subjectivité sage et mystique par lesquelles le peintre éblouit le regard de son public.

D2-c) Opinion d'artistes et d'experts d'art sur l'œuvre de Hossein Kazémi

➤ *Jalal Sattari (écrivain) :⁷²*

(Three Pioneers of Iranian modern painting « Houshang Pezeshknia- Sohrab Sepehri – Hossein Kazémi, R. Pakbaz et Y. Emdadian, publication Nazar et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran-Iran)

« Les sommets des hautes montagnes de forme conique, et les cimes de grands cyprès qui montent vers le ciel. Et derrière les montagnes ou les collines, une bande bleu clair horizontale, et le bord d'une mer couleur d'azur. Et si tout cela n'est pas, à nos yeux, le signe de l'harmonie parmi les éléments opposés, ils créent au moins une représentation d'une nature calme et apaisante (figure n°60).

« Dans toutes les œuvres de Kazémi, les pierres et les fleurs sont tantôt en guerre, tantôt en paix. Pourtant, elles se complètent, car les unes semblent ne pas pouvoir exister sans les autres (figure n°61).

« L'univers de Kazémi n'est pas le monde familier que nous connaissons. C'est un univers qui sort de je ne sais où. Il est peut-être l'incarnation du rêve, d'une ascension spirituelle, d'un égarement ou d'une quête de la perfection. Il est peut-être la représentation d'un secret mystérieux, d'un idéal sublime et inaccessible. »

➤ *Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, poète) :*

(Une interview, le 4 mai 1996, avec la radio France Internationale (RFI), et à l'occasion de la disparition de son ami artiste, Hossein Kazémi)

« Hossein avait les sentiments les plus doux et les plus affinés que l'on puisse imaginer. Il avait une sensibilité visuelle remarquable, et un langage visuel extrêmement riche. Dans la création de ses œuvres, il faisait preuve de techniques innovantes et créatives. Il avait réussi à combiner remarquablement sa sensibilité exceptionnelle avec une expression moderne. Quand je regarde ses œuvres, je le vois arriver à une vision –à une fenêtre– tout à fait personnelle. À

⁷² Jalal Sattari, né en 1931 en Iran, est un penseur, chercheur et mythologue iranien. Pendant sa carrière de cinquante ans, il a écrit plus de 80 livres et essais dans les domaines aussi variés que la mythologie, la critique culturelle et littéraire, et les pièces de théâtre.

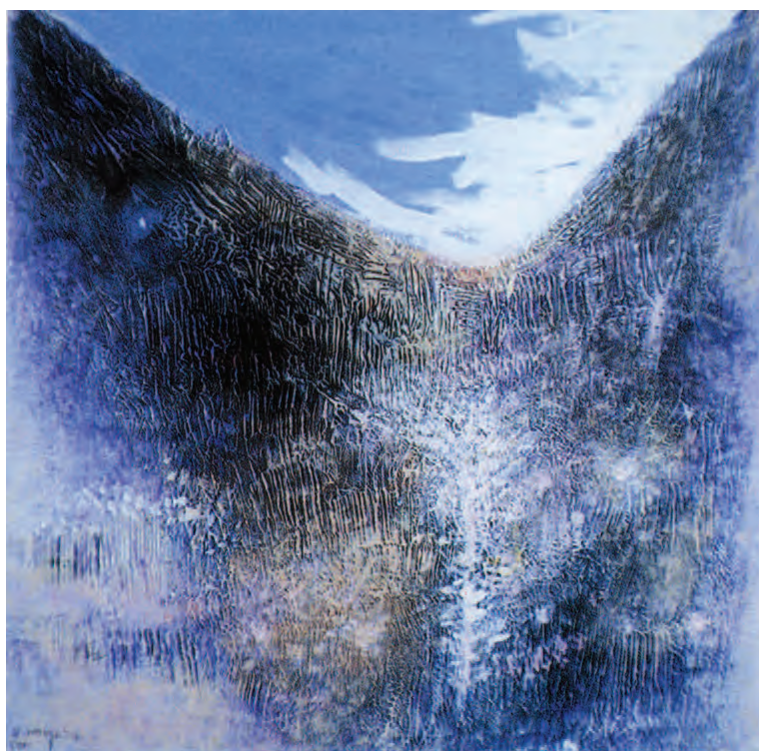


fig.60 / Techniques mixtes sur toile / 75x75 Cm/ 1987



fig.61 / Techniques mixtes sur toile / 90x90 Cm/ 1976

chaque étape de sa carrière de peintre, je le vois s'approcher des origines de l'art iranien, sans qu'il se réduise à répéter les traditions du passé, car son regard reste nouveau et moderne. Dans la création de ses tableaux, il s'est largement servi de la culture ancienne de l'Iran, surtout de l'héritage culturel du mithraïsme ; En réalité, quand il regardait la fleur, la pierre, l'eau ou la terre, il n'y voyait pas des instruments visuels, mais une racine profonde qui lui permettait de décrire sa sensibilité actuelle. Hossein Kazémi adorait sa patrie. Les paysages d'Iran, qu'il réalisait pendant les années où il vivait loin de son pays, témoignent de ses attachements profonds à ses origines. »

➤ **Ehsan Yarshater (chercheur, auteur d'art) :**

(Livre intitulé « High Lights of Persian Art » (High Lights of Persian Art, Richard Ettinghausen et Ehsan Yarshater, Publication: Mage, Washington D.C, 1979).

Yarshater a consacré un chapitre à la peinture contemporaine d'Iran. Quant à Hossein Kazémi, il a écrit :

« Hossein Kazémi est passé progressivement de la peinture des figures fines et délicates à une création abstraite remarquablement audacieuse. Dans une œuvre intitulée « Les deux corps » (début des années 1950), il a exprimé son intérêt pour les thèmes et les motifs traditionnels. Dans ce tableau, il s'est inspiré de 'La Chouette aveugle', et il a essayé de représenter les deux personnages principaux du roman de Sadegh Hedayat.»

➤ **Mostafa Farzaneh (écrivain, cinéaste)⁷³ :**

(Three Pioneers of Iranian modern painting « Houshang Pezeshknia- Sohrab Sepehri – Hossein Kazemi », Auteur : R. Pakbaz et Y. Emdadian, publication Nazar et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran-Iran)

« J'avais juste terminé mes études à l'IDHEC de Paris, et je m'étais engagé en tant que deuxième assistant de Jacques Becker⁷⁴ pour « Montparnasse 19 » (1957). Le célèbre comédien français, Gérard Philippe⁷⁵ y jouait le rôle du peintre d'Amedeo Modigliani⁷⁶. Gérard Philippe ne savait pas peindre. J'ai donc présenté plusieurs peintres professionnels à Becker pour qu'il puisse filmer leurs mains pour le rôle de Modigliani. L'un d'eux était le peintre Hossein Kazémi. Quand Jacques Becker a regardé les mains de Kazémi, il m'a dit : 'Parmi tous ces peintres, c'est

⁷³ Mostafa Farzaneh, né en 1929 à Téhéran, est un écrivain, journaliste, cinéaste et intellectuel iranien résidant à Paris. En Iran, il est surtout connu pour son livre « Connaître Sadegh Hedayat ».

⁷⁴ Jacques Becker, (15 septembre 1906 Paris- 21 février 1960 Paris), est un réalisateur français.

⁷⁵ Gérard Philippe, (4 décembre 1922- 25 novembre 1959), est un acteur de théâtre et de cinéma français.

⁷⁶ Amadeo Clément Modigliani (2 juillet 1884 Livourne en Italie- 24 janvier 1920 Paris), est un peintre et un sculpteur italien rattaché à l'école de Paris.

lui qui a les mains d'un vrai peintre.' En effet, il a choisi Hossein Kazémi, et ce sont ses mains que vous voyez dans le film au lieu de celles de Modigliani. »

➤ **Michel Tapié (critique d'art) :**

(Dans l'introduction d'une brochure pour une exposition des œuvres de Hossein Kazémi (Hommage à Hossein Kazémi), Galerie Cyrus à Paris, Association culturelle de l'Iran-Paris, novembre 1996)

« Seule la continuité de dépassement, dans un rayonnement euphorique de haute classe essentiellement artistique, nous hausse aussi mystérieusement que normalement à la puissance ou nos reflexes psycho-sensoriels, acquis par la discipline d'un conditionnement, nous ayant fait devenir authentiquement « amateurs d'art », et de ce fait nous mettant en intersection union avec de non moins authentiques « œuvres d'art », se laissent merveilleusement envouter par une haute magie strictement esthétique. Dans ce sens, essayant de débrouiller les premiers moments aussi complexes que passionnants d'un art post-dada se haussant à une puissance où l'aventure créative et perceptive impliquait consciemment ou intuitivement, peu importe en l'occurrence d'autres axiomes et d'autres postulats (rien donc à voir avec un « autisme » de circonstance pour une critique d'art de consommation...), j'avais tenté de dégager à posteriori, partant « d'œuvres d'art » réalisées et donc dignes de ce nom, quelques sous-ensembles provisoires donnant des repères sur certaines voies précises parmi d'innombrables possibilités ouvertes à l'art passant historiquement de la puissance de la longue ère classique glorieusement saturée à l'inconnu momentané des multivalences possibles à une « autre » puissance : il s'agissait de la « métaphysique de la matière », et c'est essentiellement de ce problème qu'il s'agit dans la continuité de la recherche artistique émanant des peintures de Kazémi. Avec lui comme avec les quelques autres dont il me plaît de faire voisiner les œuvres dans mes livres comme dans les grandes présentations internationales que je suis heureux de proposer chaque année à travers le monde pour les authentiques amateurs d'art et d'esthétique. Les œuvres de Kazémi sont totalement individuées, aussi personnelles que liées à son tellure local, ce qui me rassure toujours, tout piège de « style international » heureusement hors de question ... ceci dit, laissons rayonner l'authentique magie artistique des œuvres d'art que sont les peintures de Kazémi d'un message qui, avec le jeu des seuls signes- supports de son monde intérieur (pierre+fleur+herbe) (figure n°62), dépasse les mots et dont il n'y a rien d'autre à subir que leur « enchantement » essentiel au-delà duquel il n'y a rien d'autre à faire que d'en vivre profondément les merveilleuses propositions artistiques et esthétiques. »



fig.62 / Techniques mixtes sur toile / 90x140 Cm/ 1977

D2-d) Mon opinion personnelle sur la vie artistique et les œuvres de Hossein Kazémi

« Hossein Kazémi est formé sous l'influence des écoles de la peinture occidentale. Pourtant dans toutes ses œuvres, il porte un regard sur l'Orient, le mysticisme oriental et l'Iran. Dans la forme de ses tableaux, Hossein Kazémi utilise, avec une parfaite conscience, les techniques et les matériels de l'art moderne occidental, et il s'en sert de la meilleure manière pour exprimer le contenu spirituel de son œuvre. Le regard qu'il porte sur la peinture, est un regard moderne et contemporain. Sans qu'il s'engage à utiliser ostensiblement les symboles et les décorations orientales et iraniennes, ses œuvres ont un caractère profondément oriental et iranien. Pendant son enfance et son adolescence, il fut ami de Zabih Behrouz, écrivain, poète et chercheur iranien, ce qui lui permit de connaître le mithraïsme. En effet, Kazémi avait une connaissance correcte du mithraïsme qui devint pour le jeune peintre la source originale de sa création artistique.

En étudiant les différentes étapes de sa carrière de peintre, nous voyons comment Hossein Kazémi prenait progressivement ses distances de la dépendance aux formes et aux apparences, de la figure humaine et des paysages naturels. Nous pouvons constater cette tendance même dans ses portraits. En réalité, la comparaison des deux portraits de Mahmoud Javadipour (1948) et de Mohammad Ibrahim Jafari (1978), nous permet de voir clairement ce changement en l'espace de trente ans qui sépare ces deux œuvres. Le portrait de Mahmoud Javadipour appartient à l'époque où Hossein Kazémi découvrait l'art contemporain de l'Europe. Ce tableau témoigne aussi de son habileté de peintre. Dans ce portrait matériel et terrestre, Hossein Kazémi montre ses adresses et ses connaissances par rapport à l'art européen. Mais dans le portrait de Mohammad Ibrahim Jafari, le peintre s'est libéré des dépendances terrestres. Une lueur diffuse et une lumière quasi-invisible transforment ce tableau en une connaissance intérieure et spirituelle.

Malheureusement, la vie et l'œuvre de Hossein Kazémi restent plus ou moins inconnus pour les artistes de ces trois dernières décennies en Iran. En effet, après la révolution islamique et la fermeture des universités en 1979, Kazémi s'exila pour toujours, et s'installa en France. Pendant ces années tourmentées où la peinture contemporaine iranienne a connu des tensions et des changements, son nom ne fut plus mentionné dans les milieux officiels. Seuls les cercles fermés de ses amis qui vivaient en Iran se souvenaient de lui et de son statut remarquable dans l'art contemporain iranien.

Tandis que les peintres de sa génération poursuivaient leurs activités à l'intérieur du pays, lui qui était loin de sa patrie bien-aimée, continuait son travail et créait des œuvres modernes et originales.

En 2000, le Musée des Arts contemporains de Téhéran organisa la première grande exposition d'œuvres des plus grands peintres contemporains iraniens, pour développer et soutenir la peinture contemporaine du pays. Mais les organisateurs de l'exposition oublièrent de citer le nom de Hossein Kazémi et d'exposer ses œuvres ! En réalité, les responsables du Musée des Arts contemporains de Téhéran ignoraient l'œuvre de Hossein Kazémi, et certains anciens conseillers du musée préférèrent, pour des raisons personnelles, ne pas citer son nom. Sans les efforts et l'insistance de son ami, Mohammad Ibrahim Jafari, les jeunes peintres iraniens n'auraient jamais eu la chance de connaître les œuvres de Hossein Kazémi. Grâce aux efforts de Jafari, les œuvres de Kazémi furent finalement exposées en 2000 au Musée des Arts contemporains de Téhéran, à côté des tableaux de deux autres peintres de sa génération, Sohrab Sepehri et Houshang Pezeshknia (lui aussi inconnu jusqu'alors par les jeunes peintres) (figure n°63).

Cette exposition fut une occasion pour découvrir la vie d'un artiste remarquable. L'exposition des tableaux appartenant aux différentes périodes de sa carrière a permis aux jeunes peintres iraniens de mieux connaître la peinture moderne à travers les œuvres d'un artiste qu'ils ne connaissaient pas jusqu'alors.

À mon avis, l'œuvre de Kazémi est différente à plusieurs égards de celles de ses contemporains. Son travail est marqué par un dynamisme, un mouvement temporel et une expression moderne et contemporaine qui le distinguent de la plupart des peintres de sa génération.

Au-delà des couches extérieures de ses œuvres, nous pouvons découvrir au fond de ses tableaux un univers imaginaire, immatériel et invisible, celui des miniaturistes iraniens des siècles passés. Dans cet univers qui puise ses racines au-delà du monde des matières, nous découvrons la raison de la permanence de cet art dans l'histoire du monde et de l'art.

Si pendant sa jeunesse, Hossein Kazémi, grand admirateur de la miniature iranienne, laissait son amour s'exprimer directement dans ses œuvres en utilisant les couleurs bleue et dorée, et à travers ses coups de pinceau fins pour dessiner les figures humaines et créer une ambiance d'amour et de poésie, dans ses œuvres plus récentes, il a représenté cette influence d'une manière plus profonde et moins visible, en utilisant le principe de l'opposition : doux/dur, lumière/ténèbres... Cette opposition prend aussi une tournure thématique : plante/pierre, terre/ciel, une grenade avec mille graines, et une lumière au cœur de chaque graine... et une lumière qui s'étale sur les cimes des montagnes... Tout cela pour inviter le public à l'univers des inconnus et des non sensibles (figure n°64), en lui donnant des indices qui permettent de comprendre comment son œuvre revivifie la miniature iranienne.

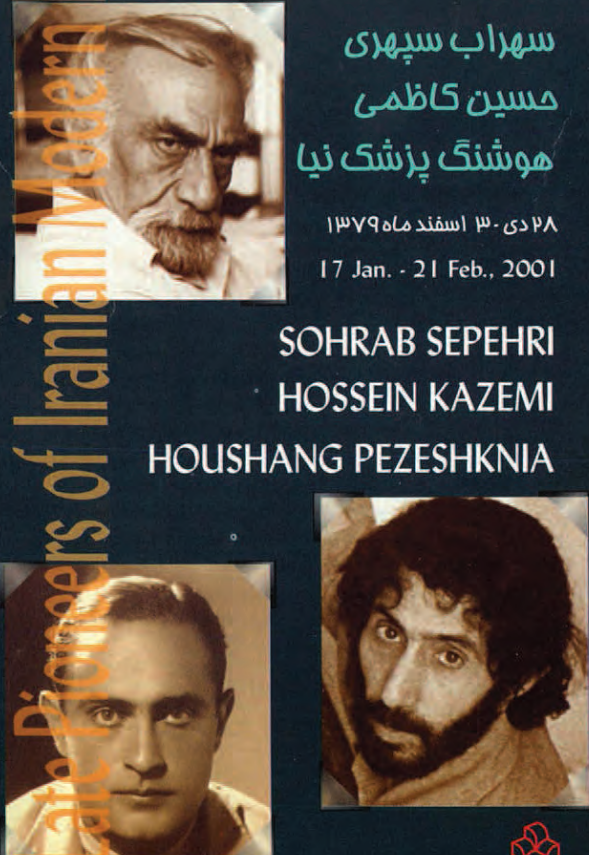
نمایشگاه نقاشی
بر یاد ماندگان

سهراب سپهری
حسین کاظمی
هوشنگ پزشک نیا

۲۸ دی - ۳ اسفند ماه ۱۳۷۹
17 Jan. - 21 Feb., 2001

SOHRAB SEPEHRI
HOSSEIN KAZEMI
HOUSHANG PEZESHKNIA

3 late Pioneers of Iranian Modern Painting



موزه هنرهای معاصر تهران
TEHRAN MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

fig.63 / 2000



fig.64 / Techniques mixtes sur toile / 100x100 Cm/ 1977

• D3) Houshang Pézeshknia

Houshang Pézeshknia était l'un des rares artistes, qui avait rejoint le courant moderniste dès 1947 (figure n°65). Ses œuvres étaient très nombreuses, mais la vie de l'artiste fut malheureusement courte et pleine d'amertumes. La jeune génération iranienne ne le connaît pas directement, et pour chercher des informations sur sa vie et son œuvre, il faudrait fouiller dans les journaux anciens ou les rares souvenirs qu'il reste de lui. Il est donc difficile d'écrire sur lui car il y a peu de documents écrits consacrés à son œuvre. Son père qui avait fait ses études en France, était l'un des pionniers de la médecine moderne en Iran. Houshang a appris les premières leçons de la peinture à l'huile auprès de deux disciples de l'école de Kamal-ol-Molk. Il étudia l'histoire et la géographie à l'université et enseigna pendant un certain temps. Mais en 1942, il abandonna sa carrière d'enseignant et se rendit en Turquie. Il s'inscrivit à l'Académie des Beaux Arts d'Istanbul où il assistait aux cours du Léopold Lévi⁷⁷, célèbre professeur français qui avait fuit l'antisémitisme hitlérien. L'amitié et la collaboration avec cet artiste français ouvrirent de nouveaux horizons au jeune peintre iranien. Dès son retour en Iran en 1946, il fit la connaissance d'un groupe d'étudiants en peinture, et il organisa sa première exposition à Téhéran. Quelques années plus tard, il exposa ses œuvres à la galerie Apadana, à côté des tableaux de Javad Hamidi, Jalil Ziapour, Ahmad Esfandiari, Abdollah Ameri et Mehdi Vishkaï. Les partisans de la tradition réagirent vivement contre la tenue de cette exposition collective des peintres modernistes. Ziapour et Jalal Al-Ahmad⁷⁸, célèbre polémiste de l'époque, écrivirent des articles dans les journaux sur les œuvres de Pézeshknia. Ces textes comptaient parmi les premières critiques de peinture publiées à l'époque.

Houshang Pézeshknia quitta Téhéran pour Abadan où il trouva un poste à la Compagnie de pétrole car il connaissait la langue anglaise. Il s'occupa des affaires graphiques de la compagnie et tourna plusieurs court-métrages. Quelques années plus tard, il rentra à Téhéran et reprit ses activités de peintre dans son atelier. Il était très actif pendant les années 1960-1961. Il amena 150 de ses toiles de ses œuvres à Paris et Londres, et exposa ses tableaux à la galerie de Paris. Il vendit quelques tableaux et laissa le reste chez un galeriste. Mais il ne retrouva plus jamais ses tableaux. Pézeshknia avait une vie tourmentée. Il avait un esprit hypersensible et passa les dernières années de sa vie dans le tourment. Ses amis, très peu nombreux, étaient tous artistes

⁷⁷ Léopold Lévi est un peintre français né en 1882 à Paris et décédé en 1966 dans cette même ville.

⁷⁸ Jalal Al-e-Ahmad né le 2 décembre 1923 et mort le 9 septembre 1969 était un écrivain et un critique iranien.



fig.65

ou intellectuels. Nadjaf Daryabandari⁷⁹, ami de Pézeshknia dit (Three Pioneers of Iranian modern painting « Houshang Pezeshknia- Sohrab Sepehri – Hossein Kazemi », Auteur : R. Pakbaz et Y. Emdadian, publication Nazar et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran-Iran) :

« Il vécut longtemps dans l'isolement. La jeune génération ignorait son existence, bien qu'il soit, avec trois ou quatre autres personnes, l'un des pionniers de la peinture moderne iranienne dans les années 1940. Aujourd'hui, nous devons une partie considérable de notre connaissance de l'art moderne à leurs efforts. Avant eux, la peinture était une imitation des œuvres de Kamal-ol-Molk et de ses élèves. J'ai vu une fois un portrait de Pézeshknia qu'il avait peint à l'âge de 17 ans (figure n°66). Ce portrait du style ancien montre qu'à la fleur de l'âge ? Pézeshknia avait déjà atteint la maturité dans le style ancien. Cette dépendance au style ancien dans sa jeunesse, explique son attachement permanent à l'art figuratif. Lorsqu'il était trop déprimé, il niait d'être un peintre. Il ne travaillait plus, jusqu'à ce qu'il revienne à lui et qu'il reconnaisse qu'il n'était rien qu'un peintre. Il me disait que pour lui la peinture était la vie elle-même. Pour lui, la peinture était une prière devant l'autel de la nature. Pour travailler, il ne préparait rien d'avance. Lui importait peu la marque des couleurs ou des papiers qu'il utilisait. Peu de temps après son voyage, il s'intéressait aux techniques qu'il avait vues en Europe : le cubisme de Picasso ou de Braque, le fauvisme de Matisse. Pourtant, il s'est vite lassé de ces imitations. Mais je crois personnellement que son œuvre a toujours gardé une trace de Picasso (figure n° 67) et de Modigliani (figure n° 68). Il est intéressant de savoir que même pendant la période où il poursuivait les méthodes formalistes dans sa propre œuvre, il prêchait ardemment contre le formalisme. Il disait que l'art était soit formaliste soit humain, et se rangeait du côté des artistes humains. Il disait que dans la peinture, il ne faut pas utiliser de matières inhabituelles et que les meilleures matières de travail sont, selon lui, le papier et les couleurs bon marché. Pour Pézeshknia, la valeur de la peinture n'est pas dans l'étrangeté et l'extravagance mais dans l'expression des expériences du peintre. Il allait même plus loin pour dire que l'habileté technique pourrait devenir le plus grand ennemi de l'art. J'avais vu un grand nombre d'œuvres de Pézeshknia, parmi lesquels 40 tableaux de grande taille et moyens que j'admirais beaucoup. Je me souviens surtout de deux peintures à l'huile, 'Le jardins de grenadiers' (figure n°69) et 'La vache noire'. Je ne sais plus où sont ces deux tableaux et j'espère qu'on les retrouvera un jour. »

⁷⁹ Nadjaf Daryabandari, né en septembre 1929 à Abadan (sud-ouest de l'Iran), est l'un des plus célèbres traducteurs et écrivains contemporains iraniens. Agé de 83 ans, il vit en Iran et poursuit ses activités d'écrivain et de traducteur.



fig.66 / Huile sur toile / 38.5x27.5 Cm/ 1960

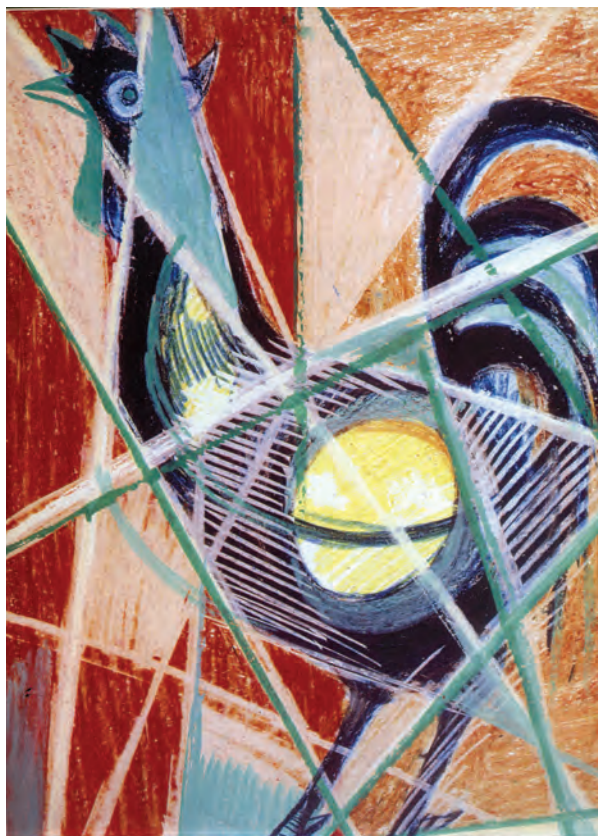


fig.67 / Gouache et pastel à l'huile sur carton / 50x70 Cm/ 1960



fig.68 / Ink et aquarelle sur papier / 50x35 Cm



fig.69 / Ink et aquarelle sur papier / 50x70 Cm/ 1958

Ibrahim Golestân⁸⁰, cinéaste, écrivain et ami de Pézeshknia, dit (Three Pioneers of Iranian modern painting « Houshang Pezeshknia- Sohrab Sepehri – Hossein Kazemi », Auteur : R. Pakbaz et Y. Emdadian, publication Nazar et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran-Iran) :

« Houshang Pézeshknia était un peintre. Il était un vrai artiste. Pour lui, la couleur et la forme étaient essentielles, mais il ne les considérait pas comme éléments identitaires des objets. La couleur et la forme étaient, pour lui, des instruments de pensée et de réflexion. Il avait une relation particulière avec les couleurs. Il les utilisait très spontanément. Dans ses tableaux, les couleurs ne semblent jamais étranges. Les lignes se soumettent à une composition naturelle et logique. Ses tableaux ne sont pas des images gratuites ou irréfléchies, mais de véritables peintures, car il évitait consciemment les déstructurations modernistes. Pour lui, la créativité était une sorte de jeu, ce qui est un grand don pour un peintre. Ses sensations pures et simples facilitaient son travail. Il peignait comme il vivait. Pour Pézeshknia, peindre était une attitude aussi naturelle que rire ou soupirer (figure n°70). »

Houshang Pézeshknia décéda en 1972 suite à une crise cardiaque. La dernière exposition posthume de Pézeshknia a eu lieu 23 ans après sa mort, en 2000 au Musée des Arts Contemporains de Téhéran⁸¹. Cette exposition baptisée « Le jardin des compagnons de voyage » était consacrée aux œuvres de trois artistes et amis de l'époque : Houshang Pézeshknia, Hossein Kazémi et Sohrab Sepehri. En marge de l'exposition, un livre a été publié pour présenter une analyse de la vie et de l'œuvre de ces trois peintres contemporains.

A propos de ce livre, Rouin Pakbaz⁸² a écrit (Three Pioneers of Iranian modern painting « Houshang Pezeshknia- Sohrab Sepehri – Hossein Kazemi », Auteur : R. Pakbaz et Y. Emdadian, publication : Nazar et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran-Iran) : *« Pézeshknia connaissait très bien les capacités expressives des lignes. Cette connaissance lui permettait d'exprimer ses perceptions les plus profondes de la réalité. Les paysages les plus*

⁸⁰ Ibrahim Golestân, né en 1992 à Chiraz en Iran. Réalisateur et écrivain iranien, sa carrière s'étale sur un demi – siècle. Il réside dans le Sussex au Royaume-Uni depuis 1975.

⁸¹ Le Musée d'Art contemporain de Téhéran situé près du Parc Laleh à Téhéran en Iran. C'est dans ce musée que sont conservées les plus grandes collections d'art contemporain en dehors de l'Europe et des États-Unis. Le musée a été conçu par Kamran Diba et a été inauguré en 1977.

⁸² Rouin Pakbaz, né en 1939 à Téhéran, est diplômé en peinture de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran en 1969. Il obtint sa maîtrise à la Sorbonne à Paris en 1976. A partir de 1971, Pakbaz enseigne l'histoire de l'art aux facultés d'art en Iran, et rédigea ou traduisit des livres importants dans le domaine des théories de l'art et de l'histoire de l'art en Iran et dans le monde. L'une de ses meilleures œuvres est une « Encyclopédie de l'art » qu'il a rédigée et publiée en 2007.



fig.70/ Aquarelle sur papier / 38x47 Cm/ 1960

ordinaires qu'il peignait, se transformaient en véritables drames picturaux comme 'Les Tournesols' (figure n° 71). »

Quant au tableau intitulé « *L'oiseau perché sur un arbre* » (1960) (figure n° 72), Pakbaz dit (Three Pioneers of Iranian modern painting « Houshang Pezeshknia- Sohrab Sepehri – Hossein Kazemi », Auteur : R. Pakbaz et Y. Emdadian , publication : Nazar et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran-Iran) : « *Pézheshknia avait peint des oiseaux dans de nombreux tableaux, et dans des situations des plus variées : oiseaux perchés sur un arbre ou sur un rocher, en vol ou en repos. Ces oiseaux sont toujours pleins de vie. Ce sont souvent des dessins très simples qui ont été peints sur le papier par une main très habile et très rapide. On retrouve cette simplicité dans un autre tableau de Pézheshknia intitulé 'Les Gazelles' (figure n°73), reflétant l'approche romantique du peintre à l'égard de la nature. Les coups rapides du pinceau ont donné forme à l'oiseau et aux feuillages. Aucune ligne et aucune tache n'a été laissée au hasard. Le rythme des lignes obliques suggère une sorte d'instabilité comme si l'oiseau allait s'envoler dans quelques instants. »*

Pézheshknia était un peintre méconnu à son époque, et beaucoup de ses contemporains l'oublièrent vite après son décès. Cependant, sa présence et son influence sur l'art contemporain en Iran sont indéniables.

• **D4) Javad Hamidi**

Javad Hamidi était l'un des pionniers de l'art moderne en Iran (figure n°74). Nous reproduisons ici une partie de son autobiographie (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°122, Hasan Mourizinejad, 2008, Téhéran-Iran) :

« Je suis né à Hamadan dans une famille éduquée et religieuse. Mon père était peintre, sculpteur et poète, et un homme très éduqué. Dès mon enfance, j'aimais beaucoup la peinture. Je n'avais pas encore appris à lire et à écrire, mais je dessinais les lettres de l'alphabet en les recopiant sur un livre. Je suis entré dans le monde de la peinture d'une manière assez inattendue. Je suis venu à Téhéran pour poursuivre mes études à l'université, mais un ami m'a conseillé d'aller m'inscrire à l'école de Kamal-ol-Molk. Ainsi j'ai étudié la peinture à cette école. Je me suis inscrit ensuite aux cours de l'architecture de l'Institut Supérieur des Arts, avant de continuer mes études à la Faculté des Beaux Arts dès sa fondation en 1940. A cette époque-là, les programmes d'enseignement de la faculté reprenaient le modèle des Beaux Arts de Paris. André Godard, Heydarian, Sadighi et Vaziri comptaient parmi les cofondateurs de cette faculté. Hossein Kazémi et Bagher Aghighi étaient mes meilleurs amis à l'université. Aghighi s'est inscrit



fig.71 / Ink et aquarelle sur papier / 30x43 Cm/ 1956



fig.72 / Aquarelle sur papier / 38x140 Cm/ 1950



fig.73 / Ink sur carton / 1963



fig.74 / Portrait de Hamidi

finalement à la Faculté de l'architecture et est devenu plus tard un très bon architecte. Notre principal professeur était M. Heydarian qui était un défenseur intransigeant du naturalisme. En revanche, notre professeur français, Mme Aminfar⁸³ insistait surtout sur les composantes techniques de la peinture comme la couleur et la forme. Après avoir fini mes études, je me suis mis à enseigner à la faculté, sous la direction de Heydarian. Un an plus tard, j'ai obtenu une bourse pour aller en France.

« Aux Beaux Arts de Paris, j'étudiais sous la direction d'André Lhote. Je n'appréciais point ses tableaux cubistes, mais je m'efforçais de profiter au maximum des théories d'André Lhote. Il avait écrit un grand livre consacré aux couleurs grises. J'ai appris beaucoup de chose de son livre. Sans me laisser influencer par son style de peinture, j'ai essayé de tout apprendre de lui. Aux Beaux Arts de Paris, la situation était tout à fait différente de ce qu'on nous avait appris en Iran. En France, l'imitation de la nature avait été confiée aux photographes, tandis que les peintres suivaient un autre chemin. J'avais l'expérience d'un an d'enseignement à Téhéran, et je m'intéressais naturellement aux méthodes d'enseignements aux Beaux Arts de Paris. J'avais hâte de tout apprendre pour pouvoir les transmettre plus tard à mes élèves. J'ai fait également la connaissance avec un peintre français que je n'oublierai jamais. Il s'appelait Danoyer et habitait une grande maison sur une colline près d'une fontaine. Je me souviens qu'un jour, sa femme avait posé pour lui, et je le regardais travailler. Il travaillait avec beaucoup d'attention sur les détails. Par exemple, pour mettre une petite tache noire sur la toile, il la mettait d'abord sur le papier calque. Il découpait ensuite le papier et le mettait sur la toile. S'il n'en était pas satisfait, alors il recommençait depuis le début. Bref, je voyais comment il faisait attention à tous les détails de son travail. Cependant, malgré ce travail minutieux, le résultat avait l'air si naturel que le visiteur n'aurait jamais pu imaginer que l'artiste s'était donné tant de peine à le peindre. »

Hamidi avait travaillé à la faculté d'art la plus prestigieuse de France, ce qui lui a permis d'élargir considérablement sa perspective sur la peinture moderne. La visite des musées et des galeries d'art était une occasion, pour Hamidi, de connaître les derniers acquis et derniers courants artistiques des années de l'après-guerre. Paris était le foyer important des arts modernes en Europe. De grands artistes européens venaient s'installer à Paris : Braque, Picasso, Matisse et Miro. Javad Hamidi essayait de suivre de près toutes ces évolutions. Nous pouvons dire que les tendances très variées qui allaient se manifester plus tard dans ses œuvres, pourraient être le résultat de ses expériences parisiennes. Quatre ans plus tard, il rentra en Iran et reprit ses cours à

⁸³ Mme Aminfar , Elle était française et l'un des professeurs d'art à l'université de Beaux- Arts de Téhéran avant la révolution islamique en Iran (1979).

la Faculté des Beaux Arts. Les nouvelles tendances européennes dont ils parlaient avaient amené les jeunes peintres curieux de connaître l'art moderne à son atelier. Parmi ses élèves, il faut citer surtout les noms de Sohrab Sepehri et Manoutchehr Yektaï qui devinrent plus tard de célèbres peintres.

Dans son autobiographie, Hamidi explique ses méthodes d'enseignement à la faculté (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°122, Hasan Mourizinejad, 2008, Téhéran-Iran) : *« J'essayais d'apprendre à mes élèves ce que j'avais appris moi-même en France. Ma méthode d'enseignement était naturellement très différente des maîtres qui étaient disciples des méthodes de Kamal-ol-Molk. Je m'efforçais alors d'apprendre les fondements de l'art moderne à mes étudiants, et j'étais très sévère dans mon travail. »*

Parallèlement à ses cours à la faculté, Javad Hamidi poursuivait constamment ses propres activités d'artiste et exprimait dans ses tableaux, la liberté d'action qu'il ne pouvait pas transmettre à ses étudiants en raison de l'ambiance trop académique qui régnait sur la faculté des Beaux Arts. Hamidi organisa sa première exposition avec la coopération de l'Association « Khorous Jangi » (Coq de combat). L'un de ses tableaux intitulé « La Folie », qui y était exposé fut beaucoup de bruit, de sorte que la police fut obligée d'intervenir pour contrôler la foule. Hamidi organisa plus tard plusieurs autres exposition à la galerie Apadana à Téhéran (figure n°75) et aux autres centres culturels du pays, mais aussi à Paris et à Munich. Interrogé sur la diversité des styles de ses œuvres, Hamidi se défendit en ces termes (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°122, Hasan Mourizinejad, 2008, Téhéran-Iran) : *« Après mon exposition à Paris en 1956, certains disaient que mes œuvres étaient tellement diversifiées du point de vue du style, qu'il était impossible d'en dégager une personnalité unique. Ils en concluaient alors que je n'avais pas abouti à un résultat clair et transparent. Je leur ai dit que cette diversité provenait de la variation de mes sentiments. Chaque jour est différent de la veille. Mon âme, mon corps et mes sentiments évoluent. Comment pourrais-je alors peindre toujours de la même manière (figure n°76) (figure n°77) (figure n°78) ? »*

Quant aux peintres impressionnistes, Javad Hamidi avait dit (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°122, Hasan Mourizinejad, 2008, Téhéran-Iran) : *« J'ai trouvé une chose très familière dans les peintures des impressionnistes, une chose qui me rappelait mon enfance. J'ai été fasciné quand j'ai vu pour la première fois les œuvres de Georges Seurat⁸⁴. Dans ses tableaux, il avait réussi à présenter les volumes sous formes de clairs-obscurs très fluides, de sorte que vu de près, ces volumes forment un ensemble de points réunis les uns aux autres. Cela*

⁸⁴George Seurat né à Paris le 2 décembre 1859 et mort à Paris le 29 mars 1891, est un peintre français, pionnier du pointillisme et du divisionnisme que l'on peut qualifier d'impressionnisme scientifique.



fig.75 / Huile sur papier / 57x83 Cm/ 1949



fig.76 / Huile sur toile



fig.77 / Huile sur toile / 95x125 Cm



fig.78 / Pastel à l'huile / 60x80 Cm

m'a rappelé les petites assiettes de couleurs que mon père rangeait sur la table lorsqu'il peignait. Avec une allumette, il mettait les petits points de couleur sur le papier. Je me demande quelle était la raison de cette ressemblance entre mon père, un homme religieux qui vivait dans une petite ville iranienne, et un peintre français moderne. Cette une question qui me préoccupe depuis longtemps. »

A propos de sa rencontre avec Joan Miro, Hamidi avait dit (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°122, Hasan Mourizinejad, 2008, Téhéran-Iran) : *« Je suis allé en Espagne pour rencontrer Miro. Et heureusement, j'ai pu avoir une brève rencontre avec lui. Sa maison se situait dans une petite rue bordée de maisons aux toits rouges, avec des fenêtres en bois. J'ai monté l'escalier et je suis entré dans un grand atelier. Un homme mince, assis sur un tabouret, était en train de travailler sur un grand tableau posé sur un chevalet. J'ai salué. Quand il a levé la tête pour me répondre, j'ai vu ses yeux bleus foncés. Il a mis sa main sur sa moustache rousse et m'a demandé : 'D'où venez-vous ?'. Je lui ai dit que j'étais iranien. Il connaissait bien la peinture iranienne. Il m'a parlé avec enthousiasme des peintures de l'époque safavide⁸⁵ et de la philosophie de l'existence en Orient. Il m'a montré ensuite ses tableaux qui étaient pleins d'une joie enfantine. Je lui ai demandé : 'Comment se fait-il qu'avec vos réflexions philosophiques si profondes, vous peigniez comme des enfants ?' Il m'a regardé avec étonnement et m'a dit : 'Tu as très bien compris, jeune homme ! J'ai aussi en moi les sentiments purs des enfants !' Ma brève rencontre avec Miro était un très grand plaisir que je n'oublierai jamais. »*

En 1970, l'Université de Téhéran chargea Hamidi de mener une recherche sur l'art contemporain américain. Il établit alors des liens avec une université américaine en Californie et se mit à étudier avec intérêt la peinture contemporaine des Etats-Unis.

Après la révolution iranienne en 1979, Javad Hamidi s'intéressa dans ses œuvres aux thèmes liés à la religion, à la guerre, au martyr et à la révolution (figure n°79). A propos de cette période, Javad Hamidi dit (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°122, Hasan Mourizinejad, 2008, Téhéran-Iran) : *« L'artiste doit être contemporain à son époque. Il doit enregistrer les événements historiques de son temps et il doit prendre une position par rapport à ce qui se passe dans le monde. »*

Quant à l'art contemporain d'Iran, il avait dit (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°122, Hasan Mourizinejad, 2008, Téhéran-Iran) : *« Ce qui se passe aujourd'hui dans l'art contemporain consiste à substituer la technique à la conception. Les étudiants n'apprennent pas le contenu et la signification de la peinture. N'oublions pas que ce qui est essentiel dans l'art, ce*

⁸⁵ La dynastie des Safavides régna sur l'Iran de 1501 à 1736.



fig.79 / Huile sur toile / 70x100 Cm

sont la connaissance et les perceptions de l'artiste, et son concept de la peinture. Ceci étant dit, quand nous sortons d'une exposition de peinture, nous oublions aussitôt tout ce que nous y avons vu. Ces gens-là sont évidemment peintres, mais ils ne sont pas artistes, car dans leurs tableaux, il n'y a pas d'aspiration, ni d'imagination ni de connaissance. »

Javad Hamidi s'éteignit en 2001 lors d'un accident de la route, une semaine après avoir assisté, en tant qu'invité, à la séance de soutenance de mon mémoire de licence.

- **D5) Ahmad Esfandiari**

Ahmad Esfandiari est né en 1922 à Téhéran (figure n° 80). Dès son enfance, il s'intéressa à la peinture, et il se mit à peindre sans avoir de maître. En 1941, à l'âge de 19 ans, il s'inscrivit aux cours de peinture de la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran. Il raconte lui-même l'histoire de son entrée à la faculté (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°64, Hasan Mourizinejad, 2005, Téhéran-Iran) : *« Je me suis rendu à la Faculté des Beaux Arts pour m'y inscrire. C'était la deuxième année des activités de la faculté. Pour les inscriptions, il fallait avoir le diplôme du baccalauréat et le certificat de la réception à l'examen de dessin. Cette année-là, l'examen consistait à dessiner une statuette en plâtre d'un gladiateur dans sa taille naturelle. Je n'avais jamais dessiné au charbon. C'est pourquoi, je me suis mis à dessiner avec un crayon. De toute façon j'ai été reçu au concours d'entrée de la faculté, deuxième de ma promotion. »*

La plupart des professeurs de la faculté étaient des anciens élèves de Kamal-ol-Molk et avaient établi un programme d'enseignement fondé sur les méthodes académiques du XIX^e siècle. Cependant, Esfandiari qui aspirait à la nouveauté et à la modernité, était plutôt influencé par les professeurs français de la faculté. Pendant ces années, et plus tard, Esfandiari a créé ses œuvres quasi-impressionnistes pour dessiner des paysages, la nature morte, des portraits et des scènes de la vie quotidienne (figure n°81) (figure n°82) (figure n°83).

Il décrit la situation de la Faculté des Beaux Arts et ses méthodes d'enseignement à cette époque-là (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°64, Hasan Mourizinejad, 2005, Téhéran-Iran) : *« Les professeurs français de la faculté nous ont permis de connaître les œuvres des grands maîtres impressionnistes. Ils nous ont familiarisés aussi avec les œuvres de Gauguin, Van Gogh, ... La plupart des cours étaient uniquement consacrés à l'étude de la nature. Cependant, de nombreux jeunes étudiants s'intéressaient aux travaux des artistes modernes et ils prenaient*



fig.80 / Ahmad Esfandiari

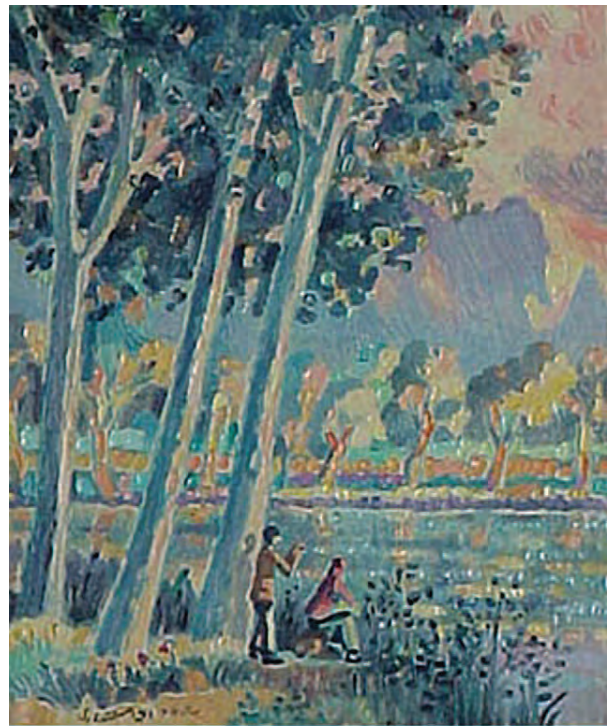


fig.81 / Huile sur toile



fig.82 / Huile sur toile / 36x46 Cm/ 1948



fig.83 / Huile sur toile / 50x65 Cm/ 1951

exemple sur eux. Mais le climat dominant de la faculté ne leur était pas favorable, et ils préféreraient présenter leurs tableaux modernes en dehors de la faculté. »

Après ses études à la faculté des Beaux Arts, Esfandiari enseigna aux lycées de peinture, jusqu'à sa retraite en 1975.

Il a participé aux trois premières Biennales de Téhéran qui eurent lieu respectivement en 1958, 1960 et 1962. Pendant cette période, les œuvres d'Esfandiari témoignèrent de son goût pour l'usage des couleurs pures et la dominance des couleurs froides, notamment la variation du bleu (figure n°84) (figure n°85). Ses œuvres étaient également caractérisées par la liberté dans la composition, la suppression des détails et la simplicité des formes.

A partir de la quatrième Biennale de Téhéran, nous assistons à une mutation importante dans le travail d'Esfandiari. Dans ses tableaux, les lignes rythmiques prennent une structure quasi-géométrique et reflètent une composition visiblement plus régulière (figure n° 86). La perspective a été pratiquement supprimée, les figures et les objets ont été extrêmement simplifiés. Dans ses œuvres, l'ensemble des lignes et des surfaces colorées crée une harmonie originale.

Vers 1966, Esfandiari créa des œuvres qui rappelaient ouvertement les mosaïques et les tapis anciens (figure n°87). A propos de cette période, Esfandiari dit (Communication personnelle, 2008, Téhéran-Iran) : *« Dans mon travail, j'ai subi l'influence des espaces anciens de l'Iran. Pendant cette période, vous pouvez trouver aisément l'influence des anciennes toiles peintes, des mosaïques ou des miniatures. Certains croient que le bleu que j'ai largement utilisé dans mes tableaux est le même bleu que celui des mosaïques d'Ispahan. Il est certain que tout peintre et tout artiste subit naturellement l'influence de son environnement : les couleurs, la lumière du soleil, les tapis, les mosaïques, ... font tous partie de cet environnement qui influence notre inconscient. Ce dernier les reflète au moment de la création artistique (figure n°88). »*

Ahmad Esfandiari occupe une place importante parmi les artistes modernes d'Iran dans les années 1940. C'est un homme calme et silencieux qui évite de se mêler aux débats et aux polémiques et qui ne s'intéresse qu'à la peinture. Il explique sa position lui-même (Communication personnelle, 2008, Téhéran-Iran) : *« La peinture est comme ma maison. C'est le seul endroit où je me sens en paix. Bien que je ressemble à tout le monde, je n'imité personne ! Il n'est pas question d'imiter quand on veut vivre. Pour une œuvre d'art créative, il faut laisser de côté tout ce qu'on a appris, pour faire cette nouvelle expérience comme un enfant. »*

Après la victoire de la révolution islamique (1979) et la guerre Iran-Irak (1980-1988), Esfandiari travaillait moins qu'avant. Il reprend plus sérieusement son travail de peintre, dans les dernières années de la guerre (1988), et il maintient ce rythme jusqu'à nos jours. Durant ces deux



fig.84 / Huile sur toile / 50x60 Cm/ 1959



fig.85 / Huile sur toile



fig.86 / Huile sur toile / 70x90 Cm/ 1984



fig.87 / Huile sur toile / 73x104 Cm/ 1964



fig.88 / Huile sur toile / 60x80 Cm/ 1968

dernières décennies, il fit, en réalité, une révision des méthodes qu'il avait expérimentées lui-même dans les années 1951-1961 (figure n°89) (figure n°90) (figure n°91).

Un examen de sa carrière artistique de soixante ans nous permet de relever des caractéristiques constantes dans son travail :

- La fascination de la nature et son rapport avec les espaces traditionnels iraniens,
- La suppression des détails et la tendance pour la simplicité,
- L'influence de l'impressionnisme.

Ces œuvres sont également marquées par le calme intérieur du peintre qui suggère à travers les formes et les couleurs suggérant les espaces iraniens. Ahmad Esfandiari s'éteignit en 2013 à l'âge de 90 ans à Téhéran.

• **D6) Mahmoud Javadipour**

Mahmoud Javadipour est né à Téhéran en 1920 (figure n° 92). Il fit ses études au lycée technique irano-allemand où il obtint un diplôme de technologies industrielles. En 1947, il entra à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran et commença ses études sous la direction de M. Heydarian. A cette époque-là, la faculté était dominée par l'héritage de Kamal-ol-Molk et de ses disciples, tandis que l'Etat encourageait la protection des arts et des métiers anciens, en contradiction avec la montée du courant moderniste. Pendant ces années, le climat était peu favorable au développement des arts plastiques. Les jeunes artistes n'étaient guère soutenus, et les jeunes peintres qui s'intéressaient au modernisme n'avaient pas la possibilité de présenter leurs travaux modernes à la Faculté des Beaux arts.

Après ses études à la faculté, Javadipour entra au service de l'imprimerie de la Bank Melli où il eut l'occasion de travailler pour la première fois comme graphiste (figure n°93). Dans le même temps, il continuait son travail de peintre et fonda, avec ses deux amis (Kazémi et Ajoudani⁸⁶) la galerie Kashaneh Apadana. Le logo de la galerie était une œuvre de Mohammad Javadipour (figure n°94). Un an plus tard, la galerie fut fermée et Javadipour voyagea en Allemagne pour continuer ses études à l'Académie des Beaux Arts de Munich. De retour en Iran, Javadipour se mit à enseigner à la Faculté des Beaux Arts. Parallèlement il peignait et travaillait aussi comme graphiste. Il dessinait des clichés de timbres postaux (figure n° 95), des affiches

⁸⁶ Houshang Ajoudani fit ses études supérieures en ingénierie. Dans le même temps il éprouvait un grand intérêt pour les arts. Avec deux célèbres peintres de l'époque, Hossein Kazémi et Mahmoud Javadipour, il fonda la galerie Apadana en 1949 à Téhéran, la première galerie d'art en Iran.



fig.89 / Huile sur toile / 45x60 Cm



fig.90 / Huile sur toile / 50x70 Cm / 2010



fig.91 / Huile sur toile / 50x60 Cm / 1989



fig.92 / Mahmoud Javadipour dans son atelier / 1999 / Téhéran-Iran



fig.93 / 1944-1975



fig.94 / Logo de Apadana



fig.95 / 1944 - 1975

publicitaires (figure n° 96), et illustre des livres (figure n°97). La quantité de ses travaux montrait qu'il vivait une période très active de sa vie. Il réussit à convaincre les dirigeants de la Faculté des Beaux Arts de fonder un département de graphisme en tant que discipline autonome. Javadipour était l'un des professeurs les plus respectés et les plus admirés des étudiants de la faculté. Il y dirigeait un atelier très fréquenté par les jeunes étudiants qui s'enthousiasmaient pour ce qu'il disait de l'art. Javadipour était soucieux de respecter les programmes académiques de la faculté, mais il avait réussi à créer une ambiance moderniste dans son atelier où il forma de jeunes peintres qui comptent aujourd'hui parmi les artistes les plus célèbres d'Iran : Asghar Mohammadi, Mohammad Ibrahim Jafari, Gholamhossein Nami, Mehri Yassemi ⁸⁷et Ghobad Shiva⁸⁸.

Javadipour était un artiste très productif et ses œuvres étaient très diversifiées. En tant que peintre professionnel, il eut une présence constante et déterminante sur la scène de la peinture iranienne. Bien qu'il fût un graphiste très actif, il était plutôt connu comme peintre.

Les tableaux de Javadipour sont caractérisés par un contenu, une ambiance, une coloration et une création d'espaces tout à fait iraniens. A l'instar de la quasi-totalité des artistes de sa génération, il accordait une attention toute particulière à l'art national et local, ce qui témoignait d'une dépendance profonde à l'art et à la culture de l'Iran. Ils essayaient de combiner tout ce qu'il avait appris de l'art moderne avec l'art traditionnel iranien, afin que leurs productions artistiques trouvent, d'une part, une expression moderne et un regard nouveau, et de l'autre, une ambiance iranienne (figure n°98).

Les peintures de Javadipour, anciennes et récentes, sont imprégnées par cette double attitude. La création des espaces et l'usage des couleurs et des lignes sont visiblement inspirés de la peinture ancienne. En se servant des techniques de la gravure, il raffina considérablement les particularités de l'art ancien et de la peinture classique iranienne, tout en s'adaptant aux principes de la composition moderne (figure n°99), (figure n°100). Pendant toutes ces années, Javadipour réussit à faire dominer ses paysages et ses espaces par le calme et une sérénité incroyable. Les paysages iraniens constituent le thème principal d'un grand nombre de ses tableaux (figure n°101), (figure n°102). Parallèlement, il s'occupa également de faire des portraits d'hommes célèbres et inconnus, citadins ou paysans (figure n°103), (figure n°104).

Quant à la situation générale de la peinture contemporaine en Iran, Javadipour dit (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) : « *Pendant une période, la peinture*

⁸⁷ Mehri Yassemi, née en 1940 à Tabriz, était fille d'Ali Akbar Yassemi (1901-1962), un célèbre peintre de l'époque et élève de Kamal-ol-Molk.

⁸⁸ Ghobad Shiva, né en 1940 à Hamadan (ouest de l'Iran) est un célèbre graphiste iranien.



fig.96 / Illustration de livre



fig.97 / Huile sur toile / 60x80 Cm/ 2003



fig.98 / Huile sur toile / 139x210 Cm/ 1998



fig.99 / Gravure sur linoleum



fig.100 / Gravure sur linoleum / 38x48 Cm/ 1958



fig.101 / Huile sur toile



fig.100 / Gravure sur linoleum / 38x48 Cm/ 1958



fig.101 / Huile sur toile



fig.102 / Huile sur toile



fig.103 / Huile sur toile / 72x93 Cm/ Autoportrait / 1983



fig.104 / Huile sur toile / 1959

contemporaine iranienne se trouvait dans un chaos, qui puisait son origine dans les méthodes d'apprentissage des arts. Les maîtres d'art n'avaient pas assez d'expérience pour former leurs élèves, ce qui portait préjudice aux principes mêmes de l'art. Lorsqu'on regardait certains tableaux, il était parfois impossible de deviner si leurs auteurs étaient iraniens ou non. Mais cette situation s'améliora progressivement et le public fit état d'un plus grand intérêt aux arts. On me demande si j'ai subi une quelconque influence. Pour répondre à cette question, je tiens à dire que je m'efforce de rester fidèle à moi-même. Bien que j'eusse toujours aimé les travaux des impressionnistes et des peintres classiques, je n'ai jamais été leur suiveur. A mon avis, l'univers de chaque artiste est directement influencé par son environnement. Dans l'art de chaque peuple, nous pouvons aisément retrouver les particularités de son environnement géographique. Par contre, les techniques et les instruments sont universels. Je m'en sers alors où que je les trouve. »

Javadipour dit que la peinture est un phénomène bidimensionnel et que le peintre doit suggérer l'idée de la profondeur sur une surface plate. Pour lui, c'est la définition de la peinture pure (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) : « A mon avis, aujourd'hui, le monde de la peinture vit une époque de stagnation. Dans la plupart des œuvres actuelles, il n'y a qu'une seule chose : l'innovation, c'est-à-dire que les peintres veulent faire ce qu'on n'a pas fait jusque-là, et qu'une œuvre de peinture doit être à 99% le fruit de la volonté du peintre. Le hasard n'a aucune place dans la peinture. Projeter de la couleur sur une toile est un jeu du hasard. Il faut qu'il ait une fonction décorative, mais je ne le considère point comme un art créatif. Dans la peinture, vous devez savoir ce que vous chercher et ce que vous avez à exprimer. 'La Joconde' de Léonard de Vinci est une œuvre classique et 'Guernica' de Picasso est une œuvre moderne. Mais elles ont en commun l'admiration universelle. »

Dans une critique écrite sur son célèbre tableau intitulé « Les cruches à eau » (figure n° 105), nous lisons (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°66, Hasan Mourizinejad, 2005, Téhéran-Iran) : « ... Javadipour révèle les secrets les plus profonds de la vie par le biais des métaphores les plus simples. Dans des tableaux où les cruches à eau remplissent tous les espaces, le peintre réussit à suggérer un sentiment d'angoisse inconnue. Mais l'art de Javadipour est de dépasser ce premier stade, pour répéter les questions posées depuis des millénaires par les philosophes de l'Orient, questions sans réponse qui nous amènent dans l'univers des mythes et des légendes, nous rappelant ce célèbre quatrain de Khayyâm⁸⁹ :

« C'est une coupe d'art. La Raison tour à tour

⁸⁹ Omar Khayyâm, l'écrivain et savant persan connu en France serait né le 18 mai 1048 à Nichapour où il est mort le 4 décembre 1131. Ses poèmes sont appelés "rubayiat" ce qui signifie "quatrains".



fig.105 / Huile sur toile / 135x195 Cm/ 1981

L'admire et sur son front met cent baisers d'amour.
Mais le Temps, fol potier, prend cette coupe fine
Qu'il a faite, et s'amuse à la détruire un jour. »

Mahmoud Javadipour s'éteignit en décembre 2012 à l'âge de 92 ans.

- **D7) Manoutchehr Yektaï**

Manoutchehr Yektaï est né en 1922 à Téhéran (figure n°106). Il était l'un des premiers étudiants de la deuxième promotion de la Faculté des Beaux Arts. Yektaï aspirait à la modernité, et les programmes académiques de la faculté ne correspondaient guère à ses aspirations. Très tôt, il décida de quitter la faculté et il se rendit à Paris. Javad Hamidi, étudiant de la première promotion de la faculté se souvient en ces termes de Yektaï (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°134, 2008, Téhéran-Iran) : *« Malgré la vague impressionniste qui avait créé un nouveau courant parmi les étudiants de la faculté des Beaux Arts, les programmes de la faculté respectaient religieusement les principes de l'art académique et naturaliste. Un jour, nous étions en train de travailler sur la nature morte. Ce jour-là, Yektaï, jeune et passionné, a fait une étude de la nature morte avec des concombres qu'il avait colorés en rouge. Le professeur Heydarian lui a demandé : Est-ce que les concombres sont rouges dans la nature ?' Yektaï lui a répondu : 'Non, je sais qu'ils sont verts, mais le rouge correspond mieux à ma composition.' Heydarian lui a dit : 'Ici, tu dois obéir à la nature et à moi.', et il lui a demandé de sortir de son atelier. Yektaï est parti et il n'est jamais revenu à la faculté. S'il est ensuite parti à Paris, c'était surtout pour trouver la liberté d'artiste et profiter de ce que la modernité pourrait lui offrir. »*

Manoutchehr Yektaï eut la chance de connaître trois cultures iranienne, française et américaine, dans sa quête de la modernité qu'il souhaitait connaître et assimiler.

Yektaï quitta l'Iran et s'installa pendant un temps à New York, avant d'aller s'inscrire aux Beaux Arts de Paris. Il revint ensuite aux Etats-Unis pour s'y installer plus longtemps et rejoindre les artistes de l'école de New York. Pendant ces années, il s'adapta au style des peintres modernes occidentaux, mais dans le même temps, il composait des poèmes en persan, ce qui témoigne de sa profonde dépendance à l'héritage de la culture iranienne. Dans ses tableaux, Yektaï est un artiste moderne appartenant au courant moderniste de 1947 à New York (figure

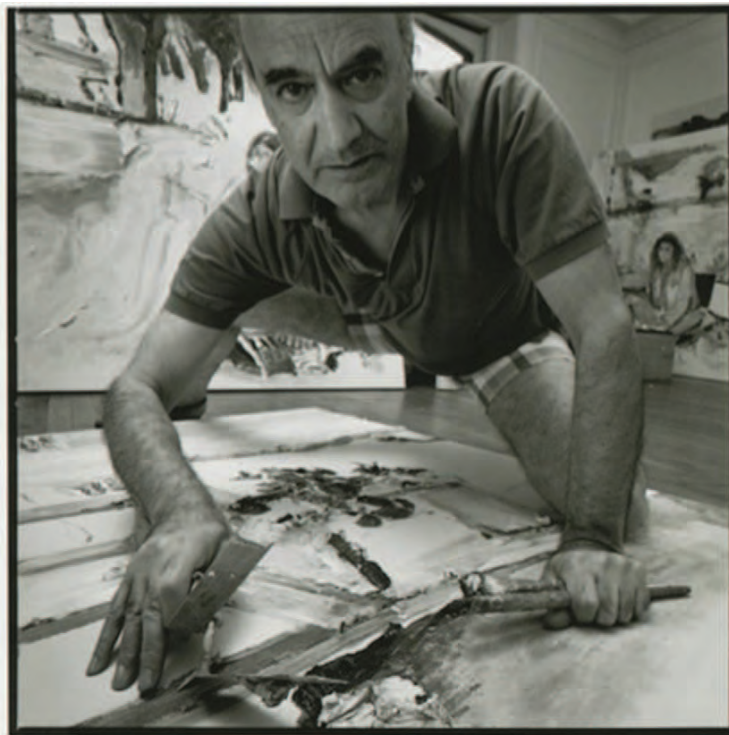


fig.106 / Manouchehr Yekta

n°107), (figure n°108), (figure n°109). Mais dans sa poésie – libre et moderne –, il s’approche des visions gnostiques de Rumi⁹⁰.

Yektaï arriva à New York en 1947 alors que Jackson Pollock (1912-1956) développait ses nouvelles techniques de peinture. Yektaï se trouva soudain au cœur d’un nouveau mouvement artistique. Il organisa sa première exposition individuelle à la galerie de New York en 1951. Au milieu des années 1950, il participa aux expositions collectives des partisans de l’expressionnisme abstrait. C’était l’occasion pour Yektaï d’exposer ses œuvres aux côtés de celles de peintres comme Willem de Kooning⁹¹, Jackson Pollock⁹², Barnett Newman⁹³ et Franz Kline⁹⁴. Des œuvres de Yektaï sont conservées dans les musées américains et européens ou dans les collections privées, mais aussi au Musée Modern Art à New York.

Yektaï accordait une importance toute particulière à la beauté de la vie humaine et aux formes au sein desquelles cette vie se développe. Il disait toujours qu’il était un peintre figuratif (figure n° 110). Pour lui, il n’était pas question de sacrifier la beauté pour exprimer un fait supérieur. En d’autres termes, il ne voulait pas créer la nouveauté au prix de la destruction de la beauté.

Dans un entretien avec Aydin Aghdashlou en 2008, Yektaï dit (Magazine de l’art plastique de Tandis, n°134, 2008, Téhéran-Iran) : « *Je n’ai jamais réussi à éliminer les figures dans mes tableaux. Il est très difficile de travailler, quand il n’y a pas d’intermédiaire figuratif.* »

Yektaï le confirme ainsi : « *Je trouve que les travaux de Mondrian⁹⁵, Kline et Kandinsky⁹⁶ sont très limités par rapport à ce qu’on trouve chez Bonnard⁹⁷, Matisse⁹⁸, Réza Abbassi ou Goya⁹⁹. Pour éviter ces limites dans mes propres tableaux, je n’ose pas éliminer catégoriquement les figures.* »

Des critiques trouvent une certaine joie dans les œuvres de Yektaï, et ce en contradiction avec le chagrin, la douleur et la déception qui caractérisent un grand nombre de partisans de l’expressionnisme abstrait. Yektaï semble se nourrir d’une source d’énergie inconnue. En effet,

⁹⁰ Djabl-Din Muhammad Rumi (30 septembre 1207 Bal ket- 17 décembre 1273), est un mystique musulman perse qui a profondément influencé le soufisme. Ses poèmes sont appelés « Masnavi ».

⁹¹ Willem Kooning (24 avril 1904- 19 mars 1997), est un peintre d’origine néerlandaise, naturalisé américain de l’expressionnisme abstrait.

⁹² Jackson Pollock (28 janvier 1912-11 août 1956 à New York), est un peintre américain de l’expressionnisme abstrait.

⁹³ Barnett Newman (29 janvier 1905 New York- 4 juillet 1970 New York), est un peintre américain.

⁹⁴ Franz Kline (23 mai 1910-13 mai 1962), est un peintre américain de l’expressionnisme abstrait.

⁹⁵ Pieter Cornelis Mondrian (7 mars 1872-1^{er} février 1944), est un peintre néerlandais reconnu comme l’un des pionniers de l’abstraction.

⁹⁶ Vassili Kandinsky (4 décembre 1866- 13 décembre 1944), est un peintre Russe et un théoricien de l’art.

⁹⁷ Pierre Bonnard (3 octobre 1867-23 janvier 1947), est un peintre français. Artiste post impressionniste.

⁹⁸ Henri Matisse (31 décembre 1869-3 novembre 1954), est un artiste- peintre et sculpteur français.

⁹⁹ Francisco de Goya (mars 1746-avril 1828), est un peintre et graveur espagnol.



fig.107 / Huile sur toile / 120x135 Cm



fig.108 / Huile sur toile



fig.109 / Huile sur toile / 120x150 Cm



fig.110 / Pastel à l'huile / 80x100 Cm

en ce consacrant entièrement au modernisme, il semble ne pas perdre son romantisme et ses joies de vivre (figure n° 111).

Dans un autre entretien avec Yektaï, Aydin Aghdashlou lui dit (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°134, 2008, Téhéran-Iran) : *Que pensez-vous des efforts des peintres qui tentent de sauvegarder les principes de la peinture traditionnelle pour défendre une sorte d'art national ou local, voire inventer une nouvelle identité ?* » Yektaï lui répondit : *« C'est une question qui ne se pose pas au niveau universel mais au niveau local. Si cette démarche s'impose avec fanatisme, elle risquerait de déconcerter les jeunes talents. Il est impossible d'introduire un élément dans la peinture par la force. Je ne peux pas laisser dire que l'introduction d'un élément iranien réduise mon tableau à un état de subordination à cet élément. Bref, tout ce qui porte préjudice à une œuvre d'art est insignifiant et il faut l'éliminer. »*

Quand aux activités des peintres iraniens, Yektaï dit : *« Dans leurs travaux, il y a une réalité très sincère qui attire mon attention, surtout les œuvres des artistes comme Zenderoudi, Hadjizadeh¹⁰⁰, Sepehri, ... »* (Entretien publié dans le quotidien 'Rastakhiz' en 1976) (figure n°112), (figure n°113), (figure n°114).

Yektaï a vécu très longtemps à l'étranger, il organisa cependant trois expositions individuelles à la galerie Zand de Téhéran en 1970, 1977 et 1978. Il en dit (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°134, 2008, Téhéran-Iran) : *« Bien que j'aie longtemps vécu à l'étranger, je me sens toujours Iranien. Aux Etats-Unis, on accepte mon travail, mais je reste toujours un étranger à leurs yeux. Il est donc normal que l'on s'intéresse davantage aux membres de sa famille, et mon cas ne fait pas exception à cette règle. »*

E) Les expositions importantes des années 1941-1951 en Iran

La peinture moderne iranienne apparut dans les années 1940-1950. Les diplômés de la première promotion de la Faculté des Beaux Arts commencèrent leurs activités professionnelles à partir de 1946. Pendant la même année, ces jeunes peintres organisèrent leur première exposition collective à l'Association franco-iranienne. Partisans du modernisme, ces jeunes peintres essayaient de prouver le triomphe de l'art moderne par l'organisation de leurs expositions, la fondation de nouvelles galeries d'art, leurs discours et les articles qu'ils publiaient dans les journaux. Gholamhossein Gharib, l'un des cofondateurs de l'Association et du magazine

¹⁰⁰ Ghassem Hajizadeh, né le 1^{er} avril 1947 à Lahijan en Iran. Il devient un peintre célèbre sous le règne du chah, voyage beaucoup et expose dans son pays, en Europe, en Corée et aux Etats-Unis. Il a quitté l'Iran en 1986 et s'installe à Paris.



fig.111 / Huile sur toile / 150x150 Cm

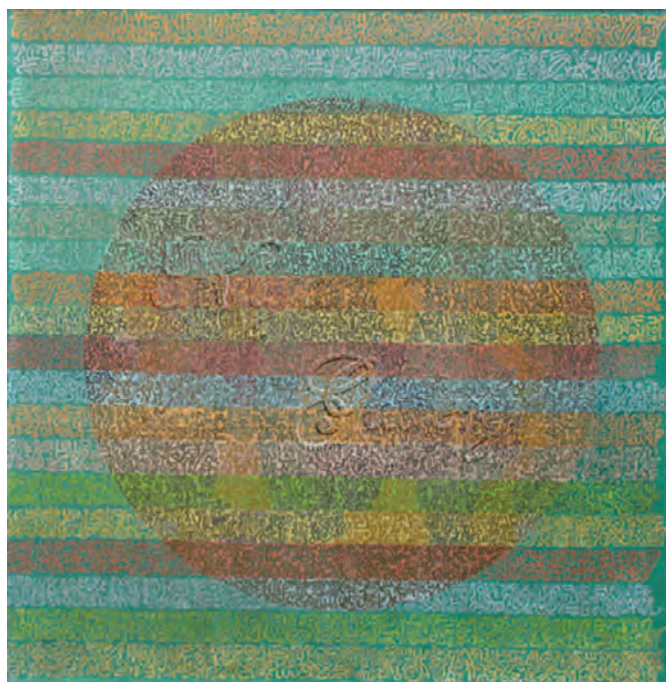


fig.112 / Hossein ZendeRoudi



fig.113 / Ghasem Hajizadeh

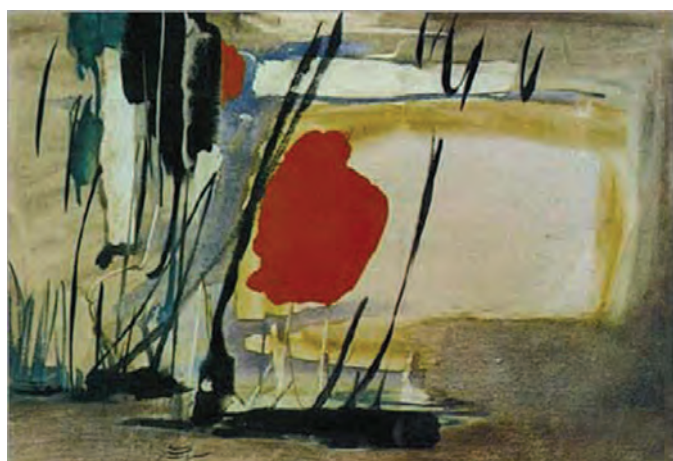


fig.114 / Gouache sur carton / 34x49 Cm/ 1963

« Khorous Jangi » (Coq de combat), décrit ainsi la réaction peu favorable du public aux premiers efforts des partisans du modernisme : « *Une idée neuve et une sensibilité nouvelle n'ont jamais été acceptées avec sérénité.* »

Il est évident qu'il était difficile de faire accepter une peinture qui tendait à une expression nouvelle et le risque de résistance de la part des partisans de la tradition était énorme. A cette époque-là, l'Association « Khorous Jangi » (Coq de combat) était un centre d'organisation des premières expositions des peintres modernes. Cette association s'était d'ailleurs engagée dans une très vive polémique pour attiser la querelle entre les partisans des Anciens et des Modernes. Javad Hamidi se souvient ainsi de la première exposition qui eut lieu dans les locaux de l'Association « Khorous Jangi » (Coq de combat) (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°122, 2008, Téhéran-Iran) : *Le tableau intitulé 'La Folie' – qui n'outrageait pas vraiment les règles de la pudeur publique – montrait dans sa composition deux corps d'homme et de femme qui s'enlaçaient étroitement l'un à l'autre. Mais son exposition publique a dégénéré en un scandale de sorte que la police ait dû intervenir.* »

Evidemment, l'esprit religieux dominait la société iranienne et cela n'était guère favorable au développement rapide de la peinture moderne qui se fondait avant tout sur la quête de nouvelles formes et de structures visuelles innovantes, et ce d'autant plus que la peinture ancienne avait habitué le public au réalisme et à l'existence des conventions et des définitions préétablies.

Dans une telle ambiance, ces jeunes artistes poursuivirent leur chemin et insistèrent sur la tenue des expositions. La tenue de deux grandes expositions leur permit de mettre un terme à l'isolement de la peinture moderne. La première fut organisée en mars 1946. Ce fut une exposition officielle au palais du prince Gholamréza¹⁰¹, réunissant des collections complètes des arts et des artisanats de l'époque. Les peintres modernes avaient été invités à cette exposition qui annonça officiellement leur présence sur la scène artistique du pays. La deuxième exposition eut lieu à la salle Mehregan¹⁰² en mai 1953.

¹⁰¹ Prince Gholamréza Pahlavi (né le 15 mai 1923 à Téhéran) est fils du roi Réza Pahlavi. Après l'abdication de son père, il l'accompagna lors de son séjour forcé en Afrique du Sud. Après le décès de Réza Shah, il obtint l'autorisation de son demi-frère, Mohammad Réza Pahlavi, alors roi d'Iran, de revenir en Iran où il reçut une formation militaire jusqu'en 1971. A l'époque de la révolution islamique de 1978 il quitta pour toujours l'Iran.

¹⁰² La Salle Mehregan est un club fondé par les diplômés de l'Ecole Normale Supérieure de Téhéran, pour organiser les activités professionnelles, politiques et culturelles des adhérents. Ce club entama ses activités en 1941, et s'occupait plutôt des affaires culturelles et artistiques dans les années 1943-1944. Après 1946, le club fut politisé en réaction de l'ambiance générale du pays. Ce club organisait de nombreuses expositions artistiques pour présenter le travail des artistes iraniens.

La première exposition, baptisée « l'Exposition des Beaux Arts d'Iran », fut organisée à l'initiative de la Commission des Beaux Arts et l'Association culturelle irano-soviétique. Les peintures présentées à cette exposition se divisaient en deux groupes :

- 1- Œuvres des artistes anciens
- 2- Œuvres des artistes contemporains

Les artistes contemporains comprenaient trois groupes différents :

- 1- Les miniaturistes
- 2- Les partisans du classicisme européen
- 3- Les partisans de la peinture moderne d'Europe

Bozorg Alavi décrit cette période de l'entrée de la peinture moderne en Iran (Bozorg Alavi, L'Exposition des Beaux Arts d'Iran, Magazine Payam-e-No¹⁰³, n° 10, Août 1946) :

« Ce qu'on appelle 'peinture moderne' en Iran ne correspond aucunement à l'art moderne européen tel qu'il est représenté, par exemple, par des œuvres de Picasso¹⁰⁴ ou Matisse dont le travail manifeste une rupture totale avec les règles du classicisme. Ce que nous appelons 'peinture moderne' en Iran est une copie de ce qui s'est passé en Europe, il y a 60 ou 70 ans, à l'époque des grands maîtres impressionnistes. La tenue de cette exposition est un grand événement qui rehausse notre rang dans le monde des arts. S'il est difficile aujourd'hui d'imaginer que les savants iraniens puissent rivaliser avec les scientifiques européens, il faut admettre que les jeunes artistes modernes de notre pays pourront très bientôt faire de la concurrence à leurs confrères occidentaux. »

A propos de l'Exposition des Beaux Arts d'Iran, Mme Fatemeh Sayah¹⁰⁵ écrit (Exposition des Beaux Arts d'Iran, Magazine Payam-e-No, n° 10, Août 1946) : *« Cette exposition a rendu de grands services à notre société et à nos peintres. Il est à regretter que nos compatriotes, mêmes nos élites ne connaissaient guère les arts modernes du monde contemporain. Nombreux étaient les gens, même parmi les plus éduqués, qui croyaient que les beaux arts iraniens se limitaient, comme dans le passé, aux miniatures classiques et à quelques artisanats secondaires. Mais la visite de cette exposition leur a permis de découvrir les grands progrès de la peinture en Iran tant sur le plan quantitatif que qualitatif. Si on avait malheureusement ignoré ce progrès, c'était*

¹⁰³ Le Magazine « Payam-e-No » (littéralement : « Le nouveau message ») fut une revue littéraire dépendant de l'Association culturelle irano-soviétique. Il parut de 1944 à 1978.

¹⁰⁴ Pablo Picasso (25 octobre 1887 en Espagne- 8 avril 1973 en France), est un artiste peintre, dessinateur et sculpteur espagnol ayant passé l'essentiel de sa vie en France.

¹⁰⁵ Fatemeh Sayah (Moscou 1920-Téhéran 1947) fit ses études supérieures à Moscou et obtint un doctorat de littérature européenne. En 1934, à l'âge de 22 ans, elle rentra en Iran et s'occupa pendant de longues années de ses activités littéraires.

en raison de la méconnaissance de nos jeunes peintres. Ils sont de nouveaux talents en quête de nouvelles méthodes ; et cette exposition témoigne de leur immense progrès. »

Ces témoignages montrent clairement que même pour les intellectuels de l'époque, ce qui était considéré comme primordial, était l'adaptation de l'art iranien avec ces derniers.

Le fait que les œuvres des peintres modernes côtoyaient celles des peintres traditionnels et des disciples de Kamal-ol-Molk suscitèrent de vifs débats déclenchant la querelle entre les partisans des Anciens et des Modernes.

Les Associations culturelles des pays européens et nord-américains étaient souvent hôtes des expositions individuelles ou collectives des peintres modernes iraniens.

Une autre exposition de peinture moderne avait été organisée en marge du Congrès littéraire qui eut lieu en 1946 à l'Association culturelle irano-soviétique. A cette époque-là, il n'y avait pas de galerie de peinture à Téhéran. Les locaux de l'Association « Khorous Jangi » (Coq de combat) et le Centre Artistique Apadana étaient les seuls endroits où les jeunes peintres modernistes pouvaient exposer leurs tableaux. Le Centre Artistique Apadana, fondé en octobre 1949, était la première galerie d'art de la capitale iranienne, spécialisée pour les arts plastiques. Cette galerie avait été fondée par Hossein Kazémi, Mahmoud Javadipour et leur ami architecte Houshang Ajoudani. Ils avaient fondé ce centre par leurs propres moyens Rue Bahar à Téhéran. Cette galerie devint vite le lieu de rencontres des peintres modernes, où ils organisaient également des discours et réunions de débats. Le logo de la galerie avait été fait par Mahmoud Javadipour : « Kashaneh Honar Apadana » (Maison d'art Apadana). La galerie fut inaugurée par l'exposition des tableaux de Mahmoud Javadipour et de Hossein Kazémi. L'affiche de cette exposition avait été faite par Javadipour.

La deuxième exposition réunissait les œuvres de Mahdi Vishkaï, d'Ahmad Esfandiari et de Houshang Pézeshknia. Plus tard, une autre exposition de tableaux cubistes de Ziapour fut organisée dans ce centre et dégénéra en scandale. Suite à cette exposition, de vifs débats s'engagèrent entre les partisans des Anciens et des Modernes, ce qui fit de la galerie Apadana un centre artistique très connu de la capitale. Kazémi, Javadipour et Ajoudani utilisaient leurs propres moyens financiers pour gérer leur galerie : Le premier vendait ses tableaux et enseignait la peinture, le deuxième travaillait à l'imprimerie de la Bank Melli, tandis que le troisième enseignait les mathématiques au lycée. Malgré tous leurs efforts, la galerie n'a duré qu'un an. Cependant, la galerie Apadana eut une très grande influence sur le développement de la peinture moderne dans les années 1940 et elle fit connaître de jeunes artistes aux milieux artistiques de Téhéran : Kazémi, Javadipour, Esfandiari, Yektaï, Hamidi, Pézeshknia et Ziapour. L'idée de la création d'un lieu destiné uniquement à l'exposition des œuvres des peintres modernes suscita

plus tard l'apparition de plusieurs galeries d'arts modernes à Téhéran dont la galerie esthétique¹⁰⁶, la galerie Honar-e-Jadid (Art nouveau)¹⁰⁷ et la galerie Kaboud¹⁰⁸ – qui feront l'objet du chapitre consacré aux années 1951-1961.

F) Les points de vue des peintres et des critiques d'arts contemporains sur l'entrée de la peinture moderne en Iran (1941-1951)

➤ **Hannibal Alkhas (peintre) :**

(Livre de ; Bi pardeh ba Aftab, Hannibal Alkhas, Publication : Majale, 2006, Téhéran-Iran)

« Le dernier -ismes n'est pas nécessairement celui que nous devons adopter à tout prix. La nouveauté et l'innovation sont des éléments de progrès pour des nations, à condition qu'elles aient des liens naturels et logiques avec la culture, et les us et coutumes du peuple. Les cultures rejettent souvent les phénomènes étrangers dont le seul avantage est la nouveauté. De même, l'artiste n'est pas celui qui s'exprime en une langue étrangère pour dire de nouvelles choses. Il doit parler des nouveautés en sa propre langue pour avoir un quelconque effet et une influence sur les autres. En ce qui concerne le manque de lien entre le public et la peinture moderne en Iran. »

➤ **Jalil Ziapour (peintre, sculpteur) :**

(Le web site de Jalil Ziapour : www.Ziapour.com)

« Le développement des relations internationales influe naturellement sur la vie économique, sociale et culturelle des nations, leur permettant de connaître les nouvelles idées. Des pays comme le nôtre sont évidemment plus exposés à ce type d'influence. Il n'y a pas de mal, tant que cette influence ne nous conduit pas à imiter les étrangers. En devenant imitateurs, les artistes perdent leur créativité et leur esprit d'innovation. Même si l'on a des idées internationalistes, il faut sauvegarder son identité nationale.

« Un vrai artiste n'est jamais un suiveur. L'art ancien de l'Iran peut être une source d'inspiration importante ouvrant de nouveaux horizons sur l'artiste iranien. En effet, de

¹⁰⁶ La Galerie Esthétique fut fondée en 1954 à Téhéran par le célèbre artiste iranien Marco Grigorian.

¹⁰⁷ La galerie Honar-e-Jadid ou Honar-e-No (littéralement : « Art nouveau ») fut fondée en 1960 à Téhéran par un artiste célèbre de l'époque Jazeh Tabatabaï.

¹⁰⁸ La Galerie Kaboud fut fondée en 1960 à Téhéran par le sculpteur iranien, Parviz Tanavoli.

nombreux artistes européens ont puisé dans les sources de l'art oriental, dont l'art iranien pour créer des œuvres qui ont contribué à l'évolution des écoles d'art moderne en Europe.

« De nombreux artistes iraniens, soucieux de se protéger contre l'influence de l'art occidental, tentent d'intégrer de plus en plus d'éléments locaux et ethniques dans leurs œuvres ce qui risque sérieusement de les rendre superficielles. C'est leur faiblesse qui les amène à créer des tableaux bon marché, appréciés peut-être par les touristes étrangers, mais ceci est préjudiciable pour notre peinture.

Depuis plusieurs siècles, le public iranien s'est habitué à voir des tableaux dont la compréhension et la distinction des composantes se fait sans réfléchir. Pendant la période traditionnelle, les gens avaient pris l'habitude de voir toujours des couleurs éclatantes et claires, des illustrations magnifiques de manuscrits anciens. Les gens avaient également l'habitude de voir les lignes et les motifs cohérents et mathématiquement calculés des décorations en mosaïque des grandes mosquées de leur ville. La finesse et la beauté des arts traditionnels sont accessibles à tout le monde et leur répétition est, ô combien, agréable ! La littérature traditionnelle vient renforcer, avec toutes ses forces, ces habitudes faciles et rassurantes. Comment pourra-t-on s'attendre à ce qu'un peuple les abandonne d'un jour à l'autre ?

Il n'est pas étonnant de voir que les gens ont du mal à comprendre, que la peinture, pas que le cubisme – avec quelques différences – aient été pratiquée par les artistes iraniens depuis plusieurs millénaires. En effet, il y a des siècles, nos artistes avaient déjà inventé une méthode basée sur le découpage des formes naturelles pour en faire des formes géométriques qu'ils utilisaient ensuite sous des formes très variées dans les différents types d'art : la poterie, le tissage de tapis, la mosaïque et la ciselure. Des objets décorés par ces formes géométriques pénétraient dans tous les aspects de la vie quotidienne des Iraniens. Si les gens se hâtent à lapider les jeunes artistes qui veulent, en quelque sorte, se réapproprier cet héritage ancien qu'est le cubisme et qui est leur, c'est que le grand public ignore les origines de cet art géométrique (le cubisme). Ils le trouvent étrange, car ils ne savent pas. »

➤ ***Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :***

(Az Khoshi-ha va Hassrat –ha, Aydin Aghdashlou, Publication : Nashr-e- Atyieh, 1999, Téhéran-Iran)

« Dans les années 1940, des peintres qui avaient fait leurs études dans les écoles des Beaux-arts et des universités occidentales sont rentrés en Iran avec de nouvelles choses à raconter à leurs confrères iraniens. La nouvelle qu'ils apportaient de l'Occident était,

certes, importante, mais leur langage n'était ni complet ni cohérent, d'autant plus que l'on ne les écoutait que d'une oreille distraite. C'était comme s'ils avaient eu un rêve qu'ils voulaient raconter aux autres. Le dialogue était alors impossible. Le résultat était la souffrance et les contradictions pour les peintres. C'étaient les peintres modernes qui devaient en trouver une solution, à l'instar de Nima Youshidj qui avait déjà réussi à le faire en ce qui concerne la poésie nouvelle. A cette époque-là, les gens se raillaient des peintres modernes en appelant 'cubiste' tout ce qui était laid, étrange et extravagant. Mais si vous regardez aujourd'hui les tableaux peints par Ziapour dans les années 1940, vous verrez qu'ils étaient des œuvres très académiques : une toile à carreaux sur laquelle Ziapour peignait des femmes et des hommes vêtus d'habits traditionnels. Il n'y avait donc rien d'étrange dans son travail (figure n°115). Mais pourquoi les expositions de ses œuvres se transformaient-elles en scandales publiques ? Pourquoi ses contemporains n'arrivaient-ils pas à le comprendre ? En effet, près de 50 ans auparavant, la peinture traditionnelle de l'époque des Qadjar (figure n° 116) avait été supplantée par le mouvement naturaliste de Kamal-ol-Molk et de ses disciples (figure n° 117). Les gens s'étaient déjà habitués à ce changement, et l'école de Kamal-ol-Molk était devenue pour eux la référence pour apprécier la peinture en général. S'ils n'arrivaient pas à comprendre les travaux de Ziapour ou d'autres jeunes peintres, ils préféraient les nier carrément. Ce reniement ne provenait pas du tout d'une difficulté dans le travail de ces jeunes artistes, mais il était dû paradoxalement au fait qu'ils étaient trop faciles à comprendre. Les peintres se sentent isolés et ils se lassent alors peu à peu d'expliquer les fondements de leurs travaux. Au lieu de se réunir, ils se dispersent. C'est chacun pour soi et Dieu pour tous. Cette mauvaise attitude les a empêchés de former leurs groupes comme les peintres européens, les cubistes, les fauvistes, ... Cet isolement est à l'origine de leur ton parfois trop agressif. En réalité, ils attaquent pour se défendre, car nous comprenons très bien aujourd'hui, que les partisans de la peinture moderne n'avaient vraiment pas besoin d'attaquer Kamal-ol-Molk.

« Un livre avait été publié, à l'époque, intitulé 'Les peintres pionniers', et il était consacré à la présentation des jeunes peintres de ces années-là. La lecture de ce livre nous prouve à quel point ces jeunes peintres étaient sincères. Il est vrai qu'ils avaient subi certaines influences de peintres étrangers, mais c'était inévitable, si l'on prend en compte leur époque. Cependant, au fil du temps, beaucoup d'entre eux ont essayé d'inventer leur propre style personnel. Prenons l'exemple de Ziapour dont le travail était devenu un intermédiaire entre la tradition et la modernité. A mon avis, Ziapour était, sans qu'il le sache lui-même, le vrai



fig.115 / Huile sur toile



fig.116 / Huile sur toile



fig.117 / Huile sur toile

fondateur de l'école que nous appelons 'Sagha-Khaneh'. Ahmad Esfandiari était auteur de peintures très simples dans lesquelles il n'y avait rien d'étrange ou d'incompréhensible. Il commença sa carrière de peintre après 1940, c'est-à-dire à l'époque où le fauvisme était déjà fini en Europe. Cependant, dans les peintures simples et très colorées d'Esfandiari, imprégnées du fauvisme, Esfandiari n'a rien dit de bizarre et il n'a rien outragé. Si ses contemporains y voyaient une étrangeté, il faut en chercher la raison dans le retard du pays, en général, par rapport au monde occidental.

« Je me sens toujours proche de ces peintres qui voulaient, dans les années 1940, dessiner une image, bien qu'ambiguë, du rêve qu'ils avaient vu. L'image qu'ils nous en ont laissée n'a pas beaucoup d'importance en soi, mais ils avaient le grand mérite d'ouvrir une nouvelle voie dans l'histoire de l'art contemporain en Iran. Ils ont commencé leurs activités avec beaucoup de retard. Le train de la modernité avait déjà quitté la gare, mais ils ont eu le grand courage de courir longtemps derrière ce train. Ils ont eu beaucoup de mal sur ce chemin. Ils n'avaient aucune possibilité, par exemple, d'exposer les peintures sur lesquelles ils avaient travaillé avec tant de passion. Personne n'achetait leurs tableaux qu'ils devaient ranger dans leurs petites chambres. La plupart d'entre eux devaient enseigner pour vivre. Bien que la situation n'ait pas tellement changé aujourd'hui. »

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, poète, professeur d'art de l'université) :**
(communication personnelle, 2008, Téhéran-Iran)

« A mon avis, l'art moderne ne commence pas par la forme, mais dans la vie et dans les comportements. Une société moderne se définit par la liberté d'expression de l'individu. La liberté d'expression est le moteur de la diversité des opinions. Si tous les gens pensent de la même façon, cela veut dire que personne ne pense. Sous les Qâdjârs et sous les Pahlavis, et même aujourd'hui, la situation n'a jamais évolué de sorte que les hommes puissent être assez autonomes pour avoir des pensées nouvelles indépendamment des courants de pensées dominants. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas en Iran un art moderne et créatif. Cependant, ceux qui ont réussi, dans ce même climat peu favorable, à s'approcher de l'art pur, se sont éloignés de la forme pour créer leurs peintures afin de répondre à un besoin intérieur.

« L'alphabet du langage des arts plastiques est venu d'Occident. Ce n'est pas notre langue et cela accuse notre art d'être occidentalisé et suiveur. Nous n'avons pas eu ce problème dans la poésie. Il est vrai que la nouvelle poésie européenne avait une certaine influence sur la vision du monde des poètes modernes en Iran, mais le fondateur de la nouvelle poésie iranienne,

Nima Youshidj, a commencé son travail à partir de ses besoins intérieurs. Par ailleurs, Nima était équipé d'un instrument que nous n'avions jamais dans les arts plastiques : la langue. Nima n'a pas entamé sa révolution poétique à partir de la forme tandis que nos jeunes peintres modernistes ont pris la forme pour point de départ.

« Par un nouveau langage poétique, Nima Youshidj a exprimé des choses que les gens ne comprenaient pas. En outre, puisqu'il écrivait en persan, il ne risquait pas tellement d'être accusé d'occidentalisme. Pour les gens, le langage de Nima était nouveau mais pas étranger, et cela leur permettait de s'habituer au fur et à mesure à ce nouveau langage poétique.

« Mais dans la peinture, nous ne parlons que le langage des occidentaux, et cela nous expose facilement aux accusations d'occidentalisme, et ce d'autant plus que nos peintres n'ont pas réussi à s'approprier ce langage, leur regard restant toujours fixé sur l'extérieur. Voilà la différence entre la peinture de Ziapour et la poésie de Nima Youshidj, d'où d'ailleurs le développement accru de la poésie moderne par rapport à la peinture moderne iranienne.

« La majorité de nos peintres s'enferment dans la forme, de sorte que la forme devienne plus importante pour eux que ce qu'ils voulaient dire à travers elle. En Iran, nous n'avons pas pu créer de nouveaux espaces capables d'attirer une attention mondiale. Pour arriver à l'art pur, au lieu de nous appuyer sur nos savoirs et nos connaissances acquises, nous devons commencer par un 'je ne sais quoi' et nos inspirations intérieures.

Je crois que les peintres des années 1940-1950 n'avaient pas saisi le vrai sens du modernisme, à l'exception de Hossein Kazémi (figure n°118). Ils n'avaient pas compris que la sauvegarde des traditions n'était pas en contradiction avec la quête de l'art pur et créatif. S'ils l'avaient compris, ils n'auraient pas amené les partisans de l'art traditionnel à la guerre contre l'art moderne. Cette mauvaise idée s'est répandue alors que pour avoir un art moderne, nous devons d'abord anéantir nos arts traditionnels. Cette querelle, qui n'était pas du tout nécessaire, se poursuivit jusqu'à nos jours et trouvait son origine dans une incompréhension réciproque : nos peintres traditionnels ne comprennent pas la vraie signification des traditions, et nos peintres modernes ne comprennent pas non plus la vraie signification de la modernité. »

Jafari procède ensuite à un jugement bref mais net des peintres les plus importants de cette période : *« Hamidi était un peintre important de cette époque et son univers artistique était totalement opposé à celui de Ziapour dont j'ai déjà parlé (Voir Ziapour). Hamidi était un homme calme et avait un tempérament équilibré. Il voulait enseigner à la Faculté des Beaux Arts et il savait bien qu'il devait y travailler dans le cadre des instructions de Heydarian. Par conséquent, ce qu'il enseignait à la faculté était différent de ce qu'il faisait dans son atelier privé. Il poursuivait toujours ce qu'il avait appris en France et son style était proche du fauvisme (figure*

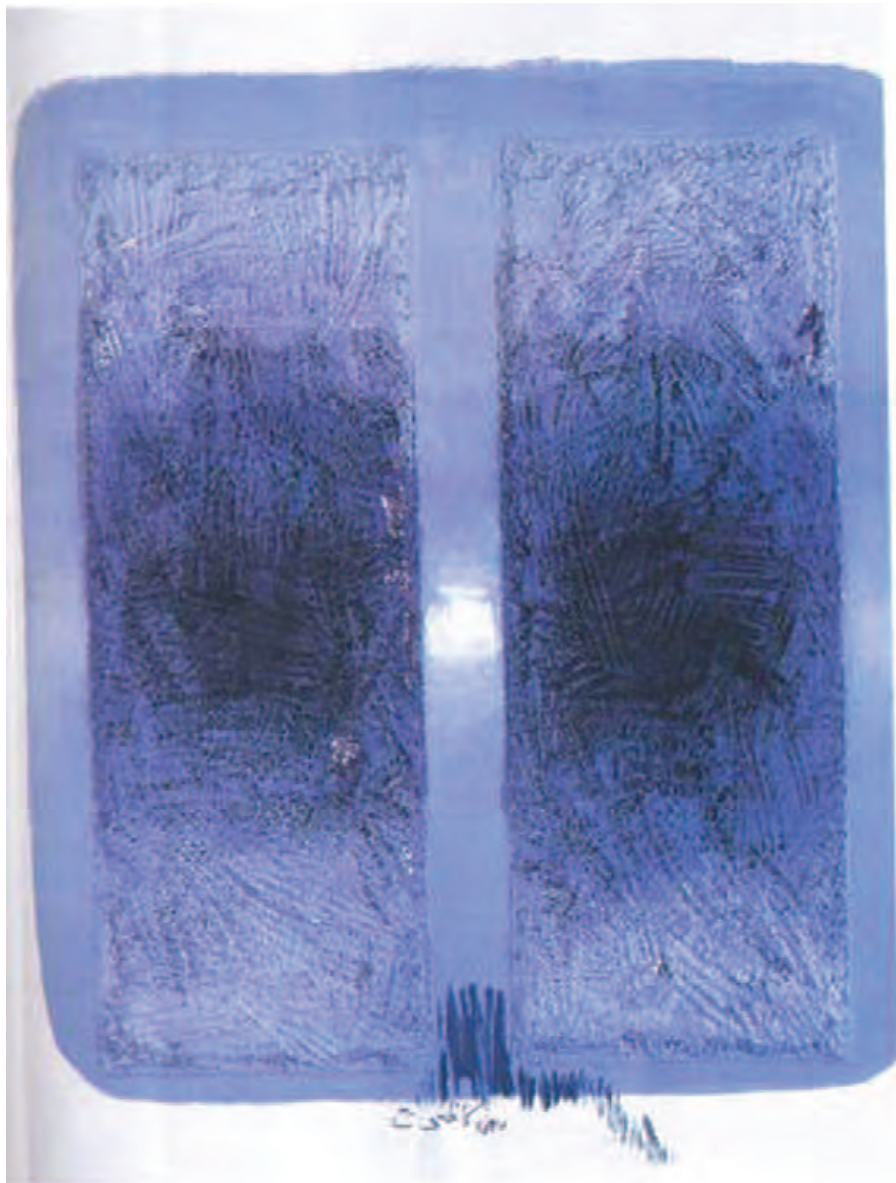


fig.118 / Techniques mixtes sur toile / 36x46 Cm/ 1948

n°119). Il était très habile dans les questions techniques et était capable de prendre ses distances du naturalisme. Cependant, Hamidi n'a jamais eu le courage de s'aventurer dans de nouvelles expériences et il n'a jamais osé abandonner les traditions de la peinture du XX^e siècle.

« Javadipour était mon professeur à la Faculté des Beaux Arts. Il avait une personnalité forte et amicale qui attirait les étudiants. Il était très calme et très sincère et il l'est toujours. Mais à l'instar de la majorité des professeurs de la faculté, Javadipour était très prudent dans son travail d'enseignement, car l'ombre de Heydarian pesait lourdement sur lui aussi. Javadipour était graphiste et il avait un savoir-faire très important dans le domaine de la conception des logos et des affiches (figure n°120). Dans ses paysages, il a créé des espaces extraordinaires et exceptionnels (figure n°121). Certaines de ses peintures pourraient peut-être être classifiées parmi les œuvres hypo-réalistes.

« Esfandiari n'avait pas beaucoup de relations avec les jeunes. Dans son œuvre, il y avait plus de liberté par rapport à ses contemporains. Pendant un temps, il a peint des portes qui rappelaient le cubisme, avec des lignes libres qui renforçaient l'espace moderne de ses tableaux (figure n°122). Il était l'un de ces peintres qui n'a jamais cessé de travailler, bien qu'il n'ait pas fait de nouvelles expériences depuis longtemps.

« A mon avis, Hossein Kazémi était plus moderne que les autres peintres de sa génération. Son esprit était largement influencé par le mithraïsme¹⁰⁹. C'est peut-être la raison qui expliquerait sa capacité à développer considérablement son imagination. Dans ses premières œuvres, Kazémi était sous l'influence de la miniature iranienne, et on peut également y trouver des traces de Modigliani. Il part d'une vision naturaliste et se dirige ensuite vers le cubisme et l'abstrait. Dans son tableau intitulé 'Le Vieil homme' pour le livre de Sadegh Hedayat, 'La Chouette aveugle', Kazémi entre totalement dans un espace cubiste et utilise les techniques cubistes pour découper l'espace. Mais, plus tard, il se dirige vers l'art abstrait (figure n°123). Le regard intérieur et les expériences nouvelles de Kazémi n'étaient ni vus, ni compris par sa génération. En effet, aucun critique n'a analysé la démarche très intéressante des œuvres de Kazémi. » (La vie et l'œuvre de Hossein Kazémi feront l'objet d'un chapitre qui lui sera consacré entièrement.)

En tout état de cause, à l'époque où ces artistes ont tourné le dos à la tradition ou plutôt à ce qu'ils considéraient comme la peinture traditionnelle, pour s'aventurer dans le modernisme, il n'y avait pratiquement aucune protection pour le métier de peintre. Parfois, ils ne savaient même pas comment gagner leur vie. Ce qui les encourageait à poursuivre leurs activités d'artistes

¹⁰⁹ Le Mithraïsme est un culte à mystères apparu probablement pendant le II^e siècle dans la partie orientale de la Méditerranée.

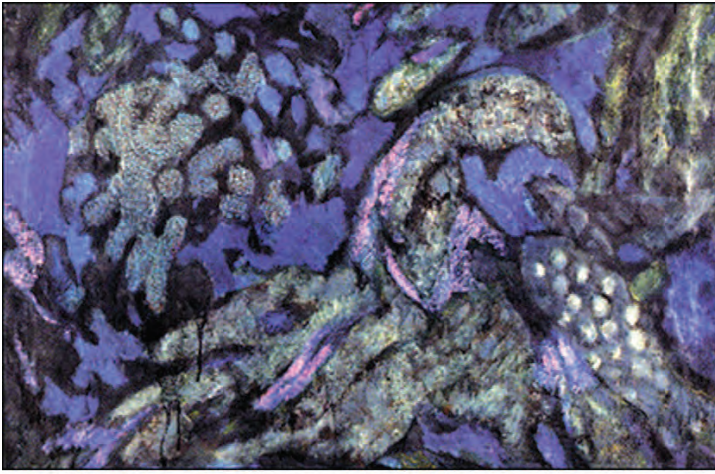


fig.119 / Technique mixte sur toile



fig.120 / Logo / 1944-1975



fig.121 / Huile sur toile



fig.122 / Huile sur toile



fig.123 / Technique mixte sur toile / 36x46 Cm/ 1948

c'était uniquement leur passion et leur amour pour la peinture. L'importance de cette génération pionnière ne réside pas tant dans la qualité esthétique de ses œuvres, mais plutôt dans son courage et son endurance admirables à ouvrir la voie pour les futures générations. »

Ehsan Yarshater¹¹⁰ (chercheur, auteur d'art) :

(High lights of Persian Art, Richard Ettinghausen and Ehsan Yarshater, publication: Agaah, 2000, Téhéran- Iran)

« Après la Seconde Guerre mondiale, la peinture eut un essor incroyable en Iran. La peinture iranienne est sortie du cadre très limité des pages illustrées des manuscrits et des fresques murales pour vivre plus de liberté sur la toile. Les peintres de cette époque ont commencé leurs expériences à travers les méthodes et techniques empruntées à la peinture occidentale, tout en développant au fur et à mesure leur propre style. Les changements politiques, sociaux et culturels des années de l'après-guerre ont préparé le terrain à un changement important dans la peinture iranienne. Les intellectuels et les élites culturelles étaient enthousiastes face à la nouveauté, ce qui explique d'ailleurs l'abondance de l'emprunt aux modèles occidentaux dans les années 1940. Les artistes jouissaient de leurs nouvelles découvertes et ils s'émerveillaient des larges possibilités que leur offrait la modernité occidentale. Avec une très grande curiosité, ils examinaient hâtivement différentes écoles de peinture moderne, de l'impressionnisme au cubisme, des rêves et des rêveries du surréalisme aux configurations de l'art abstrait. Cependant, la créativité et l'innovation étaient éclipsées par les efforts précipités des peintres pour apprendre les nouvelles techniques et les nouvelles formes.

« Les collections modernes des expositions des années 1940 montrent clairement que les peintres de l'époque s'étaient laissés emporter par l'imitation et le suivisme. Les maîtres postimpressionnistes étaient les plus vénérés. En effet, la peinture figurative était bien à la mode. Les œuvres des peintres d'avant-garde et modernes d'Allemagne et de Russie étaient moins connus, ce qui explique le peu d'intérêt exprimé pour la peinture abstraite. Mais cette vague d'exploration des terres inconnues s'est apaisée dans les années 1950. Les artistes iraniens ont alors commencé à exprimer leurs caractères et leurs talents personnels.

Yarshater procède ensuite à la présentation de brefs bilans pour certains peintres de cette période : *« Dans les travaux de Ziapour, il y a des traces de la peinture traditionnelle. Par*

¹¹⁰ Ehsan Yarshater, né en 1920 à Hamadan (ouest de l'Iran) est un écrivain et chercheur iranien. Il est fondateur et rédacteur en chef de l'Encyclopédie Iranica. Il dirigea trois numéros du magazine de l'Université de Cambridge consacrés à l'histoire de l'art iranien

exemple, son tableau intitulé 'Zeynab Khatoun' – titre tiré d'un poème folklorique – témoigne de la tendance du peintre vers les traditions.

« Quant à Hossein Kazémi, il faut souligner qu'il a parcouru une démarche intéressante qui l'a conduit d'une peinture figurative très fine vers des compositions abstraites très hardies. Certains de ses tableaux dont, 'Le Luthier' (1959) peuvent être considérés comme le meilleur exemple de l'art rénovateur. Dans 'Le luthier', le corps du musicien a été peint comme une statue dont le geste semble éternel (figure n°124). L'espace, les lignes, les traces du pinceau, les visages et les paysages du jardin évoquent tous la miniature et les traditions de la peinture iranienne.

« Javadipour était un peintre très professionnel qui préférait travailler dans le calme. Il est l'auteur des meilleurs tableaux de la nature morte et des scènes de la vie quotidienne jamais peints dans l'école de la peinture académique. Ses tableaux sont aminés par un sentiment de joie très original, et ils sont parfaits du point de vue de la composition et des couleurs. L'ensemble de ses tableaux témoigne de la dépendance de Javadipour au petit peuple et de ses us et coutumes (figure n°125). Chez lui, cette tendance est plutôt un effort pour étudier la culture populaire qu'un art rénovateur. »

G) Mon opinion personnelle sur l'entrée de la peinture moderne en Iran (1941-1951)

« Lorsque l'âme humaine désire une expérience, elle dessine une image et s'y pénètre. »

(Meister Eckhart, The artist's way: a spiritual path to higher creativity, Julia Cameron, publication: Putnam book, 1992, USA)

L'acquisition de l'expérience est un procès intérieur tandis que le test est un phénomène extérieur. Vu sous cet angle, en Occident, la modernité est une expérience, tandis qu'en Iran, il ne s'agit que d'un test. En d'autres termes, nous pouvons dire que les Iraniens n'ont pas réellement expérimenté la modernité, mais ils l'ont connue à travers de la traduction. Nous nous efforçons de l'expérimenter à travers la traduction des textes qui ont été produits dans un environnement moderne. Ceci étant dit, nous voulons acquérir l'expérience d'une chose que nous n'avons pas vraiment vécue. Nous procédons ensuite à donner une appellation à cette démarche particulière : modernité !

En Iran, la modernité a été introduite de l'extérieur par des gens qui étaient témoins du progrès et du développement des arts et des conditions de vie en Europe. Ils ressentaient la nécessité d'un pareil changement dans la vie et l'art iranien et croyaient qu'il fallait absolument



fig.124 / Tempra / 38.5x70 Cm



fig.125/ Aquarelle sur papier / 1948

introduire ce changement de vision dans la société iranienne, d'une manière ou d'une autre, même si la société voulait le rejeter. Il paraît que de toute façon, il n'y avait pas d'autres choix. Nous ne pouvions pas fermer les yeux sur les évolutions et les événements qui se produisaient dans le monde occidental, en prétendant que nous devons reprendre pas à pas le chemin que l'Occident avait déjà parcouru. Dans ce contexte, les Iraniens ont préféré prendre un raccourci, un chemin plus court que le chemin ordinaire. Par conséquent, les Iraniens n'ont pas eu la chance d'acquérir la modernité à travers le développement progressif de l'industrie et de la technologie, mais avaient-ils vraiment d'autres alternatives ?

C'est ainsi que la miniature s'envole des pages de manuscrits illustrés pour se percher sur les murs pour devenir la peinture murale. Les personnages peints par les artistes iraniens commencent peu à peu à prendre des gestes occidentaux, d'autant plus que les habits et les allures s'europanisent progressivement. Autrement dit, la peinture iranienne fait un saut de la miniature vers la peinture classique européenne du XV^e siècle, avant de faire un pas de sept lieues pour atterrir ensuite dans l'univers cubiste du XX^e siècle. Cette démarche hâtive et précipitée vers la modernité pourrait, bien entendu, exister dans d'autres pays périphériques, mais elle a abouti de façon surprenante à des résultats extraordinaires.

La peinture iranienne a évolué, pendant cette décennie, dans un environnement qui n'était pas du tout moderne. Les jeunes peintres qui vivaient dans la société dominée par des traditions ancestrales, étaient en train de devenir « modernes » à travers leurs propres tableaux, sans le devenir pourtant dans leur esprit et dans l'intimité de leur conscience. Cependant, ils ont découvert intelligemment que la voie qu'ils avaient ouverte les amènerait à des terres nouvelles de la peinture. Sans espérer de soutien et de protection, et sans se soucier de la vente de leurs tableaux, ils ont fermement décidé de poursuivre cette tâche afin d'aplanir le terrain pour les futures générations de peintres iraniens.

Les sentiments nationalistes, en tant qu'éléments de la culture de l'élite intellectuelle de la période de la reconstruction et de la modernisation du pays, se sont exprimés également dans le mouvement des artistes iraniens vers la nouveauté et la modernité. En réalité, la quête de l'identité nationale, la sauvegarde et la continuité de l'héritage culturel et artistique faisaient partie des objectifs des peintres modernes qui voulaient les réaliser à travers le langage nouveau de la modernité. L'esprit de ces jeunes artistes de cette décennie est occupé par deux sujets hétérogènes qui leur restaient encore plus ou moins inconnus : la peinture avec une expression nouvelle, imprégnée de l'identité iranienne.

L'artiste cherche toujours à éliminer tout obstacle qui pourrait exister entre lui et son expérience vécue. Il ne peut et ne doit pas adopter une approche rationnelle et consciente en ce

qui concerne la définition des sujets tels que l'identité. C'est en l'absence de tout obstacle entre l'artiste et son expérience vécue (live expérience) que l'acquisition de cette expérience aboutira à l'originalité. Cette prise de conscience dépend naturellement de l'identité ou des identités dont l'artiste se prévaut. Etant donné que l'expérience vécue est une expérience originale, son application dans l'œuvre d'art reflétera nécessairement l'identité à laquelle appartient l'artiste. En d'autres termes, l'artiste crée son œuvre à travers son expérience vécue, œuvre originale qui témoignerait nécessairement de son identité individuelle.

Compte tenu de ces observations, il faut conclure alors que pendant cette décennie, les peintres modernistes iraniens ont « testé » les expériences vécues dans l'environnement moderne de l'Europe, au lieu de les expérimenter réellement. En réalité, ces artistes ont vécu inconsciemment leurs propres expériences, alors qu'ils se croyaient réaliser une expérience toute particulière du modernisme, dans une société complètement traditionnelle.

Chapitre III.L'évolution de l'art plastique (la peinture) en Iran pendant les années 1951-1961

A) Evénements importants de l'histoire et de l'art en Iran entre les années 1951-1961

- 1951- La publication du magazine « Kavir » (Le désert) par Ziapour, Shirvani et Gharib. Deux numéros de ce magazine furent publiés jusqu'en 1952 (Il s'agit du magazine « Khorous jangi » [Coq de combat] qui s'était rebaptisé « Kavir »).
- 1952- 1) La publication du livre « L'Esthétique » de Mme Mehrangiz Manoutchehrian.¹¹¹ L'importance de ce livre réside dans le fait qu'il n'était pas une traduction d'ouvrages étrangers, mais une dissertation de son auteur offrant une lecture moraliste de l'art.
2) La fondation de l'Ecole des Beaux Arts à Téhéran.
- 1953- 1) La fondation de l'Ecole des Beaux Arts (peinture) de garçons à Téhéran.
2) L'exposition de peinture Mehregan : Le club Mehregan était un lieu de rencontre de l'Association des Anciens diplômés de l'Ecole Normale Supérieure. Pendant cette décennie, le club Mehregan était la scène d'importantes activités culturelles et artistiques,

¹¹¹ Mehrangiz Manoutchehrian (Meched 906- Téhéran 2000) fut juriste, musicienne, femme politique et la première sénatrice iranienne. Elle reçut le prix des droits de l'homme de l'Onu en 1968, et le prix du Centre de la paix mondiale en 1971.

notamment en raison de l'organisation des expositions d'artistes académiques et modernes. Ces expositions réunissaient les artistes et le club Mehregan devenait ainsi le théâtre de vifs débats entre les artistes modernistes et les partisans de Kamal-ol-Molk et de la peinture traditionaliste.

3) Le coup d'Etat du 19 août 1953 et le renversement du gouvernement du Premier ministre Mohammad Mossadegh¹¹² : Le régime du coup d'Etat suspendit les libertés que le gouvernement de Mossadegh avait accordées à la population, en instaurant un contrôle policier strict. Après le coup d'Etat, les milieux intellectuels perdirent extrêmement de leur dynamisme, et les intellectuels devinrent méfiants et pessimistes par rapport à l'idéalisme, voyant les perspectives d'avenir noires et incertaines. En réaction à ces circonstances, l'individualisme se propageait parmi les artistes. Malgré le climat hostile de cette période, les publications suivaient leur cours, et les publications politiques jouissaient même d'une liberté relative.

1954- 1) La deuxième exposition de peinture Mehregan : Plus de 200 toiles de 40 peintres iraniens furent exposés dans quatre galeries : classique, impressionniste, moderniste et miniaturiste.

2) L'exposition d'œuvres d'Ismaïl Ashtiani, un élève de Kamal-ol-Molk à l'Association culturelle irano-américaine. La plupart de ses œuvres étaient des peintures de natures mortes, de paysages et de portraits, dessinées à la méthode académique européenne du XIX^e siècle.

3) La fondation de la galerie « Esthétique » par Marco Grigorian, alors fraîchement diplômé de l'Académie des Beaux Arts de Rome.

1958- 1) Le premier Biennal de Téhéran : Pour la tenue de ce biennal par la « Direction Générale des Beaux Arts », Marco Grigorian s'était inspiré du Biennal de Venise. Le Biennal de Téhéran exposa pour la première fois dans l'histoire des arts plastiques en Iran, les peintures et les sculptures d'artistes modernes iraniens.

2) La fondation de la galerie « Art moderne » à Téhéran par le peintre et sculpteur iranien, Jazeh Tabatabaï.

1959- 1) L'inauguration de la salle « Reza Abbassi » : Cette salle était une galerie publique fondée par la Direction Générale des Beaux Arts. La salle « Reza Abbassi » fut active pendant une période de trois ans jusqu'en 1962. Certains artistes contemporains exposèrent leurs œuvres pour la première fois dans cette galerie.

¹¹² Mohammad Mossadegh (19 mai 1882 à Téhéran- 5 mars 1967 à Ahmad Abad), est un homme politique iranien. Il a été premier ministre de l'Iran de 1951 à 1953. Connu pour avoir nationalisé l'industrie pétrolière iranienne en 1951.

2) Création de la Fondation de Farah Pahlavi : Un grand nombre d'employés ou de spécialistes d'art travaillaient à cette fondation ou au bureau de l'impératrice Farah Pahlavi¹¹³. Les beaux arts constituaient le thème principal de cette fondation dont plusieurs sections avaient été consacrées aux arts modernes ou aux arts traditionnels. Les experts de la Fondation de Farah Pahlavi se chargeaient de la restauration d'œuvres ou de maisons anciennes en se servant d'un budget public. Les spécialistes de cette fondation collectaient des toiles de peinture, des tapis, des récipients des bijoux et des collections antiques transférés plus tard dans des musées créés pour leur exposition publique. La Fondation de Farah Pahlavi procéda également à l'achat d'une collection d'œuvres de grands artistes internationaux. La majorité de ces œuvres est conservée aujourd'hui au Musée des Arts Contemporains de Téhéran. Cette fondation se fixait pour mission de préserver le passé historique de l'Iran et de soutenir l'art moderne, notamment les tendances du modernisme qui s'approchaient ou s'inspiraient des arts traditionnels iraniens. La Fondation de Farah Pahlavi mit sur pied plusieurs institutions culturelles dont le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents et le Festival artistique de Chiraz.

1960- Fondation de la galerie « Kaboud » à Téhéran par le sculpteur Parviz Tanavoli.

B) Ecoles (de garçons et de filles) des Beaux Arts à Téhéran

En 1953, ces deux écoles commencèrent leurs activités sous la supervision de la Direction Générale des Beaux Arts à Téhéran. Comme nous venons de le souligner dans les chapitres précédents, avant ces deux écoles, d'autres centres d'enseignement artistique existaient à Téhéran dont l'école « Sanaye' Mostazrafeh » (« Ecole des Beaux-arts » de Kamal-ol-Molk) et l'Ecole Kamal-ol-Molk dont le cursus était largement inspiré de la méthode académique du XIX^e européen et de la peinture naturaliste de Kamal-ol-Molk enseignée par ses élèves. L'école « Sanaye' Mostazrafeh » et l'Ecole Kamal-ol-Molk ne décernaient pas aux élèves de diplômes valables pour entrer à l'université. En effet, la fondation d'Ecoles de garçons et de filles des Beaux-arts de Téhéran s'expliquait par souci de la validité des diplômes afin d'assurer la possibilité de poursuivre des études universitaires. En outre, ces écoles réussirent à embaucher des enseignants qui avaient étudié en Europe et avaient une bonne connaissance de l'art

¹¹³ Farah Pahlavi née le 14 octobre 1938 à Téhéran sous le nom de Farah Diba, a été la troisième et dernière épouse de Mohammad Reza Pahlavi chah d'Iran (1959-1979). Farah pahlavi vit aujourd'hui entre les Etats-Unis, l'Egypte et Paris.

contemporain du monde occidental. Cette opportunité permettait donc de changer les méthodes anciennes d'enseignement et de moderniser l'ambiance classique de l'enseignement des arts. Dès leur fondation en 1953, ces deux écoles créèrent un vif contraste avec les deux anciennes écoles tant par leurs méthodes que par leurs enseignants ; d'où l'opposition farouche des deux anciennes écoles (« Sanaye' Mostazrafeh » et l'Ecole Kamal-ol-Molk) à l'art moderne. Dans de telles circonstances, les enseignants respectifs de ces écoles anciennes et modernes entrèrent inévitablement en conflit.

Pour entrer dans ces deux écoles, les candidats et les candidates devaient participer à un concours. L'examen d'entrée comprenait les éléments suivants :

- 1) Dessin très précis d'un modèle, souvent une figure demi-nue, le corps et l'anatomie humains,
- 2) Esquisse que les candidats devaient faire à partir des sujets proposés,
- 3) Détail d'une « miniature » que les candidats devaient copier, la miniature étant enseignée à ces deux écoles, pendant les premières années de leurs activités, les candidats devaient avoir une notion des techniques miniaturistes.

Les candidats reçus à cet examen d'entrée devaient étudier pendant trois ans pour obtenir leur diplôme de fin d'études. Le cursus des écoles comprenait des cours théoriques, des cours théoriques appliqués et des cours pratiques. Les cours théoriques, tenus généralement dans l'après-midi, portaient sur la littérature, l'histoire de l'art en Iran et dans le monde, la langue anglaise, ... Les étudiants assistaient aussi aux cours théoriques appliqués sur l'anatomie, les principes des arts plastiques, et la perspective. Le matin, ils devaient travailler dans les ateliers de peinture ou de sculpture.

Pendant les trois premiers jours de la semaine, les étudiants travaillaient dans les ateliers de peinture et de dessin. Ils dessinaient d'après un modèle vivant ou une sculpture. Ils faisaient aussi des esquisses abstraites d'après les thèmes choisis par le maître.

Pendant les trois derniers jours de chaque semaine, les étudiants participaient le matin aux cours de miniature donnés par des maîtres connus pour leur fidélité totale aux principes de la miniature classique iranienne, comme Hossein Taherzadeh Behzâd (figure n°126), Abbas Sussanabadi¹¹⁴ (figure n°127) et Aboutaleb Moghimi¹¹⁵ (figure n°128). Quelques années plus

¹¹⁴ Abbas Jalali Sussanabadi naquit en 1934 au village de Sussanabadi près d'Arak (centre de l'Iran). Il fut peintre et miniaturiste. Sussanabadi décéda en 2004 à Téhéran.

¹¹⁵ Aboutaleb Moghimi (1912-1969 Téhéran) fut un célèbre miniaturiste iranien.



fig.126 / Miniature-tempra



fig.127 / Miniature-tempra



**fig.128 / Ink et aquarelle sur papier/
50x75 Cm/ 1960**

tard, Mahmoud Farshchian ¹¹⁶ se mit à enseigner dans ces deux écoles. Sa méthode de travail était différente de celle d'autres maîtres de miniature. Dans ses miniatures, la perspective était respectée. Il avait inventé une nouvelle vision dans la miniature iranienne. Ses œuvres se distinguaient alors de la miniature classique iranienne, sans s'approcher pour autant des courants de la peinture contemporaine ou des styles banals du marché. Les maîtres et les partisans de la miniature traditionnelle s'opposaient à la fois à son style personnel et à ses méthodes d'enseignement. Dans les chapitres suivants, nous reviendrons sur l'analyse des travaux de Farshchian (figure n°129).

Dans les cours de « Plan de documentation nationale », les étudiants devaient travailler sur les œuvres antiques et les pièces conservées dans les musées. Ils devaient préparer des esquisses exactes et précises d'après des objets. Ils fabriquaient parfois des maquettes à échelle réduite de ces ouvrages. Les cours de sculpture se tenaient une semaine sur deux. Les étudiants se réunissaient dans les ateliers de sculpture pour apprendre la conception, le moulage et la construction des sculptures.

Les cours étaient donnés par des maîtres qui se spécialisaient dans des disciplines différentes. Il est certain que chaque enseignant présentait le cours, fixé et défini dans le programme général de l'école, d'après sa propre vision artistique. Les maîtres anciens poursuivaient les méthodes de Kamal-ol-Molk, tandis que les enseignants plus jeunes préféraient essayer les méthodes modernes. Peu de temps après la fondation de ces deux écoles, les jeunes artistes qui avaient fait leurs études à l'étranger, se mirent à y travailler. Ces jeunes enseignants devaient avoir à la fois une connaissance des arts modernes et contemporains, et une expérience individuelle de l'art classique. Si un enseignant n'était pas capable de dessiner la nature avec précision ou s'il ne pouvait pas copier avec exactitude un portrait, il ne serait accepté ni par l'école ni par les élèves. Ceci étant dit, seuls les artistes qui répondaient convenablement à ces deux conditions requises pouvaient être engagés à ces deux écoles.

Mme Shokouh Riyazi (1917-1962) fut l'un des premiers de ces jeunes enseignants, elle avait fait ses études en France et sa méthode de travail différait considérablement de celle des autres maîtres des écoles (figure n°130).

Son enseignement était essentiellement basé sur la discussion et l'analyse des travaux des étudiants. Dans le même temps, les élèves étaient appelés à analyser les œuvres des grands peintres modernes de l'époque. Certains élèves de Mme Riyazi qui comptent aujourd'hui parmi

¹¹⁶ Mahmoud Farshchian est un peintre miniaturiste iranien né à Ispahan le 34 janvier 1930.



fig.129 / Miniature-tempra

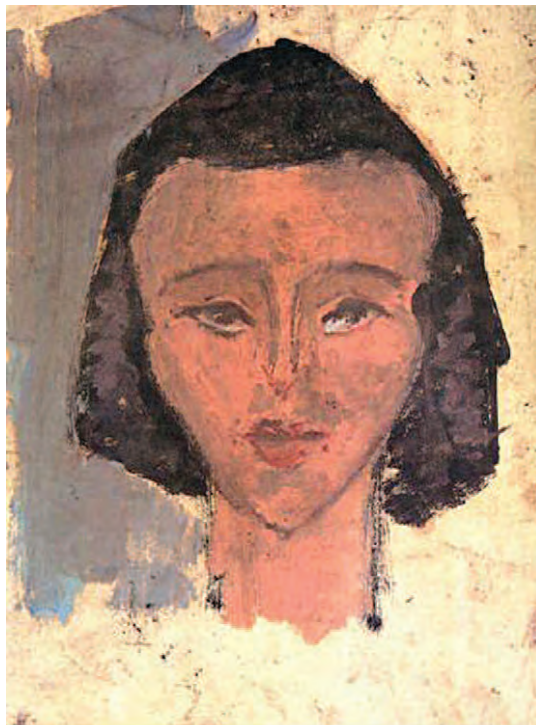


fig.130/ Huile sur toile/ 34x25 Cm

les peintres les plus célèbres de l'Iran, se souviennent des cours qu'ils avaient avec elle. Hossein Zenderoudi dit (Web Site : [www. Seemorgh. Com / Culture](http://www.Seemorgh.Com/Culture)) :

« Mme Riyazi aimait beaucoup Modigliani. Si les élèves dessinaient des figures à long cou, ils auraient sûrement de bonnes notes ! »

Massoud Arabshahi s'en souvient en ces termes (Web Site : moarek.blogfa.com) :

« A cette époque-là, la présence et la personnalité de Mme Riyazi avaient créé une ambiance vivante et dynamique à l'école. Elle avait une profonde connaissance de l'art contemporain et elle a joué un rôle déterminant dans le choix d'avenir de ses élèves. »

Mahdi Hosseini décrit toujours Mme Shokouh Riyazi comme un maître d'art exceptionnel (Magazine de l'art plastique de Tandis, n°24, 2004, Téhéran-Iran): *« Après Mme Riyazi, plusieurs autres enseignants sont venus travailler à l'école. Ces nouveaux venus étaient partisans des méthodes modernes d'enseignement. L'ambiance y a radicalement changé, et les élèves travaillaient avec plus d'assiduité. Pendant cette période, tous les enseignants étaient des artistes qui avaient étudié à l'étranger et connaissaient l'art mondial contemporain : Hamidi, Javadipour, Kazémi, Alkhas ou Vaziri, tous des pionniers de la peinture contemporaine d'Iran, ont grandement contribué au changement des méthodes d'enseignement dans ces écoles. Tous ces maîtres avaient une expérience de l'art académique et connaissaient, en même temps, l'art mondial contemporain et le nouveau langage de l'art moderne. »*

Cependant, le premier groupe d'enseignants de ces deux écoles de peinture n'avait pas fait d'études à l'étranger. La majorité de ces enseignants était diplômée de la Faculté des Beaux Arts de Téhéran, entre autres, Mohammad Ibrahim Jafari, Asghar Mohammadi, Gholamhossein Nami, et plus tard Manoutchehr Motabar. Grâce aux programmes d'enseignement de la Faculté des Beaux Arts, ces jeunes artistes connaissaient très bien l'art académique, et ils avaient connu aussi l'art mondial contemporain.

Les diplômés de ces deux écoles de peinture entrèrent plus tard à la Faculté des Arts Décoratifs. Il conviendrait donc de s'attarder ici sur les activités et les méthodes d'enseignement de ladite faculté.

C) Faculté des Arts Décoratifs de Téhéran

La fondation de la Faculté des Arts Décoratifs de Téhéran, vers la fin des années 1950, fut un événement important de l'art iranien. Cette faculté fut fondée en 1960 par le Ministère de la

Culture et des Arts. L'objectif de la création de cette faculté était de permettre aux diplômés des Ecoles des Beaux arts de poursuivre leurs études à un niveau universitaire.

A cette époque-là, rare étaient les diplômés des écoles de peinture reçus à la Faculté des Beaux-arts. Par conséquent, beaucoup d'entre eux se passaient d'études universitaires, ou devaient se rendre à l'étranger pour continuer leurs études.

L'autre but de la fondation de la Faculté des Arts Décoratifs était de permettre aux jeunes artistes de découvrir à la fois l'importance des principes de l'art contemporain mondial, et du patrimoine des traditions et de l'identité iranienne, afin qu'ils puissent revivifier et réemployer les traditions visuelles iraniennes dans leurs œuvres. Nous parlerons plus tard de l'importance de ces tâches.

Houshang Kazémi¹¹⁷ fut programmeur et l'un des fondateurs de la Faculté des Arts Décoratifs. Né à Téhéran en 1923 (figure n°131), Houshang Kazémi fit ses études à l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris. De retour en Iran, il commença ses travaux dans le domaine de l'art graphique (figure n°132). Le Ministère de la Culture et des Arts lui proposa d'élaborer les programmations nécessaires pour la fondation d'un institut, en prenant pour modèle l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris. Houshang Kazémi établit les programmes de la nouvelle faculté en fonction de ce qu'il avait appris lui-même à Paris, et il créa la Faculté des Arts Décoratifs de Téhéran à l'aide de plusieurs professeurs français. En réalité, la nouvelle faculté prit, dans le même temps, le nom et l'esprit de l'école parisienne. La Faculté des Arts Décoratifs de Téhéran créa d'une part la possibilité aux jeunes diplômés des écoles de poursuivre leurs études au niveau universitaire, et d'autre part, celle de leur présenter les nouvelles disciplines enseignées pour répondre aux besoins de la nouvelle génération d'artistes.

Comme nous venons de le dire, l'un des buts de cette faculté était d'enseigner les arts modernes, tout en insistant sur l'importance primordiale d'une connaissance approfondie des traditions locales et nationales iraniennes, pour favoriser la revalorisation et la réactualisation des traditions visuelles de l'Antiquité iranienne. A cet effet, plusieurs disciplines étaient enseignées à la Faculté des Arts Décoratifs.

Cours pratiques :

- 1) *Peinture décorative*. Dans la présentation de ce cours, l'accent fut mis sur les éléments décoratifs. En réalité, les enseignants qui travaillaient à l'époque, dans cette faculté, considéraient en général l'art iranien comme un art décoratif. C'est ce sur quoi insistaient

¹¹⁷ Houshang Kazémi né en 1923 à Téhéran, est l'un des graphistes iraniens les plus actifs. Il a quitté l'Iran il y a très longtemps et vit actuellement en Australie.



fig.131 / Houshang Kazemi



fig.132/ Affiche de Esfahan

également les professeurs français de la Faculté des Arts Décoratifs. Ils souhaitaient que les œuvres de leurs étudiants aient un caractère iranien et qu'elles portent les éléments décoratifs d'origine iranienne. Ces professeurs étaient convaincus que l'art iranien avait toujours une vocation ornementale. Pour attirer l'attention de leurs étudiants aux valeurs visuelles iraniennes, ils les encourageaient à se servir de la meilleure manière possible des motifs utilisés dans l'ornement des poteries ou des miniatures.

- 2) *Fresque*. La peinture murale ou la fresque fut intégrée comme cours principal dans le programme de la faculté.
- 3) *Sculpture*.
- 4) *Dessin des espaces intérieurs*. Ce cours était complété par un enseignement de la décoration intérieure.
- 5) *Atelier d'art graphique*.
- 6) *Cours divers*. Des cours divers de peinture et de dessin furent présentés aux différents niveaux.

Cours théoriques :

- 1) *Littérature persane*.
- 2) *Langues étrangères*.
- 3) *Mythologie*.
- 4) *Histoire de l'art*. Asad Behrouzan¹¹⁸ fut chargé de donner ce cours qui était l'un des plus importants cours de la Faculté des Arts Décoratifs. Asad Behrouzan était un assistant du professeur Arthur Upham Pope¹¹⁹. Il avait même réalisé, avec Fereydoun Rahnama¹²⁰, un documentaire sur le professeur français. Pendant cette période, Behrouzan joua un rôle décisif dans la sensibilisation des étudiants pour qu'ils passent de l'apparence extérieure des motifs et des figures aux couches plus profondes et plus originales de l'art iranien.

Après trois ans d'études, les étudiants obtenaient une licence et ils étaient en mesure de s'inscrire pour un cycle d'études avancées en matière de peinture, de sculpture, d'architecture intérieure ou de scénographie. Après un an d'études spécialisées, les étudiants obtenaient une maîtrise.

¹¹⁸ Assad Behrouzan, est peintre, photographe, caméraman et l'un des meilleurs professeurs de l'histoire de l'art aux universités iraniennes. Il fut l'un des cofondateurs de la Faculté des Arts décoratifs à Téhéran, où il enseigna longtemps l'histoire de l'art contemporain.

¹¹⁹ Arthur Upham Pope (1881-1969), était un archéologue américain et un historien de l'art perse.

¹²⁰ Fereydoun Rahnama (1930-1975 Téhéran) fut un poète, journaliste et cinéaste iranien. A l'époque où Amir Abbas Hoveyda fut Premier ministre, Rahnama était président de l'Organisation nationale des recherches. Des poèmes de Rahnama ont été traduits en français.

Le nombre de professeurs français de la Faculté des Arts Décoratifs de Téhéran diminua au fur et à mesure. Le corps enseignant de la faculté était donc essentiellement composé de professeurs iraniens qui étaient tous des artistes modernes et connaissaient le langage de l'art moderne mondial : Hossein Kazémi, Mohsen Vaziri Moghaddam, Lilit Terian¹²¹, Bijan Saffari¹²² et Houshang Kazémi. Le climat dominant de la Faculté des Art Décoratifs fut donc beaucoup plus moderniste que celui de la Faculté des Beaux Arts de Téhéran fondée une vingtaine d'année plus tôt.

A la Faculté des Arts Décoratifs, l'accent fut mis sur l'identité iranienne, sans perdre de vue l'importance de connaître l'art contemporain. L'objectif que s'était fixé cette faculté était de familiariser les étudiants avec l'art contemporain, afin qu'ils soient capables de faire refléter l'identité iranienne à travers des expressions de l'art contemporain.

Nous pensons cependant que ce qui se passa en réalité était l'accumulation d'œuvres d'art qui se souciaient plutôt des apparences et des manifestations extérieures de ce qu'on appelait « tradition ». Il en résulta ainsi la création d'œuvres à mi-chemin de la modernité, utilisant d'une manière superficielle des éléments, des formes, des motifs et des structures iraniennes. La majorité de ces œuvres était incapable d'exprimer l'identité de l'art iranien, dans sa profondeur. Nous en parlerons en détail, dans le chapitre consacré à « Sagha-khaneh » (1961-1978) et à l'analyse des travaux des artistes de cette période.

En tout état de cause, des dizaines de peintres, de sculpteurs et de designers furent formés par les professeurs iraniens et étrangers à la Faculté des Arts Décoratifs. Les activités de ces artistes eurent une influence indéniable sur les évolutions ultérieures de l'art contemporain iranien.

D) Faculté des Beaux Arts de Téhéran

Pour mieux comprendre la situation prévalant dans les milieux artistiques et dominant l'enseignement de l'art, il est inévitable d'établir une comparaison assez détaillée entre la Faculté des Beaux Arts de Téhéran et la Faculté des Arts Décoratifs. Mais avant de procéder à cette étude

¹²¹ Lilit Terian, née en 1930 à Téhéran, fut une sculptrice iranienne d'origine arménienne. Elle est souvent considérée comme la mère de la sculpture en Iran.

¹²² Bijan Saffari, fils de Mohammad Ali Saffari chef de la police iranienne. Il fit ses études en architecture en France. Il fut l'un des plus célèbres architectes de l'Iran avant la révolution islamique. Membre du Conseil suprême du Festival artistique de Chiraz, il jouait souvent un rôle important dans l'organisation des programmes de ce festival international. Avant la révolution, il fut le président du théâtre expérimental d'Iran.

comparative, il convient d'abord de présenter brièvement un aperçu des activités et des méthodes d'enseignement à la Faculté des Beaux Arts.

Dans un précédent chapitre, nous avons déjà parlé de la fondation de cette faculté en 1940 et de ses méthodes d'enseignement artistique.

En 1960, date de la fondation de la Faculté des Arts Décoratifs, la Faculté des Beaux Arts de Téhéran était déjà active depuis une vingtaine d'année. Pendant toute cette période, la faculté était aux prises avec le cadre strict et contraignant de la peinture classique et des traditions de l'art académique européen qui y régnait. A cette époque-là, de nombreux jeunes artistes, qui avaient fait leurs études supérieures à l'étranger, étaient rentrés en Iran et pouvaient souffler une nouvelle âme dans les programmes anciens de la Faculté des Beaux Arts, mais l'influence des élèves et des disciples de Kamal-ol-Molk surtout Heydarian était si pesante que la direction de la faculté ne tolérait aucune nouveauté. Mme Ashoub Aminfar, diplômée en France, fut le seul professeur de la Faculté des Beaux Arts qui offrait à ses étudiants un regard plutôt favorable sur l'art contemporain. Elle essayait de préparer le terrain au changement de climat de la faculté en faveur de la présence de jeunes professeurs iraniens qui rentraient d'Europe.

Mohammad Ibrahim Jafari, alors étudiant à la Faculté des Beaux Arts, se souvient des programmes d'enseignement de la faculté à cette période (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) :

« En réalité, les étudiants n'avaient d'autres choses à faire que de peindre et dessiner d'après un modèle vivant ou d'une sculpture. Le dessin devait être extrêmement précis, avec les moindres détails et les clairs-obscur exacts. En outre, nous devions aussi faire des esquisses dont la plupart avaient pour thème la nature et les paysages. Nous avions à peindre et à dessiner avec beaucoup de minutie et de précision. Le travail subjectif et imaginatif n'avait point droit de cité à la faculté. Tout devait s'y faire d'après un modèle et d'un regard tourné vers la nature.

« Durant cette période, les disciplines de graphisme, de design industriel ou de décoration intérieure n'étaient pas encore instaurées à la faculté, il y avait pourtant des cours généraux auxquelles devaient assister tous les étudiants de peinture. Le cours de « décoration » était consacré aux espaces intérieurs. Nous avions un autre cours qui portait sur le design des objets. C'est ce que l'on appelle aujourd'hui 'design industriel'. Dans des cours de graphisme, nos professeurs enseignaient le design des logos, des affiches ou l'illustration de livres. Tous les étudiants devaient absolument participer à ces cours généraux. Ce n'est donc pas étonnant de voir que les diplômés de peinture de la Faculté des Beaux Arts sont devenus plus tard les

meilleurs graphistes de l'Iran, comme Morteza Momayez¹²³, Ghobad Shiva, Farshid Mesghali¹²⁴,

...

« La Faculté des Beaux Arts se situait au milieu des autres bâtiments de l'Université de Téhéran : Elle était entourée par les facultés de littérature, de droit et de médecine, ... Cela faisait de la Faculté des Beaux-arts un lieu de rencontre et d'échanges parmi les étudiants. Les étudiants d'autres facultés venaient assez régulièrement visiter nos ateliers. Après les jugements, lorsque nos travaux étaient exposés dans la grande salle, les étudiants d'autres facultés s'y réunissaient pour les voir. Malgré toutes les contraintes qui existaient dans les méthodes d'enseignement, les étudiants de la Faculté des Beaux Arts s'intéressaient à l'art contemporain mondial et à ce que l'on appelait 'l'art pur et original', bien qu'à cette époque-là – tout comme aujourd'hui – ce concept n'attirait pas tellement la clientèle ! Le désir intérieur et profond était notre unique motivation pour nous y intéresser !

« A partir de la présence des jeunes professeurs qui avaient fait leurs études à l'étranger, comme Mohsen Vaziri Moghaddam ou Mirfendereski¹²⁵, l'ambiance de la Faculté des Beaux Arts a perceptiblement changé. La Faculté de Littérature se trouvant juste à côté de la nôtre, la poésie et la littérature sont entrées naturellement dans notre univers mental. Le réfectoire de notre faculté était un lieu de débats artistiques interminables et de lecture de poésie. Cette ambiance particulière façonnait notre esprit.

« Tous les facteurs étaient donc réunis pour l'apparition d'un mouvement, d'une mutation en ce qui concerne Nami, Mohammadi, Shiva, moi-même et plusieurs autres étudiants de notre promotion. Il faut dire que la présence de Mohsen Vaziri Moghaddam, ses propos, ce qu'il avait apporté de l'Europe moderne, et surtout son mode de vie d'artiste assez curieux étaient pour nous une fenêtre ouverte sur un monde magique plein d'amour pour l'art. Pour nous, c'était comme l'étincelle qui a mis le feu aux poudres !

« A la Faculté des Arts Décoratifs, l'objectif était de familiariser les étudiants avec les principes contemporains des arts plastiques pour mieux refléter dans les œuvres artistiques l'identité iranienne. Cependant, dans les œuvres des artistes qui avaient étudié dans cette faculté,

¹²³ Morteza Momayez (1935-2005) fut un célèbre graphiste iranien. Il est souvent considéré comme le père de l'art graphique en Iran.

¹²⁴ Farshid Mesghali, né en 1945 à Ispahan, est un célèbre illustrateur de livres et cinéaste iranien. De 1970 à 1978, il fut le directeur du département graphique du Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents. Il compte aujourd'hui parmi les meilleurs graphistes et illustrateurs iraniens.

¹²⁵ Mohammad Amin Mirfendereski (Gorgān 1931- Téhéran 2009), fut un architecte iranien. Il obtint son doctorat en architecture à l'Université de Florence (Italie). Il fut le doyen de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran de 1968 à 1971. Il est souvent reconnu comme le père de l'architecture moderne et de la restauration en Iran.

nous voyons plutôt une manifestation extérieure et superficielle des traditions au lieu de l'apparition de l'identité iranienne !

« Dans la peinture contemporaine d'Iran, les regards sont malheureusement tournés vers l'Occident. Nous attendons de voir ce qui se passe à l'autre bout du monde, pour l'intégrer aussitôt dans nos œuvres. Nous n'arriverons point à un art original de cette manière. Prenons l'exemple du mouvement de la Nouvelle Poésie. Nima Youshidj connaissait bien la poésie et la littérature européennes, et il a réussi à se servir habilement des techniques de la poésie simplifiée de la poésie moderne occidentale pour exprimer certaines couches de l'imaginaire iranien qui étaient restées inexprimées jusqu'alors. C'est la raison pour laquelle sa poésie exprime naturellement une identité iranienne. Ce qu'il dit et ce qu'il ressent reflètent les perceptions et les sensibilités de l'homme iranien. Cette poésie nouvelle était perceptible même pour les détracteurs de la Nouvelle Poésie. Ces derniers trouvaient que cette poésie était bizarre, voire grotesque, mais pas étrangère.

« Pour créer une œuvre iranienne, nos peintres doivent réussir à exprimer certaines couches de leur imaginaire qui véhiculeraient les profondeurs de notre identité, de notre mémoire collective et de nos perceptions orientales. Il est évident que pour atteindre ce but, ils seraient libres d'utiliser tous les moyens, toutes les techniques et toutes les technologies que leur offre le monde occidental.

« Ziapour présentait, par exemple, une définition curieuse et inexacte du cubisme. Il croyait que les décorations traditionnelles des mosaïques iraniennes étaient des œuvres cubistes. Au-delà de la question de la forme, pouvons-nous prétendre que les artistes qui avaient exécuté ces mosaïques avaient les mêmes intentions artistiques que Picasso ou Braque¹²⁶ ? Certainement pas !

« Pour s'émanciper de l'emprise de l'art occidental, certains de nos artistes se sont rapprochés de la tradition, des formes anciennes, des us et coutumes ou des motifs religieux du monde iranien. Certains d'entre eux ont bien réussi, mais dans la plupart des cas, cette approche reste très superficielle. Ce n'est donc qu'une sorte de maquillage à la légère qui a certes sa clientèle iranienne ou étrangère !

« En tout état de cause, deux courants différents se développaient à l'époque dans les deux facultés d'art de Téhéran. Les étudiants respectifs de ces deux facultés regardaient les œuvres des uns des autres, et un dialogue se nouait naturellement entre eux. Les œuvres des professeurs et des étudiants étaient souvent exposées dans les salles de la Faculté des Beaux

¹²⁶ George Braque (13 mai 1882 Val-D'oise – 31 août 1963 Paris), est un peintre et sculpteur français. Il est avec Pablo Picasso, l'un des initiateurs du cubisme.

Arts. Les concerts musicaux, les pièces de théâtre et les réunions littéraires se tenaient à l'amphithéâtre de la faculté. La faculté était un milieu universitaire qui, malgré toutes les contraintes et limites de ses méthodes d'enseignement, contribuait grandement à l'éducation intellectuelle et mentale des jeunes étudiants. Des échanges culturels, des discussions et même des disputes parmi les étudiants leur permettaient d'enrichir leurs expériences dans les domaines théoriques, artistiques et historiques. Dans le même temps, ils se mettaient à jour et connaissaient de mieux en mieux les courants artistiques mondiaux. »

Il est à noter que pendant cette période, la Faculté des Arts Dramatiques qui formait ses étudiants dans les disciplines de dramaturgie, scénographie, du théâtre et du cinéma, fusionna avec la Faculté des Arts Décoratifs, après la victoire de la révolution islamique en 1979, pour devenir l'Université de l'Art de Téhéran. Cette université est active dans toutes les disciplines et nous en parlerons dans les chapitres suivants. Nous procéderons ici à une comparaison des deux Facultés des Beaux Arts et des Arts Décoratifs.

E) Comparaison des deux Facultés des Beaux Arts et des Arts Décoratifs

Plusieurs décennies après la fondation de ces deux grands centres universitaires, le moment est opportun aujourd'hui d'établir leur bilan en ce qui concerne leur efficacité et leur influence dans le monde de la peinture contemporaine d'Iran.

J'ai demandé à M. Mohammad Ibrahim Jafari de m'expliquer son point de vue sur le rôle et l'influence de ces deux facultés d'art iraniennes (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran). Mohammad Ibrahim Jafari a étudié à la Faculté des Beaux Arts, avant d'enseigner à l'Ecole des Beaux Arts de Téhéran. Il s'est mis ensuite à enseigner à la Faculté des Arts Décoratifs. M. Jafari est, à présent, membre du corps enseignant de l'Université de l'Art. Il compare les deux facultés en ces termes :

« Imagine que dans deux potagers, nous plantons deux légumes différents. Nous voulons ensuite faire une soupe avec ces légumes. Quand la soupe est prête, il m'est impossible de distinguer l'origine des légumes que nous avons mis dedans ! Je te le raconte, parce qu'en dépit de toutes les différences qui existaient effectivement dans leurs orientations et leurs méthodes d'enseignement, ces deux facultés ont contribué à l'évolution de l'art contemporain iranien.

« A la Faculté des Beaux Arts, la priorité avait été donnée à une connaissance plus profonde et plus précise de la nature, tandis que la majorité des étudiants et des diplômés de la Faculté des Arts Décoratifs avait une approche décorative et ornementale. Ils tendaient

essentiellement vers la peinture traditionnelle iranienne. Admettons qu'ils soient, dans leur travail, plus modernes que les étudiants de la Faculté des Beaux-arts, cependant leur attention se fixait malheureusement sur les évolutions du marché d'œuvres d'art. Ils tenaient beaucoup à la vente de leurs œuvres. La plupart des diplômés de la Faculté des Arts Décoratifs essayaient de créer des œuvres ornementales d'une apparence moderne, leur objectif principal étant la vente de leurs tableaux. Par contre, nous, les étudiants de la Faculté des Beaux Arts, nous avons un amour et un enthousiasme intérieur pour notre travail. Les étudiants de notre faculté ne pensaient pas tellement, même après avoir fini leurs études, à vendre leurs toiles. Pour nous, l'art ne se réduisait pas à l'obéissance aux règles du marché. Bref, il s'agit là de deux approches diamétralement différentes. Cependant, je crois qu'il est superflu de vouloir faire une distinction très nette entre les deux courants d'idées qui dominaient chacun l'une de ces deux facultés. Au bout du compte, la peinture contemporaine résulte de ces courants d'idées, de leurs différences et de leurs contrastes. »

La remarque faite par M. Mohammad Ibrahim Jafari me permettant de voir les choses d'un point de vue différent, je pourrais formuler ici mon opinion personnelle à propos de ces courants et de leur influence :

Le cheminement de la peinture contemporaine iranienne vers le modernisme pour se mettre au diapason de l'art moderne mondial commença dans les années 1940 avec la fondation de la Faculté des Beaux-arts à l'Université de Téhéran. La création des écoles des Beaux-arts en 1951 et de la Faculté des Arts Décoratifs en 1960 accéléra cette marche en avant. En effet, les deux établissements universitaires jouèrent l'un comme l'autre un rôle considérable dans ce mouvement général.

Les programmes d'enseignement de la Faculté des Arts Décoratifs étaient destinés à approfondir la connaissance de l'art et de la peinture universels, en mettant l'accent sur l'importance des arts traditionnels et du patrimoine artistique du pays, d'où d'ailleurs le nom de cette faculté. Les projets de la Faculté des Arts Décoratifs traduisaient l'inquiétude de voir les artistes iraniens s'émerveiller devant l'art occidental jusqu'à l'abandon de l'identité iranienne. Cette prise de position théorique imposait aux jeunes peintres un certain regard et leur dictait leur orientation. Ceci amena les jeunes artistes à tourner leur regard de l'intérieur vers l'extérieur. En d'autres termes, ces jeunes artistes n'étaient plus à l'écoute de l'art profond et des motivations artistiques spontanées, car ils avaient appris à suivre les demandes de la faculté et du courant d'idées dominant de l'époque.

La plupart de ces artistes obéirent à ce point de vue et à ce « devoir ». Par conséquent, l'usage de la calligraphie, des formes et des motifs traditionnels, des motifs simplifiés de

l'Antiquité iranienne, des ornements des kilims, des tapis, de la peinture religieuse, des étoffes anciennes, des sceaux et des astrolabes ... devint à la mode. Même le choix des couleurs et des matières – comme des feuilles d'or ou le miroir – était soumis à une perception particulière des arts anciens de l'Iran.

La peinture se mit au service de l'illustration du passé dans un espace différent. Les formes et les motifs qui ornaient les objets anciens ont immigré vers la toile et le papier, ce qui semblait créer un effet visuellement très agréable.

Le sentiment d'« iranité » qui caractérisait ces œuvres semblait satisfaire les responsables des institutions artistiques et du public. Les jeunes artistes prétendaient redécouvrir l'identité iranienne dans leurs œuvres. Dans le même temps, ils jouissaient, d'une part, de l'encouragement et du soutien des organes officiels, et de l'autre, ils voyaient les galeristes, les collectionneurs et les amateurs d'art européens et américains s'intéresser à ce type d'œuvres d'art qui semblaient porter une signature iranienne.

Pour certains experts et critiques d'art, ce mouvement fut apprécié dans les milieux des arts plastiques en tant que courant précurseur de la nouveauté. Des critiques voyaient dans ce courant une école artistique qui n'existait pas auparavant dans les arts plastiques iraniens. Par conséquent, un groupe de peintres iraniens se réunirent pour former l'école « Sagha-khaneh » (1961-1978) dont nous parlerons dans un chapitre qui y sera consacré séparément.

Par contre, les jeunes peintres qui firent leurs études à la Faculté des Beaux Arts adoptèrent pour la plupart une approche très différente de celle des partisans de l'art moderne contemporain. Ils s'intéressèrent à la peinture moderne, après avoir acquis une connaissance profonde des infrastructures de la peinture académique. Ces jeunes artistes se fixèrent pour mission de remplir les vides entre la miniature classique et la peinture de l'époque des Safavides d'une part et la peinture de l'époque des Qadjar et les œuvres de Kamal-ol-Molk, de l'autre. D'intenses efforts y furent consacrés, mais la distance qui séparait l'art du passé de l'art moderne était si grande que les partisans de l'art contemporain mondial n'avaient pas la patience et le courage d'attendre que ce chemin soit parcouru lentement. Les jeunes artistes modernes préférèrent se libérer précipitamment des contraintes du passé et se plonger rapidement dans l'art pur. Leurs motivations intérieures, le besoin qu'ils ressentaient en eux et leurs regards enthousiastes sur ce qui se passait en temps réel dans le monde éclairaient leur chemin. Ils travaillaient avec amour et assiduité, mais leur travail ne suscita ni l'intérêt du public, ni l'attention des responsables officiels, ces derniers n'ayant jamais exprimé une quelconque compréhension de ces œuvres.

Cette déception conduisit ces jeunes artistes modernes à la conviction qu'ils devraient « former » et « éduquer » eux-mêmes leur public par divers moyens : accumulation d'expositions d'œuvres modernes, engagement du dialogue verbal avec les visiteurs, rédaction d'articles et d'essais, critiques d'art, discours, ... Voilà autant d'activités visant une éducation indirecte du public. Dans le même temps, ces artistes modernes se chargèrent de donner des cours dans les facultés ou dans les ateliers privés afin de former une nouvelle génération d'artistes modernes. Grâce à ces efforts, de nombreux jeunes peintres connaissent aujourd'hui l'art contemporain mondial, et de nombreuses galeries privées exposent leurs œuvres au public.

La plupart de ces artistes modernes avaient fait leurs études supérieures à la Faculté des Beaux Arts. Ils s'occupaient non seulement de l'enseignement dans les établissements officiels, mais ils réussirent également à sensibiliser le grand public. Grâce à leurs efforts, nous pouvons constater aujourd'hui la présence importante de visiteurs aux galeries et aux musées des arts plastiques et une relance du marché d'œuvres d'art. Si les arts plastiques occupent de nos jours une place marquante dans la société iranienne et une présence quelque peu timide sur la scène de l'art mondial, ils le doivent essentiellement aux efforts des artistes modernes de cette période donnée.

F) Les Biennales de Téhéran entre les années (1951-1961)

1) Première Biennale de Téhéran – 1958

La première Biennale de Téhéran eut lieu à l'initiative de Marco Grigorian, par la « Direction Générale des Beaux Arts ». Grigorian s'était inspiré de la Biennale de Venise pour organiser celle de Téhéran. Ce qui mérite réflexion, c'est de savoir que la première Biennale de Téhéran se tint en 1958, c'est-à-dire avec un retard de près de 63 ans par rapport à son modèle vénitien qui eut lieu pour la première fois en 1895 !

Dans un appel publié six mois avant la tenue de la première Biennale de Téhéran, il était dit : « *A l'initiative de la Direction Générale des Beaux Arts, une biennale aura lieu une fois tous les deux ans, simultanément à la tenue de Biennale internationale de Venise¹²⁷, afin de permettre aux peintres et aux sculpteurs contemporains d'exposer leurs œuvres au jugement du jury et du grand public. Cette initiative aplanira le terrain au progrès et au développement de la peinture et*

¹²⁷ La Biennale de Venise est une fondation italienne qui organise différents événements ; manifestation d'art contemporain, de danse, de musique, d'architecture et de cinéma dans Venise. Elle est considérée comme une des plus prestigieuses manifestations artistiques en Europe, voire dans le monde. C'est aussi une des plus anciennes puis qu'elle fut créée en 1893 et se tint pour la première fois en 1895.

de la sculpture en Iran. La Biennale de Téhéran pourra aussi jouer un rôle important et efficace dans la tenue de la Biennale internationale [de Venise]. »

En effet, la première Biennale de Téhéran a favorisé, bien que tardivement, une présence adéquate et sérieuse des peintres modernes sur le devant de la scène artistique du pays. Une comparaison de la date de la tenue de la première édition de la Biennale de Téhéran (1958) avec celle de la Biennale internationale de Venise (1895) en dit long sur ce retard. Les organisateurs de la Biennale de Téhéran expliquaient leur tâche en ces termes :

« Le pas que nous faisons aujourd'hui aurait dû être franchi il y a un demi-siècle en Iran. Nous devons compenser avec plus de vitesse et d'assiduité ce retard de cinquante ans pour pouvoir nous adapter aux évolutions actuelles des arts plastiques dans le monde contemporain. »

Cinq éditions de la Biennale de Téhéran eurent lieu régulièrement de 1958 à 1963. Outre la publication des catalogues pour mieux présenter les artistes contemporains dans le domaine des arts plastiques, ces biennales posèrent pour la première fois la question de compétition et du jugement des œuvres d'art. La Biennale de Téhéran invitait les critiques ou les directeurs des instituts artistiques des pays étrangers comme l'Allemagne, la France ou l'Italie à prendre part au jury aux côtés des juges iraniens. La particularité du Biennial de Téhéran résidait dans le fait que le jury n'acceptait que des œuvres d'artistes modernes, ce qui empêchait les partisans de l'art traditionnel dont les miniaturistes et les naturalistes adeptes de Kamal-ol-Molk de participer à la Biennale. Ces derniers perdirent ainsi le soutien des organes officiels, et ont dû poursuivre leur travail dans un isolement accru.

Les objectifs de la Biennale de Téhéran étaient les suivants :

1) Vulgarisation de la peinture et de l'art modernes :

Cela faisait partie d'un projet plus vaste de l'Etat pour accélérer le développement et la modernisation du pays. Le régime des Pahlavi s'était fixé pour mission de changer l'apparence de la vie urbaine en Iran afin de rendre moins visible la longue distance qui séparait l'Iran des pays européens. Dans ce droit fil, l'Etat accordait une attention particulière au processus de modernisation rapide dans tous les domaines dont les arts plastiques.

Dans l'introduction du catalogue de la première Biennale de Téhéran (1958), Marco Grigorian avait écrit :

« Le modernisme n'a pas pris, hélas!, une bonne direction chez nous. Par conséquent, ce phénomène nouveau est souvent mal compris par la masse. L'absence de chefs de fil et de critiques capables de présenter habilement la vraie signification des arts visuels au public, contribue malheureusement à cette méconnaissance. La tenue de la Biennale de Téhéran permet

de présenter au grand public les artistes iraniens et leurs œuvres, tout en surmontant les obstacles qui se dressent devant une meilleure connaissance de l'art moderne. »

Les responsables et les organisateurs de la Biennale de Téhéran accordaient la priorité à la vulgarisation du modernisme dans le sens de la revalorisation de la « personnalité artistique » de chaque artiste, ce qui les amenaient pratiquement à éviter les œuvres classiques du XIX^e siècle, les miniatures ou les toiles de « Ghahveh-khaneh » (peinture dite : « Maison de café »).

2) Essor de la peinture nationale :

Des peintres et des sculpteurs, partisans de différentes tendances, participèrent aux différentes éditions de la Biennale de Téhéran. Cependant, les œuvres qui avaient une expression ou une tournure jugée « locale » ou « nationale » étaient perceptiblement mieux soutenues par les organisateurs de la Biennale de Téhéran. Cette tendance dirigea très vite les arts plastiques iraniens vers une sorte de traditionalisme.

Le catalogue de la première Biennale de Téhéran (1958) expliquait ainsi cette tendance : *« Les œuvres qu'expose cette biennale sont d'une diversité importante. Cependant, les artistes dont les œuvres sont exposées ont en commun deux caractéristiques importantes : en premier lieu, ces artistes tentent d'aboutir à travers leurs œuvres à une expression personnelle ; et en second lieu, ils s'efforcent de donner à leur travail un caractère national et une identité iranienne, afin qu'ils puissent combiner l'esprit de l'art ancien avec la modernité et revivifier les traditions d'antan à travers une expression contemporaine. »*

3) Relation avec les expositions internationales :

L'un des objectifs de la Biennale de Téhéran était d'établir des liens constants avec les expositions internationales des arts plastiques et de s'approcher de plus en plus des normes et des standards mondiaux. A cet effet, la Biennale de Téhéran se tenait au printemps pour pouvoir présenter ses œuvres choisies à la Biennale de Venise qui se tenait peu de temps après. Les œuvres choisies de la Biennale de Téhéran étaient ainsi exposées dans un stand réservé aux œuvres iraniennes. Ces œuvres étaient ensuite présentées à d'autres expositions en Europe, surtout en France. Certes, ces contacts n'étaient pas sans intérêt pour les artistes iraniens.

Par ailleurs, l'Etat invitait les pays de la région et les pays d'Asie à participer à la Biennale de Téhéran, afin de pouvoir lui donner un crédit international.

La première Biennale de Téhéran eut lieu assez hâtivement, d'où l'insuffisance de temps et de moyens pour une présentation globale des œuvres des artistes iraniens. En réalité, les organisateurs de la biennale n'avaient pas envisagé une évaluation précise et correcte des

peintures et des sculptures, ce qui suscita naturellement des critiques et des rumeurs à propos du choix des œuvres.

Un article de la revue Sokhan fit l'éloge de la Biennale de Téhéran (magazine culturel de Sokhan (1952-1979), n°84, 1958, Téhéran-Iran) : « *L'objectif principal de la Biennale de Téhéran est de prouver que le courant de l'art moderne en Iran a dépassé son état primitif et qu'il devient un véritable mouvement qui a absorbé des artistes de grand talent, dynamiques et vivants.* »

Cependant, dans un autre article du même numéro de la revue Sokhan, l'auteur qualifiait d'« insignifiant » l'ensemble des œuvres exposées à la Biennale de Téhéran :

« *Ceux qui mettent quelques tâches de couleur sur la toile pour créer une image bizarre et étrange afin de prétendre qu'ils sont des artistes modernes, doivent d'abord essayer de prouver qu'ils sont bien capables de peindre sous une forme 'réaliste' et 'naturelle' une fleur, un chat ou le portrait d'une jeune fille. C'est comme cela qu'ils pourraient prétendre être artistes.* »

Ces critiques contradictoires nous révèlent que pendant cette période, l'art moderne n'était ni compris ni accepté par le public qui s'attachait encore au naturalisme et au réalisme dans les arts plastiques.

Marco Grigorian, cofondateur de la Biennale de Téhéran, expliquait son point de vue sur cette incompréhension en ces termes (magazine d'art plastique de Herfeh - Honarmand, n°21, 2007, Téhéran-Iran) : « *L'incompréhension générale de l'art moderne en Iran puisait ses sources dans l'incapacité des artistes iraniens à vulgariser et à faire connaître l'art moderne. Il faut essayer de familiariser les gens avec les arts modernes par le biais des expositions, des conférences, des articles et essais, et du dialogue.* » En réalité, à partir de ce moment, les artistes iraniens étaient convaincus qu'ils devaient se charger de l'éducation et de l'enseignement des arts. Ce processus se poursuit jusqu'à nos jours de sorte que les artistes les plus éminents sont également les meilleurs maîtres d'art en Iran.

Cinquante-trois peintres et sculpteurs modernes participèrent à la première Biennale de Téhéran. Le jury décerna le premier prix de la biennale à Hossein Kazémi (figure n°133).

2)Deuxième Biennial de Téhéran – 1960

En 1959, un an après la tenue de la première Biennale de Téhéran, la revue Sokhan publia la nouvelle de la tenue de la deuxième édition de la biennale, citant les organisateurs qui annonçaient d'avance les objectifs de l'exposition de l'année 1960 (magazine culturel de Sokhan (1952-1979), n°96, 1959, Téhéran-Iran) : « *La deuxième biennale se fixe comme mission l'évaluation du niveau du progrès acquis par les artistes modernes en Iran, et la présentation des*



fig.133/ techniques mixtes sur toile

œuvres choisies à la Biennale internationale de Venise afin de permettre aux artistes iraniens de se faire connaître au niveau mondial. »

La deuxième Biennale de Téhéran eut lieu au palais Abyz¹²⁸ à Téhéran en 1960. Cette biennale fut caractérisée par les éléments suivants :

- 1- Les œuvres exposées étaient plus variées par rapport à la première édition de la biennale, sur les plans artistique, esthétique, structurel et technique.
- 2- Les artistes s'étaient perceptiblement efforcés d'augmenter l'« iranité » de leurs œuvres.
- 3- La sculpture étant plus ou moins négligée à la première Biennale de Téhéran, la présence des sculpteurs était plus marquante en 1960. Les œuvres présentées étaient plus variées et plus modernes par rapport à la Biennale de 1958. Les œuvres de Parviz Tanavoli (figure n°134), de Jazeh Tabatabaï (figure n°135) et de Changiez Shahwagh¹²⁹ (figure n°136) en sont les meilleurs exemples.
- 4- La deuxième biennale était caractérisée par un effort plus sensible pour intégrer l'innovation des thèmes et combiner la sensation avec la pensée.

La deuxième Biennale de Téhéran fut, en général, marquée par deux aspects : d'abord une quête d'identité pour définir l'art national, ensuite une tendance vers l'art moderne afin de rendre l'art national présentable à l'échelle mondiale.

L'usage de plus en plus accru des motifs traditionnels et religieux, ainsi que des éléments et des motifs décoratifs iraniens prépara le terrain à l'apparition d'un courant nommé « Saghakhaneh » à partir de 1961. Les origines de ce type de peintures remontaient pourtant aux années 1951-1961.

En dépit de la diversité des œuvres exposées à la Biennale de Téhéran et des efforts des artistes modernes de l'époque pour accentuer dans leurs œuvres une quête d'identité et une tendance pour les traditions, la presse ne réserva pas un accueil favorable à la biennale et se contenta d'en couvrir brièvement les nouvelles.

Cette indifférence était due essentiellement à l'absence de critiques professionnels des arts plastiques, capables d'analyser les évolutions des arts modernes en Iran. Ce problème persiste encore dans le domaine des arts plastiques, et nous en parlerons en détails dans les chapitres suivants.

¹²⁸ - Le Palais Abyaz fut construit vers la fin du règne de Nassereddine Shah en 1882 dans le sud du grand palais de Golestân à Téhéran. Depuis 1968, ce palais abrite le Musée ethnologique de Téhéran.

¹²⁹ Changiez Shahwagh (1933-1976 Téhéran) fut un peintre et sculpteur contemporain iranien. Il fut l'un des pionniers de l'art moderniste en Iran.



fig.134



fig.135/ sculpture en fer



fig.136/ techniques mixtes

En tout état de cause, la deuxième Biennale de Téhéran était un événement positif dans le sens de la présentation des artistes modernes et de la valorisation des courants modernistes dans le domaine des arts.

Comme nous venons de le souligner plus haut, l'un des objectifs de cette biennale consistait à présenter les œuvres choisies à Téhéran à la Biennale internationale de Venise. C'est la raison pour laquelle, le jury de la Biennale de Téhéran fut composé d'experts iraniens et étrangers, entre autres, Kurt Martin¹³⁰, directeur général des musées de Munich (Allemagne), Franck Elgar¹³¹, président de l'Association des amateurs d'art à Paris (France) et Georges Pimentel¹³², vice-président du syndicat français de la presse d'art.

Le jury de la deuxième Biennale de Téhéran décerna le premier prix à Sohrab Sepehri (figure n°137). Les toiles de Sepehri et de Mohsen Vaziri Moghaddam (figure n°138), ainsi que les sculptures de Parviz Tanavoli furent choisies pour la Biennale de Venise.

Il convient ici de s'attarder sur la vie, l'œuvre et les activités de Marco Grigorian, un cofondateur de la Biennale de Téhéran. Ensuite nous étudierons les points de vue artistiques de Jazeh Tabatabaï et de Parviz Tanavoli, les fondateurs de la galerie de « l'Art Moderne ; Honar-e-No » et de la galerie Kaboud à Téhéran, dans les années 1951-1961.

G) La vie et les points de vue artistiques de trois artistes importants des années 1951-1961 en Iran

• G1) Marco Grigorian

Marcos Grigorian, alias Marco Grigorian (figure n° 139), fut un artiste d'origine arménienne, dont la vie témoignait de l'histoire tumultueuse de l'Arménie au début du XX^e siècle ! Marco naquit à Kropotkine (Russie) le 5 décembre 1925. Ses parents vivaient à Kars (nord-est de la Turquie), ville qui appartenait jusqu'en 1915 à l'Arménie occidentale. Pendant toute sa vie, Marco garda une profonde nostalgie pour la ville natale de ses parents. Au début de la Première Guerre mondiale¹³³, les parents de Marco survécurent au génocide des Arméniens (1912-1915), et ils durent quitter leur patrie pour la Russie en 1923.

¹³⁰ Kurt Martin (Zurich 1899- Allemagne 1975) avait fait ses études en histoire de l'art et en philosophie après la fin de la Première Guerre mondiale.

¹³¹ Franck Elgant (1899 Ohio- 1961), a été président de l'Association des amateurs d'art a Paris.

¹³² George Pimentel, vice-président du syndicat français de la presse d'art et photographe français.

¹³³ La seconde Guerre Mondiale, est un conflit armé à l'échelle planétaire qui dura du 1^{er} septembre 1939 au 2 septembre 1945.



fig.137/ Huile sur toile/ 51x40.5 Cm/ 1951



fig 138/ Sand painting



fig.139/ Marcos Gerigorian

Deux ans plus tard, Marco naquit en 1925 en tant que troisième enfant de cette famille d'immigrés. Le mot « immigré » fut bien mentionné dans l'acte de naissance de Marco. En effet, il partageait le destin de centaines de milliers d'Arméniens dont la vie était jalonnée d'immigrations successives. Plus tard, les Grigorian immigrèrent en Iran, pays qui n'était pas le pays natal de Marco, mais que celui-ci allait respecter profondément comme sa « patrie » ! En Iran, l'histoire des déplacements de la famille Grigorian était encore loin d'être finie ! En 1930, Marco n'avait que cinq ans, quand la famille s'installa à Tabriz (nord-ouest de l'Iran). Marco alla à l'école des Arméniens à Tabriz.

Il fit ses études primaires et secondaires à Abadan (sud-ouest) et Ispahan (centre), avant d'obtenir son baccalauréat au Collège américain de Téhéran. Marco Grigorian s'inscrivit à l'école Kamal-ol-Molk en 1948 et se mit assidûment à apprendre la peinture.

Marco Grigorian consacra sa vie entière à la peinture et aux activités artistiques, jusqu'à ce qu'il s'éteigne en 2007 à l'âge de 82 ans en Arménie.

• *Parcours artistique de Marco Grigorian*

Nous pouvons distinguer plusieurs périodes dans la vie artistique de Marco Grigorian, tout en présentant une analyse de ses œuvres :

1-Etudes primaires

Grigorian apprit la peinture à l'Ecole Kamal-ol-Molk de 1948 à 1950.

2-Etudes académiques

Il poursuivit ses études à l'Académie des Beaux Arts de Rome de 1950 à 1954. Pendant ces quatre ans d'études à Rome, Marco Grigorian travailla sous la direction de Roberto Melli¹³⁴, l'un des fondateurs de l'art moderne en Italie.

Après la fin de ses études à l'Académie des Beaux Arts de Rome, Marco rentra en Iran en 1954. Il fonda à Téhéran la « Galerie Esthétique ». Cette galerie d'art fut active pendant six ans (jusqu'en 1960) pour exposer et présenter les œuvres des peintres modernes iraniens.

3- Période expressionniste

Lorsqu'il étudiait à l'Académie des Beaux Arts de Rome, Marco Grigorian opta pour l'expressionnisme et créa de nombreuses œuvres témoignant de ses tendances expressionnistes.

¹³⁴ Roberto Melli (1885-1958 Rome), fut peintre et sculpteur, et l'un des plus célèbres critiques d'art en Italie.

L'examen des œuvres de cette période témoigne de la sensibilité artistique profonde et l'assiduité d'un artiste laborieux qui eut la chance de recevoir une bonne formation artistique.

Pour mieux comprendre l'importance de sa formation artistique en Italie, il convient de rappeler qu'avant de commencer ses études à l'Académie des Beaux Arts de Rome, Marco Grigorian n'avait appris qu'un naturalisme à la manière des disciples de Kamal-ol-Molk ! En réalité, il ne connaissait rien des évolutions de l'art mondial de la Renaissance au modernisme ! Le comportement artistique de Marco Grigorian nous montre qu'après avoir dépassé l'étape de l'art académique, il avait très bien compris la logique dominant les relations et la coexistence des éléments étrangers qui composent l'image, dans le processus de la création d'un espace imaginaire quasi-autonome. Il faut admettre aussi que ses tendances expressionnistes étaient moins exagérées et moins abstraites que ce qui existe dans l'expressionnisme allemand. L'ensemble de 13 pièces qu'il baptisa « *La porte d'Auschwitz* » (The Gate of Auschwitz) est l'apogée des pensées et des activités de Marco Grigorian pendant cette période expressionniste (figure n° 140) (figure n°141). Il en dit lui-même (magazine d'art plastique de Herfeh - Honarmand, n°21, 2007, Téhéran-Iran) : « *La philosophie humaine travaillait mon esprit. Vers les années 1959-1960, je me suis mis à peindre un tableau sur la guerre. L'idée de ce travail occupait mon esprit depuis de très longues années. Je croyais pouvoir peindre l'univers de la Seconde Guerre mondiale. Le résultat de ce projet est 'La porte d'Auschwitz' pour laquelle j'ai mis deux ans de travail.* »

« *La porte d'Auschwitz* » montre la laideur, l'atrocité et la destructivité de la guerre. Ce grand projet comprend 13 pièces dont 11 figuratives montrant les corps nus d'hommes qui font la queue pour mourir ... Il y a ensuite des fils de fer barbelés, des chambres à gaz, des chariots qui transportent les cadavres, et les fours crématoires ! Pour expliquer pourquoi les 11 premières pièces de « *La porte d'Auschwitz* » conduisent finalement vers les deux dernières pièces l'une entièrement couverte de couleur grise et l'autre de couleur noire, Marco Grigorian dit (magazine d'art plastique de Herfeh - Honarmand, n°21, 2007, Téhéran-Iran) : « *Quand je travaillais sur ce tableau, je me suis dit qu'après les fours crématoires, il fallait qu'il y ait de la cendre. C'est pourquoi j'ai couvert la douzième pièce de la couleur grise. La dernière pièce en noir exprime l'obscurité absolue qui achève 'La porte d'Auschwitz'.* » Ainsi, Marco Grigorian s'approcha de la notion de la « mort ».

Cela nous amène à croire, que la décision de l'artiste d'avoir choisi la guerre et ses destructions comme thème de son œuvre, explique sa vision humaine et humanitaire. Dans le même temps, cette approche pourrait se référer au passé ethnique et historique de l'artiste. Autrement dit, au lieu de parler directement du génocide des Arméniens, Marco généralise cet événement sur une échelle universelle.



fig.140/ Huile sur toile



fig.141/ Huile sur toile

Le choix du thème de « *La porte d'Auschwitz* » pouvait aussi acquitter Marco Grigorian de toute accusation de nationalisme ethnique ou régional, et donner à son expression humaine un aspect universel et humaniste. Par ailleurs, ce choix augmentait évidemment le nombre des interlocuteurs de ses plaintes douloureuses !

Cette œuvre conduit le visiteur dans une direction droite et linéaire. Chacun des treize tableaux de « *La porte d'Auschwitz* » garde son autonomie visuelle, tout en faisant partie linéairement d'un récit visuel continu. Ceci étant dit, le temps trouve un mouvement en avant, dans cette direction narrative. La douzième pièce est un carré gris. C'est un concept tout à fait abstrait de la notion des « cadavres réduits en cendres ». Les cendres se mêlent à la surface expressive de la toile grise. Le visiteur est ainsi jeté d'un récit expressionniste vers la concision du modernisme, c'est-à-dire l'abstraction absolue. De la même façon, la notion de « mort » est intégrée dans la dernière pièce entièrement en noir. Marco avait appris et intériorisé l'art moderne avec une vitesse vertigineuse. Il devait alors parcourir le reste de son chemin à la même vitesse ! Cette vitesse et cette précipitation empêchaient peut-être le peintre de pouvoir choisir pour une œuvre aussi périlleuse que « *La porte d'Auschwitz* », un modèle structurel et expressif conçu d'avance. Cela explique pourquoi l'aspect émotif/thématique de l'œuvre se traduit soudainement par une décision inopinée comme un choc imprévu au milieu de l'expression visuelle de l'œuvre. Par ailleurs, étant donné que le modernisme dans l'art s'oriente vers l'abstraction et la suppression des narrations, nous pourrions peut-être conclure que « *La porte d'Auschwitz* » exprime en quelque sorte le processus historique du développement du modernisme ! Cependant, pour être impartiale dans mes jugements, je dois admettre que le rapport de 11 à 2 entre les parties figuratives et abstraites de « *La porte d'Auschwitz* » ne semble pas être une répartition adéquate, et ce d'autant plus que l'œuvre est présentée dans un mouvement linéaire irréversible où le regard du visiteur est privé de la possibilité d'une manœuvre circulaire.

Il ne faut pas perdre de vue que Marco Grigorian connaissait les dernières tendances de l'art moderne à son époque. Là où il sentait qu'il était possible de montrer une notion thématique sous la forme d'une action picturale absolue, il le réalisait sans aucune hésitation afin de pouvoir mêler la forme et le contenu. Or, l'œuvre ne peut pas contenir, dans son corps structurel, l'existence d'un tout unique. Autrement dit, le contexte narratif de ce récit visuel est le seul élément qui peut rattacher les images successives les unes aux autres ; sinon il n'y a aucune action visuelle justifiable qui puisse créer quelque lien dans cet ensemble d'images. Dans une œuvre que Marco considérait lui-même comme un tournant décisif du processus de sa créativité artistique, il fixe son intention principale au même endroit que celui indiqué par le manifeste du modernisme, c'est-à-dire « la quête des idéaux ». Le peintre s'attache à « *la porte d'Auschwitz* » avec le rêve

idéaliste de sauver l'humanité ! Cependant, sur le plan pratique, il s'éloigne de l'objectif le plus important de l'art moderne à savoir « la quête des formes sublimes pour les valeurs » !

Malheureusement, Marco n'alla pas plus loin sur ce chemin, et il ne développa pas ses expériences dans ce domaine, après la création de «*La porte d'Auschwitz* », ce qui nous empêche de pouvoir faire une évaluation statistique de son travail dans ce domaine.

A partir de là, le souci de ne pas s'éloigner des évolutions de l'art mondial conduisit les activités artistiques de Marco Grigorian vers un parcours tout à fait différent, parcours qu'il poursuivit pendant de longues années, jusqu'à la fin de ses jours : le travail avec la terre et le torchis.

Pendant les années où Marco pensait à la création de «*La porte d'Auschwitz* », il s'occupait d'activités artistiques marginales qui eurent plus tard une grande influence sur l'art contemporain. Parmi ces activités, nous pouvons mentionner :

- 1- L'organisation de la première Biennale de Téhéran en 1958, avec le soutien de la Direction Générale des Beaux Arts. La Biennale de Téhéran eut un rôle de premier plan dans le progrès et le développement de la peinture contemporaine iranienne.
- 2- En 1958, Marco Grigorian était le responsable du stand réservé à l'Iran à la Biennale de Venise dont il était membre du jury.

4- Période de travail avec la terre et le torchis

Cette période commença à partir de 1961, c'est-à-dire juste après avoir terminé «*La porte d'Auschwitz* ». Comme nous venons de le souligner, la dernière pièce de «*La porte d'Auschwitz* » est une toile couverte entièrement de couleur noire, synonyme visuel de la mort. Il paraît qu'après cette toile, l'esprit de l'artiste retrouve simultanément avec la notion de la « mort », celle de la « terre », comme si « la terre prête refuge à la mort » !

A ce propos, Marco dit lui-même (magazine d'art plastique de Herfeh - Honarmand, n°21, 2007, Téhéran-Iran) : « *Après avoir fini le travail sur 'La porte d'Auschwitz', l'incinération des cadavres a attiré mon attention, dans les deux dernières pièces de cette œuvre, à la cendre. De la cendre, je suis arrivé à la terre. Désormais, c'est la seule matière que j'utilise dans mon travail.* »

Il poursuit ce tournant artistique en ces termes : « *Je suis sorti de l'obscurité, et j'ai retrouvé la terre. La terre était une renaissance pour moi. C'est une volonté surnaturelle qui m'a fait renaître avec un nouveau message.* »

Au début, Marco se mit à travailler avec la terre en tant qu'intermédiaire conceptuel. Ensuite il décida de trouver des formes modernes pour l'expression de ce concept. Il en dit (magazine d'art plastique de Herfeh - Honarmand, n°21, 2007, Téhéran-Iran) : « *Je pense à l'art*

universel. Pour moi, l'art est l'univers. L'univers est un art que j'avoue. Les éléments locaux – comme le torchis – que vous voyez dans mes œuvres sont des chants qui composent mon esprit. Le jour où je trouverai que ces éléments n'ont plus lieu d'exister dans mes œuvres, je comprendrai que je m'éloigne de l'art. Ces états d'âme ennuyeux ne sauront pas me limiter. Si je me résigne à quelques limites, ce ne sont que des limites universelles. »

Au fur et à mesure, l'association successive des notions de la « mort » et de la « terre », entraîna une réflexion de plus en plus profonde. La vision orientale de Marco enrichit ses points de vue. A partir de cette étape, l'artiste fit attention à une notion, ô combien, profonde : « L'homme sort de la terre. Il vit sur la terre et il rentre à la terre. »

Désormais, l'artiste adopta un point de vue d'« en haut » qui le permit de voir « l'univers » dans son ensemble, « la terre » devenant son interprétation symbolique. Marco qui avait entamé son « étude terreuse », adopta pendant longtemps la vision et le point de vue d'un oiseau, pour regarder d'en haut les montagnes et les autres paysages de la terre. Parfois, il montait si haut qu'il pouvait aussi jeter un regard sur les galaxies et les univers inconnus ... Ce ne fut qu'après de longues années que Marco redescendit peu à peu du ciel pour sentir « la terre » sous ses pieds !

Dans son imaginaire, Marco Grigorian choisit le carré et le rectangle comme le symbole de la terre, et il essaya de donner une identité et une signification à ces cadres et à ce qu'ils contenaient. Marco expliquait ainsi ses soucis (magazine d'art plastique de Herfeh - Honarmand, n°21, 2007, Téhéran-Iran): « *J'aime la terre. J'aime aussi l'encadrer tout de suite. Je dessine quatre murs, puis j'y mets tout ce que je veux. »*

... Et je me souviens de l'enfant des années lointaines, de ses immigrations et déplacements successifs, comme si la terre n'était jamais stable sous ses pieds. C'était comme si la terre glissait toujours sous ses pas et le fuyait ! Cette fois-ci, ce fut Marco qui voulait vaincre la terre. Il sut éterniser sa terre dans ses œuvres. Cette fois-ci, la terre immortalisée dans ses œuvres saura-t-elle le fuir ?!

Dans les œuvres de cette période, Marco Grigorian se servit de terres colorées, sans pour autant colorier ses terres. Par conséquent, ces œuvres conservent leur valeur plastique, sans porter atteinte à la beauté et à la valeur naturelle de cet élément (figure n°142) (figure n°143).

Plus la vision et le regard de l'artiste se répandaient, plus il développait son champ d'action. Marco Grigorian proposait lui-même une classification de ses œuvres (magazine d'art plastique de Herfeh - Honarmand, n°21, 2007, Téhéran-Iran):

« Mes œuvres se répartissent en deux groupes. Le premier groupe est celui des œuvres terreuses marquées par la présence et le rôle de la main humaine sur la terre. Pour se servir de la terre, les hommes tracent des lignes et des motifs différents sur la terre. Ils démarquent les



fig.142/ Techniques mixtes sur toile/ 60x90 Cm/ 1971



*fig.143/ Techniques mixte sur toile/
100x152 Cm/ 1943*

lignes, ils creusent les lignes et créent des ruisseaux. C'est une forme d'exploitation. Dans toutes ces actions, nous pouvons trouver la marque de la main humaine sur la terre (figure n° 144)

« Le deuxième groupe comprend des produits qui sont proches de la terre et qui en reflète l'esprit, comme le pain qui vient du blé et de la paille. Il s'agit, en fait, d'un lien qui se forme entre mes œuvres et les éléments que j'utilise (figure n° 145) (figure n°146). »

Je crois personnellement que dans le premier groupe des œuvres de Marco Grigorian, les compositions ont une ressemblance surprenante avec certaines compositions visuelles du peintre américain Frank Stella ¹³⁵(figure n°147) (figure n°148) qui vivait à l'époque, les années les plus actives de sa carrière artistique. Mais il ne faut pas exagérer sur cette influence ou la considérer comme une imitation absolue et aveugle.

Lorsque les compositions de Stella étaient reprises par Marco, elles se situaient dans un contexte différent qui accordait à ces compositions de nouvelles capacités et davantage de matière d'« expressivité ».

A titre d'exemple, Marco se servait directement de la capacité expressive de la matière – terre ou torchis – et cela donnait à ses œuvres un caractère multidimensionnel. Marco utilisait la nature, la couleur, le tissu et la totalité de la présence matérielle de la terre. La terre fut considérée comme un « objet » qui ne se manifeste que par sa propre nature ! Par conséquent, la terre ainsi chosifiée se transformait en un « fait » et non en un « symbole ».

En ce qui concerne la deuxième catégorie des œuvres de Marco Grigorian, qu'il qualifiait lui-même de « *produits qui sont proches de la terre* », l'interprétation sera facile, si nous nous limitons à ce que montrent ces œuvres. Mais le problème survient lorsque Marco intervient lui-même, pour créer un lien entre ces œuvres et les courants artistiques contemporains aux Etats-Unis, dont le pop art ¹³⁶ ! Marco Grigorian dit (magazine d'art plastique de Herfeh - Honarmand, n°21, 2007, Téhéran-Iran) : « *A cette époque-là le mouvement de l'art moderne était en train de se développer fraîchement aux Etats-Unis, surtout à New York. En 1960, tous les peintres se convertissaient au pop art. Je croyais que ma terre était aussi un pop, un pop réel et palpable. Mais les gens ne l'ont pas compris. Je sentais qu'ils ne voyaient pas leur pop dans ma terre. C'est pourquoi j'ai introduit les objets dans mes œuvres.* »

Sans vouloir entrer dans les débats sur les aspects descriptifs et historiques de l'art, je tiens seulement à faire remarquer, qu'il s'agissait là de la prise de position d'un jeune peintre, qui se

¹³⁵ Frank Stella né le 12 mai 1936 à Malden, est un peintre américain considéré comme un précurseur du minimalisme ainsi qu'un des représentants de l'op art avec Joseph Abers.

¹³⁶ Le Pop Art est un mouvement artistique qui trouve son origine en Grande Bretagne au milieu des années 1950, sous l'impulsion de Richard Hamilton et Eduard Paolozzi.



**fig.144/ Techniques mixte sur toile/
127x127 Cm/ 1968**



fig.145/ Techniques mixte sur toile/ 90x216 Cm/ 1968



fig.146/ Techniques mixte sur toile/ 1971



fig.147/ Frank Stella



**fig.148/ Techniques mixte sur toile/
106x218 Cm/ 1974**

trouvait au beau milieu de l'une des attitudes artistiques les plus tapageuses et les plus controversées des Etats-Unis, sans la connaître complètement !

Il nous semble que ce qu'il voyait et apprenait des événements tumultueux des années 1960, n'était basé que sur une perception tout à fait superficielle, surtout en ce qui concerne le pop art.

Alors que le pop art réagissait à la sublimation du modernisme et le mettait en question, en opposant « l'art populaire »¹³⁷ au « High art » ; Marco disait (magazine d'art plastique de Herfeh - Honarmand, n°21, 2007, Téhéran-Iran): « *En ce temps-là, le mouvement de l'art moderne se développait à New York. En 1960, tous les peintres se convertissaient au pop art !!* »

Or, le pop art avait tourné son doigt accusateur vers l'art moderne et menaçait du même doigt d'exorbiter les yeux esthéticiens des modernistes ! C'est la raison pour laquelle beaucoup de critiques considèrent le pop art comme le point de départ du post-modernisme.

Le pop art avançait une hypothèse, selon laquelle la culture populaire de la société américaine était, mieux que tout autre courant, l'expression de l'âme de son époque. Les partisans du pop art se servaient, de façon ambiguë et indirecte, des principaux éléments les plus sensibles de la société américaine comme prétexte de leur production artistique des Temps modernes : « publicité », « société de consommation », « célébrité » et « notoriété publique » !

Le langage du pop art avait un ton ambigu, car le public avait du mal à comprendre si le pop art prenait position pour critiquer la vie de consommation, ou s'il faisait de la propagande en sa faveur ... Tout cela faisait partie d'une vision philosophique nouvelle qui allait défier une grande expérience !

Dans une telle circonstance, Marco Grigorian s'efforçait de trouver des équivalents autochtones pour les éléments thématiques et visuels du pop art, comme une « boîte de la soupe Campbell »(figure n°149), un « bouchon de Coca Cola » (figure n°150) ou le portrait mondialement célèbre de « Marilyn Monroe » (figure n°151) ... Et il est curieux de savoir que Marco trouva vite ces équivalents autochtones: un plateau-repas avec du ragoût (Abgoucht), du pain (Sangak) et des accompagnements (figure n°152)(figure n°153). Mais la question qui se posait, était de savoir si le choix d'objets de Marco avait-il la moindre relation avec la vie de consommation américaine de l'époque du pop art ?

Le pain traditionnel (Sangak) accroché au mur (d'une boulangerie, par exemple), et le restant du plateau repas d'un ouvrier semblent plutôt montrer la culture et les traditions alimentaires d'un peuple, sans qu'il soit question d'une quelconque menace contre l'identité,

¹³⁷ L'Art Populaire comprend une grande variété d'œuvres artistiques, caractérisées par un mélange de naïveté et de raffinement, de tradition culturelle et d'innovation personnelle.



fig.149/ Andy Warhol

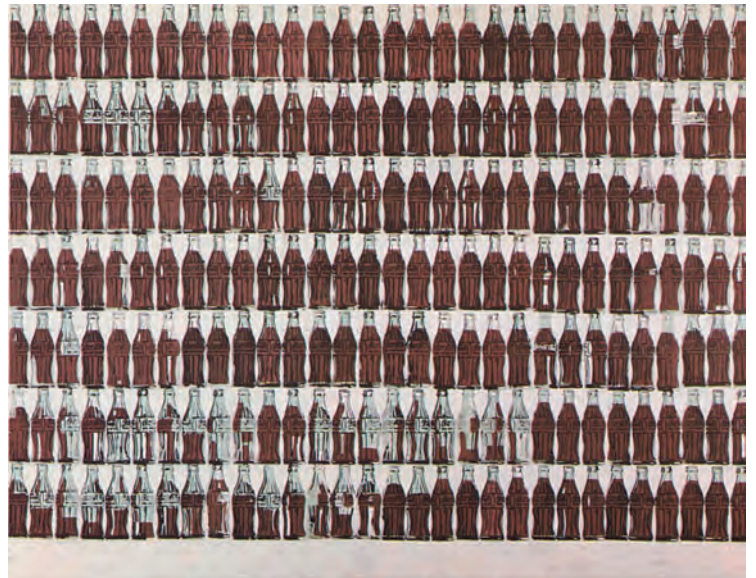


fig.150/ Andy Warhol



fig.151/ Andy Warhol



**fig.152/ Techniques mixte sur tôle/
68x68 Cm/1968**



**fig.153/ Techniques mixte sur tôle/
68x68 Cm/1971**

l'individualité ou l'humanité de ce peuple, qui ne paraît d'ailleurs pas être piégé par une consommation immodérée ou imposée de pain traditionnel ou de ragoût !

Le pop art était aussi caractérisé par son humour. En contraste avec le sérieux du modernisme, cet humour semblait être plus compatible avec les sensibilités ordinaires des gens (et non pas nécessairement des élites). Marco n'était pas insensible à cet humour. Quant il revint en Iran, il créa une œuvre qu'il exposa aussitôt dans une galerie. Dans cette œuvre, Marco Grigorian s'était inspiré d'une expression vulgaire de la langue persane : « chier au tamis » (figure n°154). Marco illustra ce dicton en dessinant une figure humaine, avec un vrai tamis et son vilain contenu !

Reste à savoir, si les milieux artistiques d'Iran pouvaient digérer cette forme d'expression artistique en 1974, alors que les artistes modernes iraniens avaient tant de mal à faire connaître à leurs interlocuteurs la signification des mots « moderne » ou « modernisme » !

L'apparition hâtive, précipitée et quasi-déplacée de telles œuvres pouvait parfois établir des liens intellectuels ou ironiques avec des thèmes sociopolitiques, cependant la perception des événements artistiques qui se produisaient au-delà des frontières du pays, se réduisait souvent à une imitation fade, stérile et infertile !

Dans le même temps, il y eut beaucoup de gens qui regardaient les événements artistiques avec une certaine innocence ou naïveté pour croire, qu'il y avait toujours des pionniers se mettant au premier rang d'un mouvement.

De 1962 à 1970, Marco Grigorian vécut aux Etats-Unis pendant huit ans. Il rentra en Iran à l'invitation de la Faculté des Beaux Arts de Téhéran pour y enseigner. En 1975, Marco fut l'un des cofondateurs du « Groupe libre ; Azad Group » ¹³⁸ qui fut actif pendant quatre ans jusqu'en 1979 (victoire de la révolution islamique).

A partir de cette date, les activités artistiques de Marco Grigorian prirent une autre marche.

5- Période de l'expérience de l'art conceptuel

L'art conceptuel qui est souvent considéré comme « idea art » ou « information art » semblait créer une scène plus apte aux manœuvres audacieuses de Marco Grigorian, notamment en raison de sa diversité. La priorité que l'art conceptuel accordait à l'idée et à la pensée, en contraste avec l'esthétique moderniste, appelait Marco à laisser voler son esprit et à émanciper ses

¹³⁸ Le groupe artistique (Azad; Libre en français), fut composé de peintres et de sculpteurs iraniens dont Marco Grigorian, Faramarz Pilaram, Sirak Melkonian, Massoud Arabshahi, Gholam-Hosseini Nami, Morteza Momayez et Abdolréza Darya Beigi. Le groupe fut actif près de 4 ans (1974-1978) en Iran.



fig.154/ chier au tamis/ 80x200 Cm/ 1975

pensées. En s'approchant de l'art conceptuel, Marco s'adonne à des expériences très diversifiées. Lors de l'une des deux expositions organisées par le « Groupe libre ; Azad Group », baptisée « Le trésor et l'étendue », Marco fit exposer une toile, qui représentait une chaise entourée de corde face à la lumière d'un poste de télévision et le reflet agrandi de la chaise sur un mur. Cette œuvre intitulée « *La chaise d'un condamné à mort* » date de 1973.

Ce tableau est composé de trois éléments : 1) la chaise entourée de corde, 2) le reflet de la chaise sur le mur, 3) un téléviseur et la lumière de son écran (présence d'un média de publicité puissant qui rappelle les tapages culturels) (figure n°155) (figure n°156). Marco reprit l'idée de la chaise d'un condamné à mort dans plusieurs autres de ses œuvres. Dans les prochains tableaux, l'artiste était présent lui aussi. Nous voyons l'artiste assis sur une chaise cassée. La chaise est dans un état de déséquilibre, de sorte qu'on a l'impression, que si l'artiste se lève, la chaise tombera. Dans cette œuvre, la composition de la chaise et de la personne assise transmet une situation vivement contradictoire. La chaise est vieille, usée, cassée et instable (figure n°157). Elle ressemble à une monture épuisée, alors que le cavalier – indifférent à la fatigue de sa monture – semble fort, très sûr de lui, élégant et gracieux, d'une allure très moderne. Nous pourrions peut-être interpréter cette œuvre, comme la représentation de l'homme moderne contemporain dans une société en proie à l'instabilité. Mais l'œuvre reste évidemment ouverte à mille autres interprétations.

Il nous semble que les expériences conceptuelles de Marco Grigorian pouvaient mériter quelques considérations en son temps. Dans ce domaine, Marco créa deux autres tableaux intitulés « *La paix sur la terre* » et « *Un lieu de repos* » (figure n° 158) dans lesquels il n'utilisa que son corps et la terre.

« *Un lieu de repos* » date de 1977, un an avant la révolution islamique. Dans cette œuvre, Marco se dessina allongé par terre dans un trou profond. La forme du trou et l'usage de la terre en tant que matière principale, rappellent les œuvres de la période terreuse des années 1960. Par ailleurs, la vision orientale de l'artiste frappe la vue : « L'homme sort de la terre. Il vit sur la terre et il rentre à la terre. ». Etant donné que cette œuvre fut créée un an avant la révolution islamique, rien ne semble interdire une interprétation politique de ce tableau.

Dans les années qui suivirent cette œuvre jusqu'au décès de l'artiste en Arménie en 2007, Marco revint à sa terre et son torchis. Parfois, il eut aussi le goût de reprendre l'habitude ancienne de prendre une toile et un chevalet pour peindre des tableaux expressionnistes !

La vie de Marco Grigorian fut un long parcours avec l'alternance de hauts et de bas. De Kropotkine (en Russie) à l'Iran, et de New York à Erevan (en Arménie) vers la fin de ses jours, il eut une vie pleine de souvenirs. Mais il a porté sur lui le souvenir de l'Iran et de la terre iranienne



fig.155/ Installation/ 1973



fig.156/ Installation/ 1975



fig.157/ Performance/ 1973



fig.158/ Performance/ 1977

partout dans le monde. Il savait toujours que lorsqu'il créait ses œuvres terreuses n'importe où dans le monde, il portait en lui le souvenir de la terre d'un pays dont il était fier, pendant longtemps, comme sa « patrie ». Marco s'efforçait tout le temps de « payer ses dettes » à l'art iranien. Et qui paye ses dettes s'enrichit ! Grâce à ses efforts, la peinture de l'école Ghahveh-khaneh sortit de son isolement, il gagna le respect du public et trouva sa place aux musées. Marco eut une influence sur l'art contemporain iranien, surtout quand il fonda sa galerie « Esthétique » à Téhéran, à l'époque où les espaces artistiques étaient rares et peu fréquentés. Il donna la première impulsion à l'organisation de la Biennale de Téhéran. Il transmit ce qu'il avait vu, appris et perçu à ceux qui n'avaient pas la chance ou les moyens de voyager. Dans l'univers de l'art, comme dans la vie, l'artiste a reçu son apprentissage de ses essais et ses erreurs ! Surtout lui, qui fut si laborieux et si assidu.

Nous allons, par la suite, présenter un aperçu de la peinture de Ghahveh-khaneh dont Marco Grigorian fut un admirateur et un défenseur.

G1-a) La peinture « Ghahveh-khaneh »

G1-a-1) Ghahveh-khaneh

Pendant 400 ans, « Ghahveh-khaneh » (maison de café) joua différents rôles dans la vie sociale, économique et politique de la société iranienne (figure n° 159). Les maisons de café permirent une évolution importante de la forme des rassemblements sociaux, des types de distractions et de loisirs.

La première maison de café vit le jour sous la dynastie des Safavides, à l'époque du roi Tahmasb¹³⁹ (984) à Ghazvin, alors capitale d'Iran. Plus tard, sous le Shah Abbas I^{er}, lorsqu'Ispahan était devenue la capitale de l'Empire safavide, les maisons de café connurent un essor considérable dans cette ville. Les Ghahveh-khaneh étaient d'abord un lieu où était servi le café. Mais plus tard, après la culture des théiers dans les régions du nord de l'Iran, les gens abandonnèrent massivement la consommation du café en faveur du thé. Les maisons de café servaient désormais du thé, sans pourtant changer de nom. Les maisons de café se multiplièrent dans d'autres villes dont Téhéran.

Les premières maisons de café furent construites d'abord dans les bazars, près des commerces, ensuite près des hammams, des caravansérails, à l'intérieur et à l'entrée des villes.

Les gens appartenant aux différentes couches sociales se réunissaient dans les maisons de café pour se distraire, rencontrer le monde, bavarder, écouter les récitations poétiques surtout du « *Livre des Rois ; Shah Name* »¹⁴⁰, des récits épiques ou des élégies religieuses. Les maisons de café devinrent ainsi un lieu social important et une scène de présentation des talents littéraires ou artistiques. Dans les maisons de café prospéraient les différentes disciplines de l'art, qui eurent des liens directs avec les hommes de la rue : récitation poétique, concours et jeux poétiques, narrations traditionnelles (naqqali) composées de l'éloquence et du langage mimique. « Pardeh-khani » (narration traditionnelle composée du récit oral et des toiles représentant les différentes scènes d'une histoire) était aussi l'un des spectacles les plus appréciés des gens qui fréquentaient les maisons de café (figure n°160). Les jeux de marionnettes appelés « Kheymeh-shab-bazi » se pratiquaient également dans les maisons de café. Le maître marionnettiste faisaient jouer ses personnages, tandis que son assistant appelé

¹³⁹ Chah Tahmasb I^{er} (1514-1576), fils du Chah Ismail I^{er} est le deuxième chah de la dynastie des Safavides. Il régna sur l'Iran entre (1524-1576).

¹⁴⁰ Le *shah Nameh* ou *livre des rois en perse* est un poème épique, retraçant l'histoire de l'Iran depuis la création du monde jusqu'à l'arrivée de l'islam, en plus de 60000 distiques, écrits aux alentours de l'an 1000 par Ferdowsi.



fig.159 /Ghahveh Khaneh / 1990



fig.160 /Narratour

« Morched » l'accompagnait en chantant et en jouant un instrument de musique (zarb, tar ou kamantcheh).

Ces récits racontaient souvent les scènes de la vie quotidienne. Les échanges de mots entre les spectateurs, les marionnettes et le marionnettiste rendaient parfois le spectacle plus original et plus vivant. Ainsi les spectateurs contribuaient à la création du récit. A cette époque-là, les maisons de café étaient les seuls lieux des jeux de marionnettes. En général, nous pouvons dire que les maisons de café furent un lieu favorable au développement de plusieurs arts dramatiques et picturaux (figure n°161).

G1-a-2) La peinture dite « Ghahveh-khaneh »

La peinture narrative est un type de peinture fondée sur la description des événements et la narration pour attirer l'attention des interlocuteurs. Le thème fait l'élément principal de la peinture narrative. Ce type de peinture fut très en vogue au XIX^e siècle. En Iran, la peinture dite « Ghahveh-khaneh » (maison de café) est une forme populaire de la peinture narrative.

En Iran, « Ghahveh-khaneh » désigne un type de peinture narrative ayant des thèmes épiques, religieux ou festifs. La genèse de cette peinture populaire remonte à l'époque de la révolution constitutionnaliste, par des artistes qui n'eurent aucune formation académique.

Les méthodes de travail de ces artistes n'avaient rien à voir avec les normes académiques. Il s'agissait d'artistes professionnels qui se donnaient une liberté totale dans leur travail, et dont la vision et l'expression artistique étaient marquées par une simplicité spontanée. Nous pouvons peut-être les comparer avec Henri Rousseau ¹⁴¹classifié souvent comme un artiste « primitif ».

La peinture « Ghahveh-khaneh » reflète les appartenances et les idéaux nationaux, les croyances religieuses et la culture de la classe moyenne et des simples gens de la rue. Ce type de peinture avait des liens plus étroits avec le peuple, par rapport à la peinture sur la vitre (figure n° 162) ou la peinture murale (figure n° 163) qui couvrait les murs des lieux de culte et des mausolées de saints. La peinture « Ghahveh-khaneh » puisait ses thèmes dans les histoires du « *Livre des Rois ; Shah Name* » de Ferdowsi, « *Khamseh* » (cinq histoires) de Nizami¹⁴²,

¹⁴¹ Henri Rousseau (21 mai 1844 Laval- 2 septembre 1910 Paris), est un peintre français, considéré comme représentatif des peintres naïfs.

¹⁴² « *Khamseh* » du célèbre poète iranien Nizami, est le recueil de cinq célèbres histoires de la littérature iranienne, et contient 28.900 vers. Ce livre fut imprimé pour la première fois à Bombay (Inde) en 1847, puis à Téhéran en 1858.



fig.161/ Huile sur toile

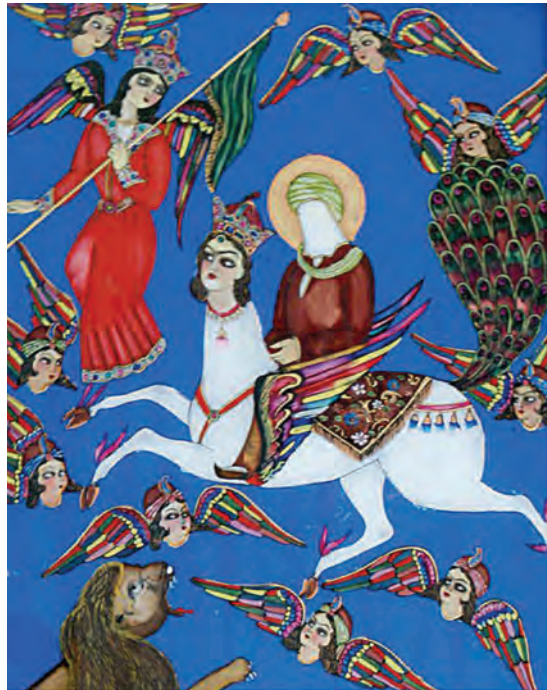


fig.162/ Huile sur toile



fig.163/ Huile sur toile

les événements de Karbala¹⁴³, les récits coraniques, les contes populaires. Les peintres se servaient de la peinture à l'huile et dessinaient souvent sur de grandes toiles. Les propriétaires des maisons de café étaient les premiers clients de ces peintures. Les peintres « Ghahveh-khaneh » apprenaient les techniques d'une manière tout à fait libre, expérimentale et personnelle. Ils ne suivaient que leur propre goût en ce qui concerne les moyens techniques et thématiques. Leur objectif était de maintenir la sincérité et la simplicité de l'expression fine, d'impressionner immédiatement leurs interlocuteurs. Sur ces tableaux narratifs, les noms des personnages étaient souvent écrits à côté de leurs figures. Le personnage principal se situait au centre et il était dessiné en plus grand par rapport aux autres personnages. Les peintres utilisaient quelques conventions visuelles pour insister sur les traits de caractère positifs ou négatifs des personnages. Le narrateur accrochait la toile au mur, et lorsqu'il racontait son histoire, il montrait les personnages, les événements ou les scènes sur le tableau.

Dans ce type de peinture, les contraintes narratives n'empêchaient jamais l'artiste de développer son imagination et son goût pour les symboles et les allégories. Le peintre utilisait plus ou moins les techniques de la perspective, mais il se donnait une large liberté pour dessiner sans modèle en recourant uniquement à son imagination.

Les peintres « Ghahveh-khaneh » préféraient eux-mêmes appeler leurs œuvres « Khiali-sazi » (Peinture imaginaire) afin de se démarquer des peintres respectueux de la réalité objective. Ces peintures narratives prennent toujours le parti des forces du bien. Cette tendance morale est en harmonie avec les valeurs religieuses et traditionnelles. Certaines conventions étaient respectées pour la représentation des figures humaines, les vêtements, le choix des couleurs et la composition. Cependant, la peinture « Ghahveh-khaneh » n'était guère conforme à une esthétique particulière, contrairement à l'école de la peinture courtisane de l'époque.

Dans ces peintures, les figures humaines n'ont pas une grande autonomie et font partie du thème général de l'œuvre. Pour mieux comprendre la position de ces figures humaines, il faut donc prendre en compte la composition générale du tableau.

Les peintres « Ghahveh-khaneh » créaient leurs œuvres d'après leurs propres sensibilités et perceptions ; cependant ils s'engageaient avant tout à satisfaire la demande du peuple. Ils veillaient alors à respecter les modèles comportementaux et les croyances religieuses et idéologiques de la société traditionnelle de leur époque. Les figures humaines

¹⁴³ Bataille de Karbala eut lieu le 10 octobre 680 en Irak. La bataille opposa les puissantes armées du calife Yazid 1^{er} à l'armée des partisans de l'Imam Hossein, petit fils du prophète Mohammad.

devenaient donc une combinaison du réalisme et de la rêverie. Au-delà de cette combinaison, nous pouvons découvrir des croyances pures et un amour fervent.

Il serait inutile de chercher les règles d'une logique habituelle dans les peintures dites « Ghahveh-khaneh ». Ces tableaux ont leur propre logique. L'Imam Hossein est toujours présenté à travers une figure équestre. Il porte souvent un enfant dans ses bras. C'est son fils Ali Asghar. Abbas, frère de l'Imam Hossein, est présenté sur le tableau au moment où des centaines de flèches lancées par les ennemis blessent son corps. L'artiste évite pourtant de montrer la moindre douleur ou souffrance sur le visage de ce personnage. Les méchants ont des visages laids et hideux. Dans les peintures « Ghahveh-khaneh », la lumière n'a pas de direction déterminée. En effet, les peintres ne représentent point les clairs-obscurs. Le passage du temps ne semble pas changer les visages et les traits des héros. Nous pouvons diviser thématiquement les peintures « Ghahveh-khaneh » en deux groupes mythiques (figure n° 164) et religieux (figure n° 165).

Mohammad Modaber (1890-1967) fut l'un des peintres les plus représentatifs des peintures « Ghahveh-khaneh » aux thèmes religieux. Dans ses peintures religieuses, le vert, le rouge, le jaune et le bleu turquoise sont les couleurs dominantes. Il suggérait très habilement les sentiments héroïques et tragiques dans ses tableaux. Parfois, il représentait à la fois les différentes scènes d'un événement sur la même toile. Dans ce cas, chaque scène gardait son autonomie narrative, tandis que la surface entière de la toile représentait les événements dans leur totalité. « *La Passion de Karbala* » (figure n°166) est l'une des œuvres les plus célèbres de Mohammad Modaber.

Ghoullar Aghassi (1890-1966) était l'une des figures de proue de la peinture « *Ghahveh-khaneh* » (figure n° 167). Les contours précis autour des corps humains laissent distinguer facilement ses tableaux de ceux de Mohammad Modaber. Ghoullar Aghassi décrit ainsi les caractéristiques de la peinture « Ghahveh-khaneh » (Magazine d'art plastique de Tandis, n°106, 2007, Téhéran-Iran) : « *La différence principale entre notre travail et celui des peintres réalistes était due au fait que nous rejetions dès le début le naturalisme. Nous n'étions pas de grands lecteurs de livres. Nous n'avions pas exploré le monde non plus. Tout ce que nous avons appris provenait des récits des narrateurs traditionnels qui nous racontaient les histoires du 'Livre des Rois ; Shah Name' ou les récits héroïques de l'Imam Ali¹⁴⁴. Nous avons ensuite assimilé ces histoires dans notre imagination, et nous avons osé représenter ces rêveries sur la toile. Beaucoup de ceux qui prétendaient être artistes ou érudits se moquaient*

¹⁴⁴ Abu al-Hassan Ali ibn Abi Talib (v.600-661), souvent désigné simplement par son prénom Ali, est le fils d'Abu Talib et cousin du prophète de l'islam Mohammad. Il a été le premier imam pour les chiites (656-661).



fig.164/ Huile sur toile



fig.165/ Huile sur toile



fig.166/ Huile sur toile



fig.167/ Huile sur toile

de nous. Ils disaient que nos 'peintures imaginaires' (Khiali-sazi) n'étaient que des 'peintures défectueuses' (Ghalat-sazi). Nous disions que si l'on arrivait ainsi à mieux exprimer les choses, nous préférons continuer ces 'peintures défectueuses'. »

Pour Ghoullar Aghassi, la spontanéité et l'improvisation étaient les caractéristiques les plus importantes de la peinture « Ghahveh-khaneh ». Ghoullar Aghassi et Mohammad Modaber formèrent de nombreux jeunes peintres dont Fattolah Ghoullar¹⁴⁵, Hossein Hamadani¹⁴⁶, Hassan Ismaïlzadeh [alias Chalipa], Abbas Boloukifar. Nous présentons ici la vie et l'œuvre d'Hassan Ismaïlzadeh (alias Chalipa) et d'Abbas Boloukifar.

Nous pouvons attribuer à la peinture « Ghahveh-khaneh » les caractéristiques suivantes :

- 1) Les noms des personnages sont souvent inscrits à côté de leurs figures.
- 2) Les personnages principaux étaient proportionnellement représentés plus grands que les autres.
- 3) Dans certains tableaux, les peintres utilisaient les techniques de la perspective.
- 4) Les scènes et les figures humaines étaient dessinées sans modèle, de façon libre et imaginaire.
- 5) Les peintres respectaient certaines conventions visuelles pour insister sur les traits positifs ou négatifs des personnages.
- 6) Il existait des conventions visuelles particulières pour dessiner les corps et les vêtements, le choix des couleurs et la composition.
- 7) Les peintures respectaient l'idée du conflit entre le bien et le mal.

Nous allons, par la suite, représenter brièvement la vie et l'œuvre de deux peintres : Hassan Ismaïlzadeh (alias Chalipa) et Abbas Boloukifar, avant de citer des artistes contemporains qui expliquent leurs points de vue sur la peinture « Ghahveh-khaneh ».

- **Hassan Ismaïlzadeh (Chalipa)**

Hassan Ismaïlzadeh (1922-2006), alias Chalipa, fut un élève de Mohammad Modaber. Il rencontra pour la première fois Mohammad Modaber en 1929, lorsque ce dernier

¹⁴⁵ Fattolah Ghoullar apprit la peinture auprès du célèbre peintre du style dit de « Ghahveh-khaneh », Hossein Ghoullar Aghassi. Il était souvent considéré comme fils adoptif de son maître, et il signait souvent ses œuvres au nom de son maître. Il est l'un des plus célèbres peintres du style dit de « Ghahveh-khaneh ».

¹⁴⁶ Hossein Hamadani, né en 1926 à Hamadan (ouest de l'Iran) fut un peintre du style dit de « Ghahveh-khaneh ».

avait quitté Zanjān pour s'installer à Téhéran. Chalipa fut élève et assistant de Modaber pendant 15 ans. La première œuvre connue de Chalipa est intitulée « *Rostam et Sohrab* »¹⁴⁷ (figure n°168). En effet, il aimait beaucoup peindre les histoires du « *Livre des Rois ; Shah Name* », mais il nous a laissé aussi plusieurs peintures religieuses dont « *Le désert de Karbala* » (figure n°169).

Il décrit ainsi sa carrière d'artiste (Nghsh-e- Khyal, les peintures de Hassan Ismaïlzadeh, Publication : institue culturel et artistique de musée de Imam Ali, 2006, Téhéran –Iran) :

«A l'époque du règne de Réza Shah, Mohammad Modaber qui était mon maître, Ghoullar Aghassi et moi, nous travaillions sur les décorations de plâtre du palais Golestân¹⁴⁸. Dans le même temps, nous dessinions des tableaux pour des maisons de café. A cette époque-là, les tableaux faisaient le prestige des maisons de café. Certains disaient qu'il était illicite du point de vue religieux de dessiner les figures et les visages humains. Mais c'était l'amour de ma vie et je m'y suis consacré entièrement. La 'peinture imaginaire' était difficile. Il fallait une grande habilité et beaucoup de patience. Il m'a fallu quarante ans pour que je puisse enfin dessiner tout ce que je voulais. Je n'ai plus de vœu non exaucé, car je peux dessiner immédiatement tout ce que je souhaite ! On me demande parfois mon opinion sur le travail des peintres modernes. Je dis que la peinture est comme un jardin de fleurs. Chaque fleur a sa propre odeur ! »

- **Abbas Boloukifar**

Abbas Boloukifar (1924-2000) naquit à Téhéran. Il prit le pinceau, pour la première fois, à l'âge de sept ans, lorsqu'il voulut aider un peintre en bâtiments qui voulait repeindre le cabinet d'un médecin. Boloukifar ne se contenta pas du métier de peintre en bâtiments, et il s'occupa aussi de la décoration intérieure des immeubles. A neuf ans, il connut Ghoullar Aghassi. Lorsqu'il vit les tableaux de Ghoullar Aghassi, il sentit trouver ce qu'il cherchait pendant toute sa vie. Il décrit ainsi son amour pour la peinture (Magazine culturel de Farhang Va Honar, n°4, 1983, Téhéran-Iran): « *A l'école, J'aimais plutôt les textes que les images des bouquins que je recopiais souvent.* » Lors d'un voyage à Meched, il rencontra des narrateurs traditionnels qui lui demandèrent de repeindre et réparer une vieille toile. Après cette

¹⁴⁷ Sohrab est un des personnages du Shah Name de Ferdowsi, il était le fils de Rostam.

¹⁴⁸ Palais du Golestân (palais du jardin, des fleurs), est l'ancien palais royal Qadjar situé à Téhéran. Le palais a été reconstruit sous sa forme actuelle en 1865 par Hajji Abolhassan Memar.



fig.168/ Huile sur toile



fig.169/ Huile sur toile

première commande, Boloukifar peignit quarante toiles pour ces narrateurs traditionnels en cinq ans.

Ses œuvres sont caractérisées par la diversité des motifs et des couleurs et par sa connaissance de la littérature épique. Il nous a laissé de nombreuses toiles dont « *Le jour de l'Achoura* » (figure n° 170) conservée aujourd'hui au Musée des Arts Contemporains de Téhéran.

G1-a-3) Les opinions sur la peinture « Ghahveh-khaneh »

Vers la fin des années 1950 et au début des années 1960, la peinture moderne iranienne entra dans une nouvelle phase de ses évolutions en raison d'un recours aux traditions visuelles du passé. Pendant ces années, la peinture « Ghahveh-khaneh » attira particulièrement l'attention des artistes et des intellectuels iraniens.

Marco Grigorian joua un rôle important pour faire connaître ce style de peinture. Grâce à lui, les amateurs d'art connurent les peintres « Ghahveh-khaneh » dont Mohammad Modaber et Ghoullar Aghassi aux dernières années de leur vie. Marco collecta les œuvres de ces artistes et organisa une grande exposition à l'Association culturelle irano-américaine. L'écrivain et critique, Karim Emami¹⁴⁹ écrivit un article pour commenter les œuvres de cette exposition. A partir de cette date, la peinture « Ghahveh-khaneh » devint à la mode. La plupart des peintres et des critiques d'art ont exprimé leur opinion sur la peinture « Ghahveh-khaneh ». Nous en citons ici quelques-uns.

➤ **Marco Grigorian (peintre) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°9, 2003, Téhéran-Iran)

« Vers 1950, l'un des arts populaires les plus exceptionnels, c'est-à-dire la peinture de 'Ghahveh-khaneh' a attiré mon attention. J'ai des souvenirs inoubliables des jours où je me rendais aux maisons de café de Téhéran où j'avais l'occasion de rencontrer les peintres de ces œuvres. Ils exposaient une fois par an leurs tableaux dans la maison de café 'Tekyeh Abassi' à Téhéran. J'ai tant essayé d'acheter quelques-unes de ces toiles, mais le propriétaire de la maison de café ne voulait absolument pas les vendre. Outre les tableaux religieux, il y avait aussi des toiles qui représentaient des scènes de festivités ou de combat. Les tableaux religieux étaient consacrés aux cérémonies de culte, ils n'étaient donc pas à vendre.

¹⁴⁹ Karim Emami (26 mai 1930- 9 juillet 2005 Téhéran), est un écrivain, traducteur, éditeur iranien.



fig.170/ Huile sur toile

« Enfin, j'ai commandé quelques tableaux et j'ai réussi à en acheter quelques autres. Lors d'un voyage aux Etats-Unis, je les ai montrés aux responsables de deux musées pour savoir s'ils pouvaient organiser une exposition pour ces œuvres. J'avais choisi le musée Métropolitain¹⁵⁰ à New York et le musée Freer¹⁵¹ à Washington, car ces deux musées possédaient des collections d'art iranien et islamique. Mais les experts de ces musées ne connaissaient malheureusement pas la peinture 'Ghahveh-khaneh' et la confondaient avec la peinture de l'époque de la dynastie des Qadjar. Je leur ai donné quelques explications, mais malheureusement ils n'ont pas compris grand-chose. Je suis allé ensuite à Paris et j'ai exposé les tableaux dans cette ville. Les Français ont publié un très bon catalogue de ces œuvres. La peinture 'Ghahveh-khaneh' a été redécouverte en Iran vingt ans plus tard. »

En effet, Marco Grigorian réussit à faire connaître en Iran et à l'étranger une grande partie de notre peinture nationale qui était méconnue jusqu'alors. Il découvrit la peinture « Ghahveh-khaneh » et la fit connaître comme un art sérieux qui méritait réflexion. Nous n'exagérons en rien si nous disons que nous devons la redécouverte de cette peinture populaire aux efforts de Marco Grigorian.

➤ **Behnam Kamrani**¹⁵² (peintre, critique d'art) :

(Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

« La peinture 'Ghahveh-khaneh' était la manifestation des premiers efforts destinés à rapprocher les arts du peuple. Cette peinture est l'héritier des traditions de plusieurs millénaires, traditions qui relient cette peinture aux récits héroïques ornant les poteries de l'Antiquité iranienne et des objets en bronze découverts au Lorestan, aux bas-reliefs de Persépolis¹⁵³, et aux illustrations du 'Livre des Rois ; Shah Name'.

« L'art iranien a toujours évolué avec le progrès de la narration et de la littérature. La peinture 'Ghahveh-khaneh' a annoncé son existence à l'époque où la littérature classique persane avait perdu de sa richesse, de sa diversité et de sa profondeur thématique. C'est peut-

¹⁵⁰ Le «Métropolitain Muséum of Art» de New York est l'un des plus grands musées d'art au monde. Ouvert au public depuis le 20 février 1872. Il est situé à Manhattan.

¹⁵¹ La «Freer Galerie of Art» est un musée d'art asiatique et proche oriental, fondé en 1923 situé à Washington D.C aux Etats-Unis.

¹⁵² Behnam Kamrani, né en 1968 à Chiraz, obtint son doctorat en recherches d'art à l'Université de l'Art à Téhéran. Il est un peintre contemporain iranien, et enseigne depuis de longues années à l'Université. Il est également actif dans le domaine de la critique d'art.

¹⁵³ Persépolis était une capitale de l'empire Perse achéménide. Le site se trouve dans la plaine achéménide de Marvdasht, au pied de la montagne Kuh-e-Rahmat, à environ 70 km au nord-est de la ville de Chiraz province de Fars en Iran. Sa construction commence en 521 av.-j-c sur ordre de Darius 1^{er}.

être la première fois que la peinture annonce haut et fort son indépendance par rapport à la littérature.

« Elle annonce son existence afin de rassembler de nouveau le verbe et l'image. La peinture 'Ghahveh-khaneh' puisait ses origines dans la peinture de l'époque de la dynastie des Qadjar l'école dite 'lithographique'. Du point de vue typologique, la peinture 'Ghahveh-khaneh' doit beaucoup à l'école de la peinture Qadjar. En réalité, l'usage de la peinture à l'huile par les peintres 'Ghahveh-khaneh' est très différent de son usage dans la peinture occidentale. Les peintres 'Ghahveh-khaneh' rejetaient le naturalisme. C'est pourquoi ils appelaient leur travail 'peinture imaginaire'. Leur coloration était tout à fait symbolique.

« Le maître Mohammad Modaber disait : 'Dans nos peintures, la couleur est un signe. Son usage doit être tout à fait calculé. Il faut utiliser la couleur de sorte qu'elle soit facilement lisible pour que les gens, qu'ils soient connaisseurs d'art ou non, arrivent à établir une relation rapprochée et profonde avec l'œuvre. »

➤ **Massoud Arabshahi (peintre) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Les peintres 'Ghahveh-khaneh' travaillaient avec sincérité. Ils ne reculaient devant aucune difficulté. Mais à mon avis, ils ne pourront plus continuer comme cela. Ils sont dans une impasse et n'ont pas un avenir prometteur devant eux, à moins qu'il y ait une évolution profonde dans leur travail. En réalité, ces œuvres appartiennent à une période historique donnée, mais nous voyons encore de jeunes peintres reprendre ce chemin déjà battu. »

➤ **Jalal Sattari¹⁵⁴ (peintre) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°172, 2010, Téhéran-Iran)

« Les peintres 'Ghahveh-khaneh' n'étaient pas des gens éduqués et ils n'avaient aucune notion de l'histoire de l'art. Ils étaient des gens simples d'esprit, paisibles et sereins, tant dans les villes que dans les villages. Je crois que la répétition est la caractéristique la plus importante de l'art traditionnel, mais cela ne veut absolument pas dire que l'art traditionnel soit imparfait, faible ou médiocre. »

➤ **Jazeh Tabatabaï (peintre, sculpteur) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°172, 2010, Téhéran-Iran)

¹⁵⁴ Jalal Sattari, né en 1931, est chercheur, mythologue et penseur iranien. En 2005, il obtint la médaille d'Officier d'art et de littérature du gouvernement français.

« N'oublions pas que la peinture est composée de la couleur, des lignes et des formes. Les peintres 'Ghahveh-khaneh' sont venus mettre l'accent sur un récit et une narration. N'oublions pas non plus que le récit n'a pas d'importance dans la peinture. C'est dans la littérature et la poésie qu'il faut parler de la narration. A l'époque de l'essor de la peinture 'Ghahveh-khaneh', l'industrie de l'imprimerie n'était pas très développée en Iran. La radio et la télévision n'existaient même pas. C'était une époque très différente de la nôtre. Pourquoi voulez-vous faire semblant de vivre dans les siècles passés ?! Aujourd'hui, ce type de peinture est inutile. C'est une répétition qui ne vous mènera nulle part. »

➤ **Abbas Boloukifar (peintre) :**

(Magazine culturel de Farhang Va Honar, n°4, 1983, Téhéran-Iran)

« La peinture 'Ghahveh-khaneh' dont je suis un praticien, provient des croyances et des souhaits du peuple. Même si une partie de ces croyances était mêlée à la superstition, nous avons respecté les couches sociales auxquelles nous appartenions. Tantôt nous avons choisi les thèmes de nos œuvres d'après leurs croyances, tantôt les gens commandaient eux-mêmes les toiles et en choisissaient les thèmes. Ils ne nous demandent pas une œuvre d'art, mais souhaitent que l'Imam Hossein protège leur cœur et leur l'âme. Ils ont des sentiments patriotiques, ils nous demandent de leur dessiner leur héros 'Rostam'. Dans ce contexte, si le peintre connaissait bien les règles de son travail, il pourrait créer une œuvre d'art. »

En conclusion, nous pouvons dire que la peinture « Ghahveh-khaneh » appartient à une époque donnée où elle trouve une place importante, mais il est certain qu'elle n'appartient pas à notre temps. La peinture contemporaine iranienne ne pourra pas espérer ouvrir de nouveaux horizons en répétant à l'infini cette peinture du passé. Les peintres contemporains pourront évidemment s'inspirer sciemment de la peinture « Ghahveh-khaneh » comme un type particulier de la peinture iranienne, espérant que cela permettra la création d'œuvres conformes au langage contemporain de la peinture mondiale, et ayant une identité et un passé iraniens.

• **G2) Jazeh Tabatabaï**

Jazeh Tabatabaï (1930-2007), poète, peintre, sculpteur et dramaturge, naquit dans une grande maison ancienne, rue Bahar, l'un des plus beaux quartiers de la vieille Téhéran (figure n°171). Il appartenait à la génération de l'après-guerre. Dans une nouvelle intitulée « *Les échecs de la vie* » il décrivit l'histoire de sa génération. Très jeune, ses premiers textes furent

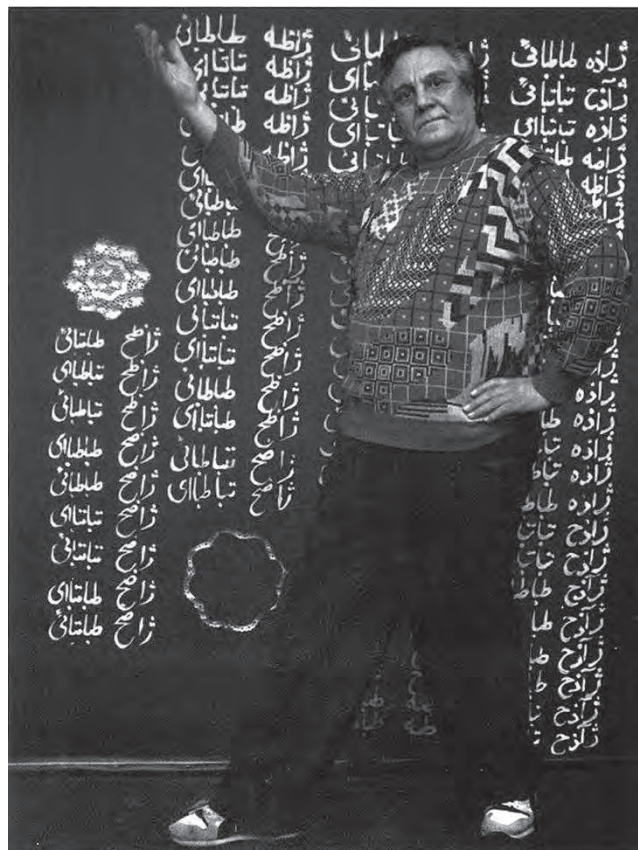


fig.171/ Jazeh Tabatabaï

publiés dans les journaux. A 12 ans, il écrivit sa première nouvelle intitulée « *Les dunes et moi* ». En 1954, il mit en scène « *Le chemisier du marin* », pièce qu'il avait écrite lui-même. Simultanément à ses activités littéraires et dramatiques, Jazeh Tabatabaï s'intéressa à la peinture et à la sculpture. Il s'inscrivit à la Faculté des Beaux Arts en 1954 pour étudier la peinture, et il obtint son diplôme quatre ans plus tard en 1958. La même année, il fonda la galerie « Art moderne ; Honar-e- No » (figure n° 172), alors qu'il n'avait que 28 ans. A l'époque, il y eut que quelques rares galeries d'art à Téhéran. La galerie « Art moderne ; Honar-e-No » – que l'on appelait aussi « Temps modernes » - fut l'une des meilleures d'entre elles. Cette galerie devint très vite un centre important d'exposition des œuvres des jeunes artistes. Dans le même temps, la galerie « Art moderne ; Honar-e-No » organisait aussi des soirées littéraires consacrées à la lecture de la poésie moderne dite « poésie nouvelle ». Pendant cette période, Jazeh Tabatabaï organisa, dans sa galerie, des cours privés de peinture pour les enfants de 7 à 14 ans. L'organisation de ces cours créatifs était une initiative exceptionnelle et originale à l'époque. Jazeh organisa plusieurs expositions d'œuvres de ses jeunes élèves en Iran et dans les grandes capitales européennes.

Jazeh Tabatabaï participa à trois éditions de la Biennale de Téhéran. Dans les années 1960, ses sculptures furent exposées aux biennales de Paris, de Venise et de São Paulo. Jazeh fut ainsi l'un des artistes les plus laborieux de son temps, dont l'œuvre était d'une grande diversité : il créa des miniatures, il s'inspira ensuite des miniatures classiques iraniennes pour créer des œuvres originales, il se consacra à la peinture et créa des centaines de tableaux.

Ses sculptures témoignent d'une imagination et d'une ironie remarquables (figure n° 173). Il cherchait avec une attention quasi-obsessive des objets métalliques, des pièces d'automobile ou de bicyclette, des objets ménagers ou des pièces de montres et d'horloges cassées, il les soudait ensuite les uns aux autres pour créer ses hommes, ses oiseaux et ses animaux fabuleux. Dans ses peintures et ses sculptures, Jazeh s'inspirait du folklore iranien pour lier le passé au présent. Il accordait une attention toute particulière à la culture populaire et à la littérature orale de son pays. C'est pourquoi il utilisait délibérément les mots, les expressions et les prononciations populaires.

Dans la quatrième exposition qu'il organisa à la galerie « Art moderne », il exposa les petites sculptures que les prisonniers détenus dans la prison « Ghasr » à Téhéran, avaient construites en se servant de pâte à pain. Dans le catalogue de cette exposition, Jazeh Tabatabaï expliqua que son objectif était de propager les arts populaires. Il montra dans la plupart de ses peintures, les vêtements locaux, le folklore, les us et coutumes, les habitudes et la vie quotidienne des hommes de la rue (figure n°174). Il fut l'un des premiers poètes du

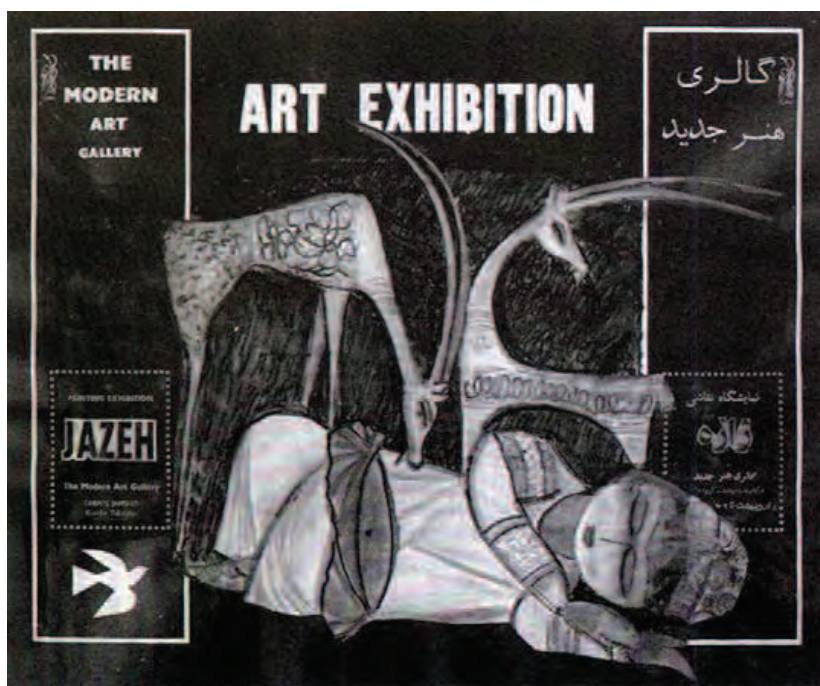


fig.172/ Affiche de Honar-e- No



fig.173/ Sulpture en fer



fig.174/ Techniques mixtes sur toile/ 50x70 Cm

mouvement de la « Poésie nouvelle » qui se mit à propager la poésie folklorique sous forme de la poésie libre. L'intérêt qu'il portait à la littérature l'amena à s'inspirer, dans sa peinture, de la littérature folklorique, à l'instar des grands miniaturistes d'antan qui s'inspiraient de la littérature classique iranienne. Les noms de la plupart de ses tableaux reflètent l'intérêt qu'il portait à la poésie et à la littérature folklorique : « *Le petit piaf* » (Gongechkak-e achimachi), « *La grenade peineuse* » (Anar-e douneh douneh), ...

A partir de 1955, Jazeh Tabatabaï consacra toutes ses activités artistiques à la peinture et à la sculpture. Ses œuvres furent très créatives et novatrices. Jazeh expérimentait toutes les techniques modernes. Dans ses collages, il prenait pour modèle Pablo Picasso, Georges Braque et Max Ernst¹⁵⁵. Pour faire un portrait de son ami sculpteur Changiez Shahwagh, il utilisa une brosse à cheveux, une semelle, des écrous, des boutons et du tissu. Pendant plus de 50 ans, Jazeh s'efforça sans cesse d'être à jour dans son travail d'artiste. Pendant plus de 70 ans de sa vie, il créa de très nombreuses œuvres. Les deux recueils de ses poèmes comptent parmi les livres les plus importants et les plus inoubliables de la poésie moderne persane, tant pour sa forme que pour son contenu. Sans oublier l'importance de la fantaisie qui était propre au langage de l'auteur. Les deux livres intitulés « *L'extravagant* » et « *Le bigarré* » furent publiés par la galerie « Art moderne ; Honar-e-No » sans date et sans pagination. Nous savons pourtant qu'ils furent publiés en 1971.

Jazeh Tabatabaï réalisait lui-même les affiches de ses expositions. Ses affiches témoignent toutes des regards différents et modernes de l'artiste (figure n°175) (figure n°176). C'est comme s'il voulait toujours adopter sciemment une attitude opposée aux normes et aux usages établis, dans sa vie et son travail. Il manifestait toujours cet anticonformisme. Il ne reculait pas devant ce qui était considéré comme bizarre ou anormal selon les normes et les usages de la société iranienne. Au contraire, il les accueillait toujours à bras ouverts. Sa vie, son art, ses points de vue, son assiduité à créer un espace nouveau et différent pour les arts contemporains, ouvrirent un chemin devant les jeunes artistes modernes des prochaines décennies. A mon avis, la présence de Jazeh Tabatabaï, son mode de vie artistique, sa vision du monde, notamment en ce qui concerne l'art, et ses efforts pour créer des espaces nouveaux et différents pour les jeunes artistes, font de lui une personnalité très influente dans l'histoire de l'art contemporain iranien. Sa vie et son œuvre nous indiquent sans nul doute que « l'œuvre d'art résulte d'une vie d'artiste ». J'aimerais relater ici le souvenir de ma première rencontre avec Jazeh Tabatabaï :

¹⁵⁵ Max Ernst (2 avril 1891 à Brühl- 1^{er} avril 1976 à Paris), est un peintre et sculpteur allemand, artiste majeur des mouvements Dada et surréaliste.



fig.175/ Affiche de Gallery Honar Jadid



fig.176/ Couverture de livre "Ajagh Vajagh"

C'était le soir d'un 1^{er} janvier. J'avais sept ans. Mes parents, ma sœur aînée et moi, sommes allés chez des amis de mes parents, le cinéaste Khosrô Sinaï¹⁵⁶ et son épouse Guizella Varga Sinaï¹⁵⁷ peintre hongroise, pour la fête du nouvel an chrétien. Quand nous sommes entrés dans la salle, j'ai vu deux grandes statues de fer, placées autour d'un beau sapin décoré. C'était deux hommes de fer grandeur nature en armure complet : heaume, cuirasse, bouclier et épée. Soudain, les deux hommes de fer se sont mis à bouger. Ils parlaient une langue étrange que je ne comprenais pas. Ils ont tiré leurs épées et se sont mis à se battre. Je connaissais déjà la singularité des milieux artistiques, j'étais pourtant très surprise et je regardais avec des yeux ronds les deux hommes de fer, qui ont fini par enlever leurs casques, se battre. C'était la première fois que je voyais le visage de Jazeh Tabatabaï. Mon père m'a dit qu'il s'appelait Jazeh, et qu'il était peintre, sculpteur, un artiste moderne, un homme courageux dans son travail, ses poèmes et ses écrits.

Jazeh fut un homme sympathique et gentil. Ce qui était très intéressant pour moi c'est qu'il était toujours avec sa mère. Pendant les années où sa mère devait se déplacer en fauteuil roulant, il l'emmenait avec lui chez des amis ou aux expositions. Khosrô Sinaï avait composé un petit poème qu'il avait dédié à Jazeh (Magazine d'art plastique de Tandis, n°143, 2008, Téhéran-Iran):

« Ô Dieu de l'ardeur, de la joie et de la passion,

« Personne ne sait autant que moi que tu étais le Bacchus de notre ville. »

Khosrô Sinaï disait toujours : *« C'est grâce à Jazeh que je suis devenu cinéaste. »*

Jazeh fonda la galerie « Art moderne ; Honar-e-No » à l'époque où il n'y avait pas d'espaces artistiques modernes en Iran. Cette galerie était un lieu où les partisans et les amateurs de l'art moderne pouvaient aspirer une bouffée d'air frais.

J'avais huit ans quand je suis allée pour la première fois chez lui. Sa maison et sa galerie se trouvait dans une petite ruelle appelée « Païz » (automne). En entrant chez lui, j'ai eu une de ces trouilles ! Quand j'ai ouvert la grande porte de fer, je me suis trouvée face à un escalier qui montait très haut. A gauche et à droite, il y avait une série d'hommes de fer étranges qui semblaient sortir des contes de fées (figure n°177). A côté d'eux, il y avait des oiseaux, des chevaux et des animaux fabuleux tous de fer. Pour moi, cette ambiance était à la

¹⁵⁶ Khosrô Sinaï, né en 1940 à Sari (nord de l'Iran) est un célèbre réalisateur et scénariste iranien. Ses œuvres sont souvent basées sur des documents sociaux. En 2008 il obtint la médaille d'honneur du gouvernement polonais qui lui fut décernée directement par le président polonais

¹⁵⁷ Guizella Varga Sinaï, née en 1944 en Hongrie, est l'épouse du cinéaste iranien Khosrô Sinaï. Elle vit depuis de longues années en Iran, et compte parmi les peintres les plus actifs en Iran.



fig 177/ Sculpture de fer/ 115 Cm/1970

fois angoissante et merveilleuse. Apeurée et émue, je serrais la main de ma mère. Nous avons monté l'escalier et nous sommes entrées dans une très grande salle. Là, il n'y avait plus de ferrailles. Des tableaux très colorés étaient accrochés aux murs : Des « Dames Soleils » (Khorchid khanoum) aux yeux ronds et aux joues roses, les couleurs bleu turquoise, doré et rouge offraient aux visiteurs de la joie et de la festivité (figure n°178).

Les paroles et les gestes de Jazeh étaient toujours surprenants. C'était un homme très tendre. Son visage rond exprimait une sincérité enfantine. Ses yeux avaient l'air interrogateurs et un peu inquiets. Son regard était inquiet comme celui d'un enfant ! Quand j'ai grandi, j'ai commencé à comprendre combien il était différent des autres. Il a vécu longtemps avec sa mère dans cette maison-galerie, rue Païz. Je suis heureuse d'avoir passé quelques moments de ma vie auprès de lui et dans sa galerie.

Nous examinerons, par la suite, les opinions d'artistes et de critiques iraniens sur la vie et l'œuvre de Jazeh Tabatabaï.

G2-a) Les opinions des artistes et des critiques d'art sur la vie artistique et les œuvres de Jazeh Tabatabaï

➤ Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°143, 2008, Téhéran-Iran)

« J'ai connu tardivement Jazeh Tabatabaï. Il incarnait l'art contemporain dont il était l'un des principaux précurseurs. Je voyais comment il avait consacré sa vie à réaliser des statues en utilisant les ferrailles, les vis et les écrous. Ses statues étaient simples en apparence mais inimitables. Je voyais en lui son ironie, ses blagues, sans que cela porte atteinte au sérieux et à la solidité de ses œuvres. Cela me rappelait Marcel Duchamp¹⁵⁸. Seulement, s'il n'avait pas l'audace de Duchamp, il avait plus de douceur et de quiétude. Ses tableaux et sculptures qui représentent les 'Dames Soleils' (figure n° 179) ou les 'lions avec des épées à la main' (figure n° 180) ont ouvert la voie aux œuvres ultérieures des artistes modernes qui s'inspiraient des traditions. Ils ont oublié, pourtant, que l'apparence si facile de toutes les œuvres de Jazeh Tabatabaï provenait d'un esprit et d'une âme qui avaient acquis tant de connaissances, qui regardaient le monde avec tant de douceur, et qui n'avaient jamais oublié ni abandonné la pureté des découvertes de l'enfance. »

¹⁵⁸ Marcel Duchamp (1887-1968), est un peintre, plasticien, homme de lettres français, naturalisé américain. Considéré par beaucoup comme l'artiste le plus important du XX^e siècle, inventeur des (ready-made) au début du XX^e siècle.



fig.178/ Huile sur toile



fig.179/ Huile sur toile



fig.180/ Huile sur toile

➤ **Javad Mojabi**¹⁵⁹ (*critique d'art, écrivain*) :

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°143, 2008, Téhéran-Iran)

«A partir des années 1960, sont apparues dans les œuvres de Jazeh Tabatabaï des femmes-lionnes dont la grandeur dépendait de la férocité du roi des animaux. Le roi avait disparu, la violence était niée et rejetée. Le système patriarcal avait été oublié. Dans un atelier entre les rues du printemps et de l'automne, la foule des femmes-lionnes apparaissait à travers des peintures et ses sculptures : les mères, les épouses, les amoureuses, les créatures féminines d'une nature féconde qui relaient l'histoire de l'amitié, de la lumière et de la tendresse, dans le rayonnement des couleurs paisibles et douces. La femme est à la fois le soleil, la passion, l'astre et l'amour. Jazeh, en tant que peintre et sculpteur, connaît l'âme des sonnets amoureux et mystiques, et il sait que l'amour pour toutes les créatures est le véritable pouvoir. A travers un langage contemporain, il représente dans ses œuvres les femmes-lionnes et les Dames Soleils afin de nous rappeler que la fécondité et la créativité sont belles. »

➤ **Khosrô Sinaï** (*cinéaste*) :

(Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

«Le cinéaste Khosrô Sinaï était un ami très proche de Jazeh Tabatabaï. Il avait réalisé deux documentaires sur la vie et l'œuvre de Jazeh Tabatabaï : un court-métrage consacré aux sculptures en fer de Jazeh 1980, et un long-métrage intitulé 1997 sur la vie de Jazeh. Ce dernier a été tourné à la galerie « Art moderne ; Honar-e-No », qui montre Jazeh parmi ses tableaux, ses sculptures et ses amis qui parlent de la peinture, de l'art, de la poésie, ...

Dans une lettre écrite après la mort de Jazeh, Khosrô Sinaï a écrit :

« Le silence s'installe dans ma chambre. Je me demande : 'Qui était Jazeh ?' On dit qu'il y a des fleurs qui poussent en enfer. On dit que les génies gardent leur enfance jusqu'à l'âge de la vieillesse. Je me dis : 'Jazeh était à la fois l'exemple de ces deux affirmations.' Dans le temps et dans le lieu où il a vécu, il lui aurait été impossible de devenir plus célèbre et plus connu qu'il n'était. Je me souviens qu'il y a quelques années, les œuvres de l'artiste français Fernandez Arman¹⁶⁰ étaient exposées au Musée des Arts Contemporains de Téhéran. Nous y sommes allés pour admirer la modernité mentale et intellectuelle de l'artiste avec un sentiment de surprise et de stupéfaction. Mais ce jour-là, nous ignorions qu'il y avait à

¹⁵⁹Javad Mojabi, né en 1939 à Ghazvin, est poète, écrivain, journaliste iranien. Il est également critique d'art.

¹⁶⁰ Fernandez Arman (17 novembre 1928 Nice- 22 octobre 2005 New York), est un artiste français, peintre, sculpteur et plasticien, renommé par l'accumulation de ses œuvres.

Téhéran un homme qui avait fondé, à son initiative et par ses propres moyens, la galerie 'Art moderne' cinquante ans auparavant. Un homme qui avait créé des œuvres qui auraient pu faire de lui un artiste universel, si ses œuvres avaient été connues et comprises à temps. Un homme qui avait tant aidé et soutenu les jeunes artistes de talent pour qu'ils puissent trouver leur chemin dans l'univers de l'art. Jazeh ne s'est jamais plié devant la mort quotidienne. Par contre, il a vécu au quotidien dans le monde et dans l'art (figure n°181). S'il n'avait pas gardé ses rêveries d'enfance, aurait-il été capable de créer toutes ces étranges créatures de fer en utilisant les pièces de vieilles voitures ? Parmi les œuvres qu'il a créées pendant les dernières années de sa vie, il y a un orchestre musical qu'il avait intitulé 'Billy Band' (en jouant sur le mot 'bil' qui veut dire 'pelle' en persan) ; les pelles de jardinier constituant la pièce principale de l'instrument de chacun des musiciens !

« La galerie 'Art moderne ; Honar-e-No' était un lieu de création d'une époque. De nombreuses personnes ont travaillé dans ce lieu artistique et créatif. Cette galerie était une combinaison de maison, d'école, d'université que Jazeh mettait à notre disposition. Aujourd'hui, la galerie 'Art moderne' qui conserve d'innombrables œuvres de Jazeh Tabatabaï est un petit musée dont nous devons reconnaître la valeur. »

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, professeur de l'université) :**

(Communication personnelle, 2008, Téhéran-Iran)

Le peintre et poète, Mohammad Ibrahim Jafari était un ami de Jazeh. Il décrit ainsi la vie et l'œuvre de Jazeh Tabatabaï :

« Si je dois décrire Jazeh en quelques mots, je dirais : assiduité, sincérité, insistance et enthousiasme excessif. Nous pouvons constater une sorte de répétition dans les œuvres de Jazeh. Nous pouvons croire que cette répétition est délibérément voulue par l'artiste ou bien nous pouvons interpréter cette répétition comme le signe d'une impasse et de l'impossibilité, pour l'artiste, de trouver une nouvelle méthode de travail. Dans ce cas, ces répétitions seraient considérées plutôt contraintes que volontaires. En tout état de cause, quand un artiste comme Jazeh réalise quelques sculptures et les reproduit pendant toute sa vie avec quelques petites modifications, nous sommes amenés à croire qu'il voulait peut-être dire quelque chose par cette répétition. Il faut essayer d'analyser profondément ses œuvres pour découvrir la signification de cette répétition. Malheureusement, nous n'avons pas un Arthur Rimbaud¹⁶¹ en Iran pour qu'il immortalise les statues de fer de Jazeh Tabatabaï par la poésie.

¹⁶¹ Arthur Rimbaud (20 octobre 1854 Charles Ville- 10 novembre 1891 Marseille), est un poète français.



fig.181/ Photomontage

Nous n'avons pas un Octavio Paz pour faire l'éloge de l'art de Jazeh. Nous avons pourtant eu la chance que Khosrô Sinâi fût un ami de Jazeh Tabatabaï, et qu'il ait réalisé quelques documentaires sur la vie et l'œuvre de Jazeh. Dans ses films, Sinâi a réussi à créer une nouvelle perception. Nous pouvons dire que c'est Khosrô Sinâi qui a fait de Jazeh et de ses sculptures un artiste.

« On dit souvent : 'l'œuvre d'art résulte d'une vie d'artiste'. La vie d'artiste est incompatible avec la solitude et l'isolement. La vie d'artiste ne prend forme que lorsqu'on vit dans les milieux d'artistes. Jazeh était, hélas, un être solitaire. Il n'avait pas d'amis nombreux et proches. Dans ce siècle, seuls ceux qui vivent ensemble, communiquent et s'entraident ont la chance de pouvoir se faire entendre. En Iran, nous n'avons malheureusement pas l'habitude de nous parler. Nos artistes sont plutôt solitaires. Les choses se cachent derrière la brume d'un soi-disant respect et bienséance. J'ai une définition de courage et d'audace qui peut être applicable aux œuvres de Jazeh, mais dans un sens particulier. 'L'audace est un enthousiasme vif pour travailler à la folie.' Je ne trouve pas cette audace dans les sculptures de Jazeh mais dans ses poèmes libres et dans les affiches de ses expositions. Là où il a le courage de jouer de tout ! »

➤ **Sirus Tahbaz¹⁶² (écrivain):**

L'écrivain et chercheur iranien, Sirus Tahbaz, a critiqué les œuvres de Jazeh Tabatabaï dans son livre intitulé « *Ni l'oiseau ni l'homme* » (1992) :

« Pendant plus de cinquante ans, Jazeh Tabatabaï s'est donné à la peinture, à la sculpture, à la poésie, aux nouvelles, au théâtre, au cinéma, aux céramiques, ... Il a obtenu des prix et il en a donné aux autres. Il est le fondateur de l'une des galeries d'art les plus anciennes d'Iran.

« Quand vous entrez dans la galerie 'Art moderne ; Honar-e-No' qui est aussi l'atelier de Jazeh, tout semble être parfaitement iranien. C'est comme si vous étiez allés visiter Persépolis ou Haacht-Behecht¹⁶³ à Ispahan.

« Jazeh est un homme du XX^e siècle, mais peut-être du XXI^e siècle aussi ! Il a toujours utilisé le fer, c'est-à-dire la matière qui est devenue maniable et ramollie au XX^e siècle. Cependant dans toutes ces œuvres sculptées coule le sang de l'Antiquité iranienne : le lion qui a une épée à la main, l'homme torturé, les ogres unicornes gentils qui portent des jupes, les

¹⁶² Sirus Tahbaz (Anzali 1939-Téhéran 1998), fut un écrivain et traducteur iranien. De 1970 à 1976, il fut le directeur des publications du Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents.

¹⁶³ Haacht-Behecht est un monument historique de la ville d'Ispahan, construit sous la dynastie des Safavides en 1669.

mariées au cou penché, les oiseaux qui ne sont ni oiseau ni homme, la dame espagnole avec un éventail à la main (figure n°182).

« Couper et composer les outils, les roues, les vis et les écrous d'une voiture et les ferrailles fabriquées en Occident, et souffler ensuite une âme iranienne en eux, c'est un miracle qui ne se réalise que par un artiste comme Jazeh. Parmi ses sculptures nous pouvons citer 'les deux cigognes', 'l'homme qui fait voler un oiseau', 'les gardiens et les soldats qui font la queue'. Ces hommes sont entièrement noirs mais nous pouvons imaginer la rougeur du sang qui coule dans leurs veines, et entendre le battement de leurs cœurs. Je serre les grandes mains de l'artiste entre mes petites mains ! »

G2-b) Mon opinion personnelle sur la vie artistique de Jazeh Tabatabaï et ses œuvres

La peinture de Jazeh a des formes différentes ayant toutes un point commun, c'est-à-dire la culture populaire ou pour être plus précis « les us et coutumes populaires ». En réalité, il appartient à un groupe de peintres iraniens nommé souvent « les peintres innovateurs traditionalistes ». Ces peintres sont caractérisés par leur penchant à se servir de la culture locale en tant que tremplin pour transmettre leurs sensations et leurs perceptions. Dans une partie des œuvres de Jazeh Tabatabaï, nous assistons à l'attention que l'artiste portait à la forme de la miniature iranienne, en recherchant ses éléments et ses motifs dans l'esprit de la peinture ancienne de l'Iran.

Par une réflexion sur les éléments de la composition de la miniature et des artisanats locaux, il s'efforçait à reconnaître les arts populaires afin d'arriver à une perception nouvelle de l'esthétique iranienne.

L'espace des peintures et des sculptures de Jazeh est réparti équitablement entre les humains et les animaux. Par ailleurs, les êtres fabuleux ou mythiques sont présents parmi ses œuvres comme les ogres gentils unicornes, les ogres méchants bicornes, les « hommes-oiseaux » qu'il appelait lui-même « ni homme ni oiseau », les gazelles, les chevaux merveilleux, les lions, (figure n°183) (figure n°184) (figure n°185)... En effet, la méthode qu'il choisit pour réaliser ses statues métalliques des « ni homme ni oiseau » devint sa méthode permanente.

Jazeh dit lui-même (Les œuvres de Jazeh Tabatabaï, Mohammad Hassan Hamedi, publication : Neshat, 2007, Téhéran-Iran) : *« Ce sont les conditions de travail et les moyens qui m'ont mené aux différents domaines. Par exemple, la situation est plus favorable, en*



fig.182/ Sculpture de fer



fig.183/ Huile sur toile



fig.184/ Huile sur toile



fig.185/ Sculpture de fer/ 151x120

hiver, pour écrire ou peindre. En hiver, je compose mes poèmes et je peins de petits tableaux. Pendant les autres saisons, je réalise mes sculptures et je dessine de grandes toiles. »

D'après ce que Jazeh disait lui-même, il s'occupait d'activités très différentes pendant 24 heures. Il travaillait en même temps sur plusieurs toiles, ou il réalisait en même temps plusieurs statues. En attendant qu'il trouve la pièce dont il avait besoin pour une statue, il recopiait un poème ou une nouvelle. En d'autres termes, Jazeh ne réservait aucun temps pour dormir ou se reposer.

Il menait une vie très simple. Pour lui, l'art était la seule source de joie, un refuge et la seule signification de sa vie. Il n'avait ni femme ni enfant. Ses amis étaient très peu nombreux. Jazeh vivait avec sa mère qu'il considérait comme le seul être cher qu'il avait dans le monde. Il ne faisait que ce qu'il aimait.

L'étendue du travail devait le satisfaire et lui apporter un peu de calme et de sérénité. Cependant, il garda jusqu'aux derniers jours de sa vie, la soif insatiable pour la création, qui l'animait pendant sa jeunesse.

Il en dit (Les œuvres de Jazeh Tabatabaï, Mohammad Hassan Hamedi, publication ; Neshat, 2007, Téhéran-Iran) : *« Le matin, je me réveille tantôt écrivain tantôt peintre. Il m'arrive parfois de me réveiller le matin comme une autre personne. Un feu brûle constamment en moi, mais chaque jour, je trouve une forme différente pour l'exprimer. A mon avis, il faut avoir quelque chose à dire, son expression prendra forme d'elle-même. »*

Pendant longtemps, Jazeh se déplaçait entre l'Iran et l'Espagne. Il passait son temps tantôt en Iran tantôt en Espagne. Il aimait beaucoup l'Espagne, peut-être parce que c'était le pays de Pablo Picasso et de Joan Miró¹⁶⁴, ou peut-être parce qu'en Espagne le soleil était aussi chaud et brillant qu'en Iran. En Espagne, il vivait au bord de la mer. Il disait : *« Les oiseaux de marins m'apportent chaque jour des poisons. Ils les mettent sur mon balcon et ils s'en vont ! »* Le peintre iranien Bahram Dabiri¹⁶⁵ dit (Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) : *« Ne dois-je pas croire cela quand c'est un artiste qui le dit ?! »*

Dans certaines œuvres de Jazeh, surtout parmi ses écrits et poèmes, nous constatons une ironie amère et blessante. A l'époque où le mouvement de la « Poésie Nouvelle » était encore très jeune, Jazeh publia un recueil de ses poèmes. Malheureusement, la critique littéraire méconnaît toujours la valeur de ces poèmes, tant pour leur ironie et leur nouveauté

¹⁶⁴ Joan Miro (20 avril 1893 - 25 décembre 1983 à Palma de Majorque –Espagne, est un peintre, sculpteur, graveur et céramiste. Il est l'un des principaux représentants du mouvement surréaliste.

¹⁶⁵ Bahram Dabiri, né en 1950 à Chiraz, est l'un des peintres les plus actifs dans le domaine des arts plastiques iraniens.

créative en forme et en contenu, que pour le choix délibéré du poète dans la transcription particulière des mots.

Il convient de noter ici que les artistes iraniens semblent, en général, traiter l'ironie avec beaucoup de gêne et de prudence. Autrement dit, ils ne considèrent pas l'ironie comme un sujet sérieux dans le domaine de la création artistique. L'ironie est confondue assez souvent avec la plaisanterie. Je crois cependant que l'art moderne contemporain voit et évalue le monde à travers le regard de l'ironie.

L'ironie n'est-elle pas présente dans l'emballage des hautes montagnes par Christo¹⁶⁶? N'est-elle pas visible dans les toilettes de Marcel Duchamp ? Dans ses écrits amers, mais pleins d'ironie, Jazeh Tabatabaï nous explique les moments difficiles de sa vie (Les œuvres de Jazeh Tabatabaï, Mohammad Hassan Hamedî, publication ; Neshat, 2007, Téhéran-Iran): « *Je suis mort à plusieurs reprises, et pourtant je continue opiniâtrement à vivre. Les héritiers attendent du fond du cœur cette disparition si douloureuse !* » Dans un autre passage, nous lisons : « *J'entendais le gargouillement des ventres affamés des nécrophages endeuillés qui s'étaient réunis autour de moi. Je les ai regardés à travers mes paupières mi-closes. J'ai vu leurs visages impatients. Leurs yeux brillaient de joie d'avoir à avaler bientôt un repas funéraire gratuit ! Un mendiant en haillons portait un cercueil sur ses épaules. Il souriait amèrement et disait : 'Même les empereurs meurent'.* »

A la tête de ce texte sinistre, Jazeh avait écrit : « *Je n'ai aucun héritier, surtout je n'ai pas de famille. Je suis un oiseau déplumé. Seul, tout seul !* »

Dans l'introduction de son recueil de poésie intitulé « *Le bigarré* » (figure n° 186) publié en 1971, il écrit :

*« Moi,
Nous,
Vous,
Nous comptons
Les instants,
Et la vie,
Et nous ne faisons que compter et
Nous comptons. »*

Le reste du livre, jusqu'à la dernière page, est une série de chiffres et de calculs.

¹⁶⁶ Christo Javacheff (13 juin 1935 Gabrovo en Bulgarie- 2009 New York), Christo et Jeanne – Claude, ce couple d'artistes contemporains s'est rendu célèbre par ses objets emballés.



fig.186/ Couverture de livre

Jazeh mena une vie d'artiste. Sa liberté d'esprit et sa vie sont devenues un modèle pour de nombreux jeunes artistes iraniens. Jazeh Tabatabaï décéda à l'âge de 78 ans dans la galerie « Art moderne ; Honar-e-No », Rue Païz (automne) en 2008, alors qu'il était entouré de ses soldats de fer et des « Dames Soleils ».

G3) Parviz Tanavoli

Parviz Tanavoli, sculpteur, peintre, chercheur et collectionneur iranien, naquit à Téhéran en 1937 (figure n°187). Dès son adolescence, il eut une passion ardente pour l'art. En été, il allait à l'Ecole Kamal-ol-Molk pour apprendre la peinture auprès de Hossein Cheikh. Dès la fondation de l'Ecole des Beaux Arts à Téhéran en 1953, Tanavoli s'y inscrivit pour apprendre la sculpture. En 1955, une grande exposition eut lieu à Téhéran pour exposer à la fois les œuvres des artistes traditionalistes et des peintres et sculpteurs modernes. Parmi ces œuvres, il y eut une statue de Parviz Tanavoli placée à côté des œuvres des maîtres les plus connus de l'époque. Après trois ans d'études, il obtint son diplôme en 1956, et se rendit en Italie pour poursuivre son travail à l'Académie des Beaux Arts de Carrare. Pendant cette période, il a organisé une seule exposition de ses sculptures sur la plage de Carrerai. Il obtint une bourse du gouvernement iranien dans les années 1958-1959 pour poursuivre ses études universitaires. Il se mit alors à étudier la sculpture sous la direction du célèbre sculpteur italien Marino Marini ¹⁶⁷ dont l'œuvre eut une influence déterminante sur Tanavoli. Plus tard, Parviz Tanavoli s'efforça de se libérer de l'emprise de la sculpture italienne et de rejoindre le monde de la sculpture iranienne. Pour réaliser ce projet, Tanavoli prit le personnage légendaire de « Farhad » comme thème principal de ses œuvres. A propos de ce choix, il dit : (Parviz Tanavoli, publication: Iranian Institute for promotion of Visual arts, musée d'art contemporain de Téhéran, 2003, Téhéran-Iran)

« Quand je suis revenu d'Italie, j'ai senti plus que jamais le vide qui existait dans la sculpture iranienne. J'avais connu l'histoire de la sculpture italienne et l'immense héritage artistique dont profitaient les sculpteurs italiens. Quand je le comparais avec ce qui se passait en Iran, je trouvais que notre sculpture souffrait d'une indifférence et d'une négligence totale. Cela me faisait me sentir orphelin. En Iran, je ne trouvais personne pour guider mes pas. Je résistais pourtant à l'idée d'accepter que ce grand vide existe ! Je me suis intéressé alors au personnage légendaire de Farhad ¹⁶⁸ et j'ai fait de lui le héros que je cherchais. Pour moi, Farhad n'était pas l'amant qui creusait la montagne pour l'amour de Shirin, mais un sculpteur à part entière. Il est vrai qu'il n'y a aucune œuvre sculptée de Farhad dans le monde réel, mais la légende me suffisait. »

¹⁶⁷ Marino Marini (27 février 1901 Toscane- 6 août 1980 Viareggio), est un sculpteur et un peintre italien du XX^e siècle.

¹⁶⁸ Shirin et Farhad est le nom d'une histoire d'amour versifiée et inachevée en 1070 vers signés par un poète iranien nommé Molana Shamseddine. Cette œuvre relate l'histoire d'amour de Farhad pour la princesse Shirin.



fig.187/ Parviz Tanavoli

Dans une critique écrite sur l'exposition des œuvres de Parviz Tanavoli à Milan, nous pouvons lire :

(Parviz Tanavoli, publication: Iranian Institute for promotion of Visual arts, musée d'art contemporain de Téhéran, 2003, Téhéran-Iran)

« L'histoire des sculptures de Parviz Tanavoli trouve ses racines dans les récits légendaires iraniens. Pendant de longs siècles, la sculpture fut abandonnée en Iran, cédant sa place aux arts décoratifs comme la céramique, l'art du plâtre, le tissage de tapis. Cependant, rien ne semblait pouvoir remplacer l'art de la sculpture. Les œuvres de Parviz Tanavoli remplissent ce vide millénaire (figure n°188) (figure n°189). »

Parviz Tanavoli participa à la première Biennale de Téhéran en 1958. Sa sculpture intitulée « *Moi, Farhad et Bistoun* » (figure n° 190) fut envoyée à la Biennale de Paris. Ses œuvres furent également représentées à la deuxième Biennale de Téhéran (1960). Cinq sculptures et neuf peintures de Tanavoli furent exposées ensuite à la Biennale de Venise.

Parviz Tanavoli rentra en Iran en 1960 et commença à enseigner la sculpture à la Faculté des Arts Décoratifs qui venait d'être fondée peu de temps avant. La même année, Tanavoli fonda l'atelier « Kaboud ». Il réalisa ensuite une série de statues intitulées « *Cages et oiseaux* » (figure n° 191). Il s'intéressait au fur et à mesure aux motifs et aux éléments iraniens qu'il utilisa peu à peu dans ses œuvres. Il étudiait les arts traditionnels d'Iran pour découvrir leurs concepts, leurs secrets et leurs symboles : les coupoles, les kilims, les serrures anciennes, les tissus peints, ... L'intérêt qu'il portait à cette recherche devint une activité très sérieuse, celle de collectionner des œuvres d'art et des objets précieux et rares (figure n° 192). Il exposa ensuite ses collections en Iran et à l'étranger. Tanavoli écrivit des livres pour présenter ses collections, livres qu'il avait enrichis de photographies et de documents portant des informations complètes sur les pièces de ses collections. Dans l'introduction du livre intitulé « *Des serrures anciennes* » (figure n° 193), Tanavoli dit (Des serrures anciennes, Parviz Tanavoli, publication : Bon Gah, 2007, Téhéran-Iran):

« Ces serrures n'ont pas été fabriquées en tant qu'objets sculptés, mais leur qualité et leur créativité n'ont rien de moins que la sculpture. En outre, ces objets comptent pour moi un appui iranien. » A partir de cette période, des éléments comme des serrures ou des fenêtres traditionnelles apparurent dans les œuvres de Parviz Tanavoli. En 1971, sa statue intitulée « *Le poète avec les serrures* » (figure n° 194) fut placée devant le « Théâtre de ville » à Téhéran.

Pendant les années 1960, outre Parviz Tanavoli, d'autres artistes iraniens utilisaient des éléments appartenant aux arts traditionnels ou populaires dans leurs œuvres : sceaux,



fig.188/ Platre de fer/ 120 Cm/ 1958



fig.189/ Ceramique/ 64 Cm/ 1958



fig.190/ Dessin sur papier/ 1958



fig.191/ Bronze/ 46x19x50 Cm/ 1975



fig.192/ verrou en fer



fig.193/ verrou en fer



fig.194/ Sclupture en bronze/ 280x240x105 Cm/ 1972

talismans, manuscrits anciens, calligraphie, éléments de mausolées de saints (figure n°195) (figure n°196). Ces artistes cherchaient à combiner ces objets anciens avec les formes modernes. La critique classifia ces artistes dans la catégorie de peintres « Sagha-khaneh ». Parviz Tanavoli fut l'un des précurseurs de ce courant artistique. Dans le chapitre relatant les années 1961-1978, nous consacrerons une partie à l'art « Sagha-khaneh ».

Parviz Tanavoli fit la connaissance de Mme Abby Grey¹⁶⁹, collectionneuse américaine, qui soutint Tanavoli, lorsqu'il se rendit aux Etats-Unis pour y continuer ses activités artistiques (1961).

Tanavoli rentra des Etats-Unis en 1964. Il se mit à enseigner la sculpture à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran où il fit construire un four à bronze. La même année, il fonda un atelier à la Faculté des Beaux Arts qu'il baptisa « Zal zar » (Albinos doré). Il réalisait ses statues de bronze dans cet atelier. Dans ces années, le séminaire des arts contemporains d'Iran fut organisé à l'Association culturelle irano-américaine, à l'initiative de Parviz Tanavoli. Ce séminaire organisait des débats très enrichissants sur l'héritage de l'art iranien, les liens entre l'art contemporain et l'art classique, ainsi que sur l'art mondial. Des artistes et des critiques d'art comme Asad Behrouzan, Sadegh Barirani et Tanavoli lui-même présentèrent leurs théories lors de ces séminaires.

En 1965, Tanavoli exposa des dernières sculptures et toiles à la galerie « Borghèse » à Téhéran. Dans la réalisation de ses œuvres, Tanavoli s'était servi de matières très différentes : pièces calligraphiques, ustensiles en cuivre et en plastique, morceaux de tapis, lampes fluorescentes, ... dans des compositions étranges avec des couleurs vives. Cette exposition entraîna une vive réaction contre le jeune et célèbre artiste. Son travail fut jugé offensant d'où la fermeture de l'exposition pendant trois jours.

Tanavoli réalisa les premières statues de la série « Rien ; Hich » en 1966, thème qu'il reprit plus tard en 1976 (figure n°197). A propos de la série « Rien ; Hich », l'artiste dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°123, 2008, Téhéran-Iran) :

« Le milieu artistique de cette époque-là et les écoles d'art dont nous rejetions les méthodes d'enseignement suscitaient en moi un sentiment de protestation. Des penseurs et des artistes de ces milieux importaient chaque jour un phénomène artistique nouveau de l'Occident. Ils en faisaient la publicité et les aristocrates achetaient avec fierté ces objets de deuxième main. La série 'Rien ; Hich' était une protestation contre ce processus. Cette

¹⁶⁹ Abby Grey est un collectionneur américain, qui était l'un des acheteurs et des mécènes du célèbre sculpteur iranien Parviz Tanavoli.



**fig.195/ Sculpture en bronze/
47x17x12 Cm/ 2001**



fig.196/ Cabin,fer,Huile sur papier et verre/ 100x98 Cm/ 1964



**fig.197/ Scluptuer en bronze/
42x42x100 Cm**

protestation était large et se tournait aussi contre moi-même, car nous protestions également contre les artistes du mouvement 'Sagha-khaneh'. »

La même année, Parviz Tanavoli organisa une grande exposition de ses « *Rien ; Hich* » à l'Association culturelle irano-américaine. Une cinquantaine de ses statues de tailles très différentes furent présentées dans cette exposition : de quelques mètres à quelques pouces (figure n°198) (figure n°199) (figure n°200).

Les « *Rien* » de Parviz Tanavoli firent couler beaucoup d'encre. A ce propos, il dit lui-même (Magazine d'art plastique de Tandis, n°123, 2008, Téhéran-Iran) :

« Dans les autres pays et les plus grandes capitales artistiques du monde, certains artistes s'intéressaient à la notion de 'néant'. Peut-être, n'ont-ils pas utilisé le terme 'Rien', mais leur travail véhicule la même signification. Les toiles blanches ou les boîtes vides de Robert Rauschenberg¹⁷⁰ reflètent très bien ce 'néant'.

« Même les œuvres les plus célèbres d'Andy Warhol¹⁷¹ comme les boîtes de soupe Campbell ou le portrait de Marilyn Monroe expriment ce 'Rien'. Une dizaine d'années après la réalisation de ses œuvres, Andy Warhol les a qualifiées de 'concentré du néant'. Certes, le néant de mes œuvres n'avait pas la même signification que dans les œuvres d'artistes occidentaux. Le mien était une sorte d'absence d'espoir, sans qu'il traduise un rejet ou une négation. »

Dans un texte écrit pour l'exposition de ses « *Rien ; Hich* », Parviz Tanavoli dit :

(Parviz Tanavoli, galerie 10, 2011, Téhéran-Iran)

« Il paraît souvent que le 'Rien ; Hich' est plutôt un phénomène littéraire, mais pour moi, il est un phénomène comme les serrures et les cages d'oiseau, et il me rappelle la légende de Farhad. Si cette ressemblance incroyable entre le 'Rien' et l'homme n'avait pas existé, je n'aurais jamais réalisé ces statues. Quant à l'homme, je m'y intéresse car il est une composante de la totalité de l'existence, et il a en lui l'histoire. »

A l'époque de la création de ses « *Rien ; Hich* », Tanavoli commença la réalisation de ses « *Rosignols* » (figure n°201) (figure n°202). Ces petits oiseaux restent le thème d'un grand nombre de ses œuvres jusqu'à présent. En 1966, il organisa une exposition de « *Fleurs et rossignols* » à l'Association culturelles d'Italie à Téhéran. Mounir Farmanfarmaian

¹⁷⁰ Robert Milton Ernest Rauschenberg (22 octobre 1925 Texas- 12 mai 2008 Floride), est un artiste plasticien américain. Il appartient au Néo- Dada et un précurseur du Pop Art.

¹⁷¹ Andy Warhol (6 août 1928 Pittsburg- 22 février 1987 à New York), est un artiste américain qui appartient au Pop Art, il en est l'un des innovateurs.



**fig.198/ Sculpture en bronze/
14x21x16 Cm/ 1972**



**fig.199/ Sculpture en bronze/
29x13x15 Cm/ 1972**



**fig.200/ Sculpture en bronze/
79x45x26 Cm/ 1973**



fig.201/ Sculpture en ceramique/ 42x29x11 Cm/ 2000



fig.202/ Huile sur toile/ 101x115 Cm/ 1975

¹⁷²coopéra avec Tanavoli pour peindre les fleurs, tandis que Tanavoli réalisa les rossignols en céramique sculptée.

Quelques années plus tard, en 1972, une collection des rossignols en céramiques sculptées de Tanavoli fut exposée à l'Institut Goethe de Téhéran. Dans le catalogue de cette exposition, le conseiller artistique de l'Institut Goethe, Manfred Thièle¹⁷³ écrit :

« Influencé par les grandes traditions de son pays – qu'il connaît parfaitement – et avec son art de la sculpture occidentale, Parviz Tanavoli ne cesse de créer des œuvres qui – loin de toute abstraction – témoignent de la dignité de l'homme et des limites de son existence. Ses rossignols sont des symboles éternels de la poésie iranienne et se présentent parfois en très petit et parfois très grand. Ils reviennent dans leur cage d'isolement, alors qu'ils portent sur eux la clé de la réalisation des rêves inexaucés de l'homme. »

Quelques années plus tard, les rossignols de Parviz Tanavoli étaient exposés à l'exposition du « Jardin iranien » au Musée des Arts Contemporains de Téhéran. Cette fois-ci, les rossignols étaient placés dans une salle, à l'intérieur de cages en tubes de néon avec des couleurs fluorescentes verte, blanche, jaune et rouge (figure n°203).

La période de la série des « Rien ; Hich » dura onze ans. Commença alors la période des statues des « Murs d'Iran » en 1976. Behrouz Sour-Esrafil¹⁷⁴ se souvient des œuvres de Tanavoli pendant ces années en ces termes : « Nous pouvons aimer ou ne pas aimer les sculptures de Parviz Tanavoli ! Mais nous ne pouvons absolument pas nier l'influence de son travail sur l'art et la sculpture contemporaine d'Iran. Ces 'Murs' constituent un progrès indéniable dans l'art de Tanavoli. C'était un progrès vers les valeurs abstraites et pures de la forme. »

Il est curieux de savoir que dans les œuvres de Tanavoli, le mur qui était normalement un symbole d'obstacle et de contrainte, devint un signe de la perfection et de purification. La série des murs se divisait en plusieurs groupes : « Mur et écrit », « Mur et fenêtre », « Mur et poème », « Mur et mur », « Mur et cyprès », « Serrure sur le mur », « Murs pour Persépolis » et « Mur de rien ». Dans certaines de ses œuvres, les murs se combinaient avec les thèmes des

¹⁷² - Mounir Farmanfaiyan, née en 1922 à Ghazvin, est l'une des sculptrices les plus célèbres d'Iran. Elle vit depuis de longues années aux Etats-Unis où elle poursuit ses activités artistiques.

¹⁷³ Manfred Thièle est le conseiller artistique de l'institut Goethe de Téhéran en 1972.

¹⁷⁴ Behrouz Sour-Esrafil, né en 1951 à Téhéran, fut journaliste avant la victoire de la révolution islamique de 1978. Après la révolution, il s'exila comme de nombreux journalistes iraniens de l'époque, et s'installa en France. Il fut pendant un temps le rédacteur en chef du quotidien persanophone Keyhan à Londres. Il émigra aux Etats-Unis en 1998. A présent il est le rédacteur de l'émission culturelle et sociale « Shabahangi » diffusée tous les soirs par le service en langue persane de la chaîne de télévision VOA.

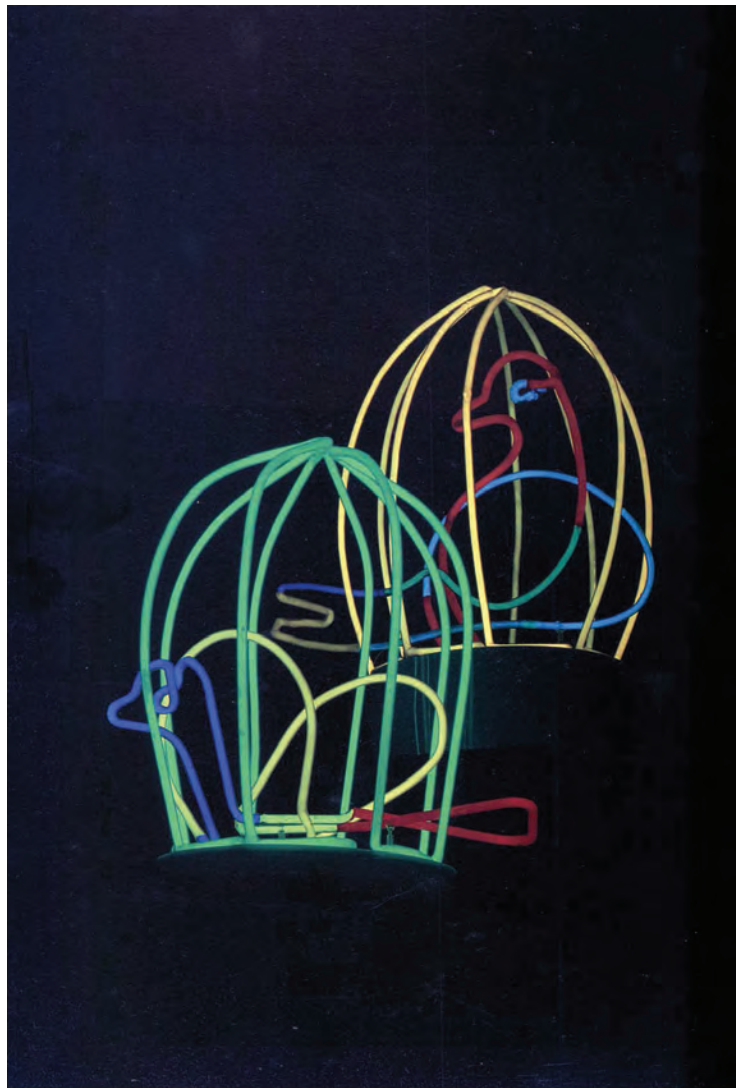


fig.203/ Fer et neon lumiere/ 2004

œuvres antérieures de Parviz Tanavoli pour créer de nouvelles formes et de nouvelles compositions (figure n°204) (figure n°205) (figure n°206).

La carrière de Parviz Tanavoli commença en 1958 et atteignit son apogée en 1976 avec la série des « *Murs d'Iran* ». Pendant cette période de vingt ans, il entreprit des travaux très variés, et plus tard, ses œuvres allaient rester sous l'influence de cette période de créativité intense.

Le sculpteur Parviz Tanavoli devient au fur et à mesure le collectionneur que nous connaissons aujourd'hui. Il possède, de nos jours, de très précieuses collections de tapis, de Gabbeh, de kilims, de salières, de serrures, de tissus peints et de toiles peintes. Ses collections ont été exposées plusieurs fois en Iran et à l'étranger. Parviz Tanavoli a écrit plusieurs livres illustrés pour présenter les pièces de ses collections. A l'instar de Marco Grigorian, Parviz Tanavoli est l'un des précurseurs de la peinture « *Ghahveh-khaneh* ». Il a écrit de nombreux articles et a prononcé plusieurs discours en Iran et à l'étranger pour présenter les arts traditionnels iraniens. Il a joué, en fait, un rôle considérable dans ce domaine et il poursuit ces activités aujourd'hui.

G3-a) Parviz Tanavoli et Atelier « Kaboud »

En 1960, les gens qui passaient par l'avenue Pahlavi à Téhéran, regardaient souvent avec étonnement la statue géante qui avait été placée sur le balcon d'un appartement (figure n°207).

Cette statue avait été réalisée avec des ferrailles. Sur le mur du même immeuble, il y avait un petit panneau en persan et en anglais : « Atelier Kaboud ». Cet atelier n'était pas très ancien, mais il devint très vite le lieu de rencontre des jeunes artistes modernes de l'époque. Contrairement à la galerie « Esthétique » de Marco Grigorian et la galerie « Art moderne ; Honar-e-No » de Jazeh Tabatabaï, l'atelier « Kaboud » n'était pas destiné à l'organisation d'expositions ou d'activités artistiques collectives, cependant, les peu nombreuses expositions qui y étaient organisées, de temps en temps, ont eu de profondes influences sur l'art contemporain iranien (figure n°208). Le fondateur de cet atelier, Parviz Tanavoli dit (Atelier Kaboud, Auteur : Parviz Tanavoli, publication : Bon-Gah, 2005, Téhéran – Iran):

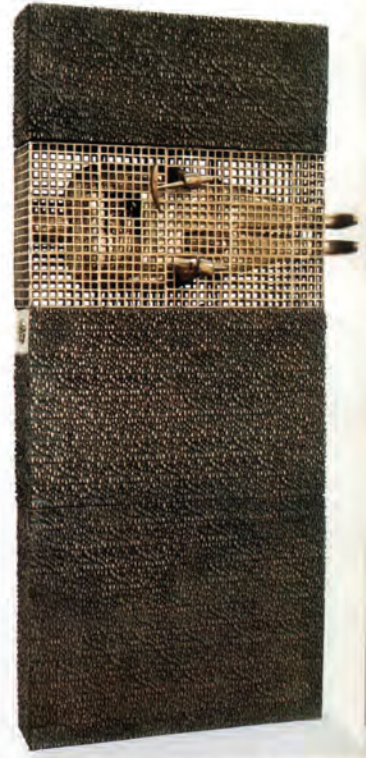
« Outre l'exposition de mes sculptures, trois expositions des œuvres de Hossein Zenderoudi ont été organisées à la galerie 'Kaboud'. Dans la première exposition de Zenderoudi, il a présenté ses toiles qui étaient inspirées des impressionnistes français. Parmi



**fig.204/ Sculpture en bronze/
181x102x23 Cm/ 1975**



**fig.205/ Sculpture en bronze/
172x114x50 Cm/ 1991**



**fig.206/ Sculpture en bronze/
196x45x33 Cm/ 1975**



fig.207/ Atelier de Kabood



**fig.208/ Affiche de exposition de
P.Tanavoli/1961**

ses tableaux, mon attention s'était focalisée sur une toile au thème religieux qui était très différente des autres tableaux de son exposition. Cette toile présentait une scène de l'événement de Karbala. La surface de la toile avait été divisée en quatre parties qui montraient, chacune, une scène de l'événement de Karbala.

« Ce type de division de la surface de la toile était normalement utilisé dans la peinture populaire dite 'Ghahveh-khaneh'. Mais le tableau de Zenderoudi était en noir et blanc. Il l'avait réalisé par une technique d'imprimerie manuelle. J'ai acheté ce tableau.

« Cet atelier n'avait pas vraiment l'ambiance d'une galerie d'art, cependant il est devenu un lieu très fréquenté par des artistes modernes qui y venaient pour parler de leur travail et montrer leurs œuvres. »

L'atelier « Kaboud » fut également le lieu d'un événement important : la création d'un groupe d'artistes baptisé « Groupe d'artistes contemporains ». L'atelier « Kaboud » devint ainsi le centre des réunions des artistes modernes de l'époque. Le « Groupe d'artistes contemporains » publia une déclaration pour annoncer sa formation. Etaient membres de ce groupe Marco Grigorian, Sirak Melkonian¹⁷⁵, Sohrab Sepehri, Bijan Saffari, Manoutchehr Sheybani¹⁷⁶ et Parviz Tanavoli.

La première exposition de ce groupe fut un grand succès. L'exposition eut lieu en 1960 à la salle de la Bank Saderat. Une grande foule de visiteurs étaient présente toute la journée dans la salle, car l'exposition de telles œuvres était un événement très nouveau pour les habitants de la capitale. C'était la première fois qu'une exposition artistique était organisée avec le soutien du secteur privé, sans l'intervention des institutions publiques. Les organisateurs de l'exposition rédigèrent une déclaration qu'ils envoyèrent ensuite à la Direction Générale des Beaux Arts. Sur un ton très vif, le texte demandait aux organes publics de ne plus s'ingérer dans le domaine des arts. Suite à la publication de cette déclaration, le gouvernement a décidé d'interrompre l'aide financière qu'il allouait à l'atelier « Kaboud ». Dans cette déclaration, nous pouvons lire : « *La Direction Générale des Beaux Arts n'a pas, dans l'état actuel des choses, la compétence et la qualité nécessaire pour superviser les activités des artistes peintres et sculpteurs. Il vaut mieux que les responsables de cette direction générale confient la tâche aux artistes eux-mêmes ...* »

¹⁷⁵ Sirak Melkonian né en 1931 dans une petite ville de Férdon en Iran, il est peintre iranien d'origine Arménienne.

¹⁷⁶ Manoutchehr Sheybani (1924 Kachan en Iran- 1991 Téhéran en Iran), il fut un célèbre peintre et poète iranien.

Peu de temps après la publication de cette déclaration, Parviz Tanavoli se rendit aux Etats-Unis dans les années 1961-1962. L'atelier « Kaboud », privé d'aides financières publiques, fut fermé.

G3-b) Les opinions des critiques d'art et d'artistes contemporains sur la vie artistique et l'œuvre de Parviz Tanavoli

➤ **Ehsan Yarshater (chercheur, auteur d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°123, 2008, Téhéran-Iran)

« Parviz Tanavoli est un éminent sculpteur contemporain iranien. Ses rares peintures et ses nombreuses sculptures nous indiquent l'immense intérêt qu'il avait pour l'art traditionnel iranien. Son enthousiasme pour le passé se révèle très clairement dans l'expression plastique et visuelle qu'il nous présente des thèmes et des sujets de la littérature classique de notre pays. La légende Farhad est l'un de ces thèmes. Farhad fut, selon la légende, un tailleur de pierre qui tomba amoureux de Shirin, et devint en quelque sorte le rival de l'empereur Khosrô Parviz¹⁷⁷. La mort tragique de Farhad permit aux poètes iraniens de faire de lui un martyr de l'amour. Le rossignol est un autre thème de la littérature classique iranienne que Tanavoli a emprunté dans ses œuvres. Dans la littérature classique, l'amour du rossignol pour la rose est le symbole du désespoir en ce qui concerne l'union amoureuse. Le thème de l'absurdité de la vie et des projets de l'homme pour l'avenir a été également un thème très cher aux mystiques, aux poètes et aux penseurs classiques. Tanavoli reprend ce thème et le réalise sous une forme tridimensionnelle de la calligraphie du mot 'Hich' ('Rien' en persan). »

➤ **Alireza Samiazar¹⁷⁸ (architecte, auteur d'art):**

(Parviz Tanavoli, publication: Iranian Institute for promotion of Visual arts, musée d'art contemporain de Téhéran, 2003, Téhéran-Iran)

« Sans nul doute, Parviz Tanavoli est l'une des figures de proue de l'art contemporain iranien et une personnalité inoubliable dans l'histoire de la sculpture en Iran. Ses œuvres comptent parmi les meilleures expériences réalisées pour atteindre les sources les plus originales de notre identité nationale, tout en s'accrochant aux particularités qui sont propres

¹⁷⁷ Khosrô Parvis est un empereur Sassanide ayant régné de (590-628) en Iran.

¹⁷⁸ Aliréza Samiazar, né en 1961 à Téhéran en Iran. Il a un doctorat d'architecture à l'université de Londres. Il était le directeur du musée d'art contemporain de Téhéran entre les années (1997-2005).

aux expressions artistiques modernes. Par conséquent, les sculptures de Parviz Tanavoli manifestent de la meilleure manière, la vitalité et le dynamisme de l'art moderne iranien.

« Les recherches effectuées par Tanavoli sur la nécessité d'une harmonie entre la forme et le contenu dans l'art iranien ne se limitent pas dans le domaine de la création de statues. Dans le même temps, Parviz Tanavoli se met à réaliser une série de collection de tapis, de kilims et d'objets divers dans le vaste domaine des traditions quotidiennes de la vie iranienne. Il rend ainsi un très grand service à la culture de son pays. Les œuvres de Tanavoli montrent toutes qu'il effectuait une recherche incessante sur les éléments originaux des traditions iraniennes, afin de leur donner une expression artistique moderne. Cela donne aux œuvres de ce grand artiste une agréabilité merveilleuse non seulement pour les amateurs d'art en Iran mais aussi pour les amateurs d'art dans le monde entier, qui admirent tous le travail de Tanavoli. »

➤ **Rouin Pakbaz (critique d'art, auteur d'art) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Parviz Tanavoli est l'un des cofondateurs du mouvement du mouvement artistique 'Sagha-khaneh', mais son esprit de chercheur et l'intérêt qu'il portait à la connaissance des différents aspects de la culture iranienne le font distinguer d'autres représentants du courant 'Sagha-khaneh'. Tanavoli a profondément senti les liens esthétiques qui pourraient exister entre la poésie et les autres arts. Il a d'ailleurs le pouvoir magique d'inventer des équivalents visuels pour les notions et thèmes poétiques. Par conséquent, lorsqu'il met un oiseau à la place de la tête d'un 'poète', ou quand il met une serrure sur le corps de son 'messenger', Tanavoli est aussi poète que sculpteur. La série des 'Rien ; Hich' de Parviz Tanavoli a une valeur artistique et esthétique toute particulière. Elle est, en réalité, un signe de la fin de la période 'Sagha-khaneh' pour adopter une autre vision du monde et un autre mode de vie. »

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, professeur de l'université) :**

(Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

« Lorsque nous parlons de la sculpture contemporaine iranienne, le nom de Parviz Tanavoli se place, sans aucun doute, à la tête de la liste des sculpteurs modernes d'Iran. Parviz Tanavoli est un sculpteur très travailleur et omniprésent. Il a une présence constante sur le devant de la scène des arts contemporains de l'Iran tant comme sculpteur que collectionneur. Les biographies consacrées à la vie de Parviz Tanavoli nous indiquent qu'il

est quelqu'un, qui veut toujours être présent et vu. Sa passion et son enthousiasme pour s'éterniser sur l'art, priment parfois sur son enthousiasme pour la créativité artistique.

« Tanavoli est très travailleur et très assidu. Sa vie, sa carrière, les années et les journées de sa vie nous montrent qu'il est l'un des artistes les plus productifs d'Iran.

« L'important est qu'il a enregistré chacun de ses travaux et chacun de ses pas. C'est un organisateur qui ne permet aucun gaspillage. Il a un profond respect pour ce qu'il entreprend et il a la force de pouvoir convaincre les autres à respecter tout ce qu'il entreprend.

« Il veillait toujours à ce que ses œuvres soient présentes aux grandes expositions, dans les salles et galeries prestigieuses fréquentées par des personnalités importantes, notamment les Américains. En effet, il était impossible de voir une œuvre de Parviz Tanavoli dans une petite galerie d'art ou à côté d'œuvres d'artistes plus jeunes ou moins expérimentés que lui. Tanavoli s'efforçait toujours d'aller plus loin et de se placer plus haut.

« Ses voyages successifs et l'organisation d'expositions à l'aide des personnes qui pouvaient le rendre plus célèbre, et enfin le prestige des collectionneurs qu'il fréquentait, ont permis à Parviz Tanavoli de se procurer notoriété et fortune. Cela a fait de lui un artiste très célèbre. »

Chapitre IV. L'évolution de l'art plastique (la peinture) en Iran pendant les années 1961-1971

A) Climat artistique et intellectuel en Iran pendant les années 1961-1971

A1) Événements historiques importants des années 1961-1971 en Iran

1961- 1) La troisième Biennale de Téhéran : Cette biennale eut lieu avec la participation des artistes comme Hossein Zenderoudi, Nasser Oveysi, Sadegh Tabrizi, Faramarz Pilaram, Jazeh Tabatabaï, Parviz Tanavoli, Mansour Ghandriz, ... Le prix spécial de cette biennale fut décerné à Hossein Zenderoudi.

La troisième Biennale de Téhéran fut l'occasion pour un nombre d'artistes modernistes, actifs dans le domaine des arts plastiques, de combiner des motifs et des éléments de l'art iranien avec des acquis nouveaux de l'art occidental, afin de créer des

œuvres qui bénéficient d'un langage et d'une expression modernes, tout en préservant leur identité iranienne.

2) Karim Emami, traducteur, journaliste et critique d'art, utilisa pour la première fois l'expression « Saghha-khaneh » pour désigner le style de certains artistes dont les œuvres avaient été exposées à cette biennale.

1963- Le soulèvement populaire du 5 juin à Téhéran.

1964- 1) L'inauguration de « Talar Iran » : Cette galerie entama ses activités par l'exposition des œuvres de Mansour Ghandriz, Morteza Momayez, Sirius Malek, Mohammad-Réza Joudat¹⁷⁹, Faramarz Pilaram, Massoud Arabshahi, Ghobad Shiva, Sadegh Tabrizi, Rouin Pakbaz, Farshid Mesghali et Hadi Hazavéi¹⁸⁰.

Cette galerie fut fondée par Mansour Ghandriz et plusieurs autres artistes. Après la disparition de Ghandriz, la galerie porta son nom et fut rebaptisée « Talar Ghandriz » pour lui rendre hommage. Cette galerie poursuivit ses activités grâce aux efforts de Rouin Pakbaz et Mohammad-Réza Joudat, pendant treize ans, jusqu'en 1977, c'est-à-dire un an avant la révolution islamique.

2) La quatrième Biennale des arts plastiques à Téhéran.

3) La fondation du Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents : La directrice de ce centre, Mme Leili Amir-Arjomand¹⁸¹ en créa le noyau principal, mais la structure de ce centre prit forme suite aux efforts de M. Firouz Shirvanlou¹⁸². Le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents eut une influence considérable dans la formation d'une génération de graphistes, d'illustrateurs et de cinéastes. Ce centre organisait des cours, des festivals, avait créé une cinémathèque et des archives de films, accordait des bourses de recherches à l'étranger aux artistes, et contribuait ainsi au développement des arts en Iran.

¹⁷⁹ Mohammad Réza Judat, né en 1939 à Ardabil, abandonna ses études en peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran en 1961, pour continuer ses études supérieures en architecture et urbanisme à l'Université Shahid Beheshti (autrefois, Université Melli). Joudat fut le maître de toute une génération d'architectes iraniens. Il fut l'un des cofondateurs de Talar Ghandriz (Talar Iran) en 1964.

¹⁸⁰ Hadi Hazavéi, né en 1940 à Arak (centre de l'Iran) est auteur de livres importants dans le domaine de l'enseignement de l'art, destinés aux professeurs d'art.

¹⁸¹ Leili Amir-Arjomand, née en 1939 en Iran, fut la fondatrice du Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents en 1964. Après la victoire de la révolution islamique, elle émigra en France.

¹⁸² Firouz Shirvanlou (1938-1988 Téhéran) occupe une place très importante parmi les intellectuels iraniens. Il avait joué un rôle déterminant dans la fondation du Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents, de la maison de Culture de Niavaran, du Musée national du tapis et du Musée Abgîneh. Il participait également à l'organisation des expositions artistiques.

1965 : 1) Décès du peintre Mansour Ghandriz lors d'un accident de voiture.
2) La publication du livre « La peinture moderne » d'Ehsan Yarshater, par la maison d'édition Amir-Kabîr.

1966 : 1) La disparition de deux célèbres artistes de l'école de peinture dite « Sagha-khaneh », Hossein Ghoullar-Aghassi et Mohammad Modaber¹⁸³.
2) L'inauguration de la Galerie Seyhoun : Cette galerie d'arts fut fondée par Mme Massoumeh Seyhoun¹⁸⁴ avec l'exposition des œuvres de Hossein Zenderoudi.
3) La cinquième Biennale de Téhéran : Ce fut la dernière biennale qui eut lieu avant la révolution islamique. Outre les œuvres d'artistes iraniens, celles d'artistes turcs et pakistanais furent également exposées à cette biennale.

1967 : Le Festival artistique de Chiraz : Ce fut la première des onze éditions de ce festival. De 1971 à 1978, ce festival artistique a été l'événement culturel le plus controversé du pays. Le Festival artistique de Chiraz était organisé en plusieurs parties : musique, théâtre, cinéma, et divers groupes iraniens et étrangers y participaient. Pendant les dernières années, avant la révolution islamique, la tenue du festival soulevait de plus vives polémiques. En marge des programmes musicaux, dramatiques et cinématographiques, des expositions de peinture et de photographie étaient également organisées au Festival artistique de Chiraz. En outre, ce type de festivals internationaux avait naturellement besoin de posters, de logos et de publicités, ce qui créait une occasion pour le développement de l'art graphique en Iran. Le Festival artistique de Chiraz ne survécut pas aux événements de la révolution islamique en 1978.

1968 : 1) L'exposition de « L'art contemporain d'Iran » à l'Université Columbia de New York (Etats-Unis).
2) L'exposition de « L'art contemporain d'Iran » à l'Institut Goethe, Téhéran (Iran).

¹⁸³ Mohammad Modaber fut l'un des fondateurs du mouvement de la peinture dite de Ghahveh-khaneh en Iran. Dans ses œuvres, il s'intéressait surtout aux événements religieux dont l'épopée de Karbala. Il décéda en 1967 à Téhéran.

¹⁸⁴ Massoumeh Seyhoun (Rasht 1934- Téhéran 2010) fut l'une des meilleures femmes peintres de l'Iran. Elle fut également la directrice de la galerie Seyhoun qui compte l'une des plus anciennes galeries d'art de l'Iran.

3) L'exposition de « La peinture contemporaine d'Iran » à Téhéran (Iran), à l'occasion du Festival artistique de Chiraz.

4) La fondation du « Haut Conseil de la culture et des Arts » : ce conseil était chargé, entre autres, de donner son agrément à la fondation des écoles et des organisations artistiques, d'approuver leurs instructions internes, de déterminer les conditions des festivals, des congrès, des conférences, des expositions et des compétitions portant sur des sujets relatifs à l'art et à la culture.

1970 : 1) L'exposition de « L'art contemporain d'Iran », à la Maison d'Iran à Paris (France).

2) La publication de la revue « Fasli Dar Honar » (La raison de l'art) par « Talar Iran » (Galerie Ghandriz) : l'écrivain, traducteur et critique d'art, Rouin Pakbaz fut le rédacteur en chef de cette revue. Dans les années 1970-1971, ne furent publiés que quatre numéros de cette revue.

A2) Le climat intellectuel en Iran pendant les années 1961-1971

Avant de nous occuper du climat intellectuel des années 1961-1971, il convient de nous interroger sur la signification d'un mot : Qui est intellectuel ? Le terme « intellectuel » est un dérivé du mot latin « intellegere » qui signifie « comprendre » en faisant la distinction entre deux choses. En effet, l'intellectuel est une personne dont l'activité consiste à exercer son intelligence, en profitant de sa capacité de distinguer les choses. C'est la raison pour laquelle, l'intellectuel est souvent considéré comme un représentant de la raison critique, le terme « critique » étant lui-même un dérivé du terme grec « kritikos » qui veut dire « juger », donc « distinguer ». Il conviendrait ici de citer Albert Camus¹⁸⁵, pour qui l'intellectuel est une personne qui a une « conscience de soi ».

Cette conscience de soi fait de l'intellectuel un agent et un moteur de la modernité. A chaque période de la modernité, le rôle des intellectuels consistait à penser et à approfondir les phénomènes de leur temps et de les transmettre aux autres. L'intellectuel est une figure de proue des Temps modernes. Il est un citoyen moderne qui ne tolère point les anomalies et les irrégularités politiques, culturelles ou sociales, et réagit sérieusement à l'inégalité afin de reconstruire et corriger la société affectée par ces maux. L'intellectuel des Temps modernes

¹⁸⁵ Albert Camus (31 novembre 1913 en Algérie – 4 janvier 1960 dans L'Yonne), est un écrivain, philosophe, romancier, dramaturge, essayiste et nouvelliste français.

est un modèle de personne sociale qui croit aux principes qui le conduisent à intervenir dans les affaires politiques, sociales et culturelles.

L'examen des acquis culturels des années 1961-1971 serait une bonne occasion pour étudier la formation et le développement de l'intellectualisme en Iran. En réalité, les événements qui se produisirent pendant cette période de dix ans dans les domaines de la pensée et de la culture, surtout en ce qui concerne la création artistique, eurent une place importante dans l'histoire de l'intellectualisme en Iran. Pendant ces années, les recherches et les études scientifiques et sociales se développèrent de manière plus méthodique. En outre, des changements fondamentaux eurent lieu dans les milieux culturels et artistiques, favorisant le terrain à l'épanouissement des activités artistiques et à la croissance du langage et de l'expression modernes, qui dominaient progressivement les comportements anciens et traditionnels.

L'apparition des pensées modernes et la connaissance de la culture occidentale remontaient à plusieurs décennies avant la révolution constitutionnaliste (1905-1906). Il est à noter que pendant le XIX^e siècle, les structures économiques et sociales de l'Iran étaient celles d'une société « précapitaliste » qui souffrait de l'arriération sur les plans politique, social et culturel. Dans un tel climat, l'apparition des idées modernes se limitait naturellement à une petite couche d'individus éduqués, sans que ce processus puisse s'intégrer dans l'étendue des relations sociales.

La révolution constitutionnaliste (1905-1906) coïncidait avec l'éveil des activités intellectuelles en Iran. A cette époque-là, l'acceptation des droits des citoyens, le développement des libertés politiques dues à la victoire de la révolution, la liberté d'expression et l'épanouissement de la presse, rendaient le terrain favorable à la croissance des activités intellectuelles. La deuxième génération des intellectuels iraniens entra en scène : Foroughi, Hedayat, Alavi, ...

Contrairement à la première génération d'intellectuels iraniens, les représentants de cette nouvelle génération s'efforçaient de familiariser la société iranienne avec la civilisation moderne, pas seulement en préconisant l'imitation de la civilisation occidentale, mais en suggérant la nécessité d'une connaissance plus approfondie de la culture européenne. Leur objectif était de pouvoir reconstruire et remodeler les structures de la société iranienne par une approche méthodique.

Cette nouvelle génération d'intellectuels iraniens choisit deux sphères différentes pour la réalisation de son projet de remodelage de la structure sociale : d'une part, ces intellectuels essayaient de réhausser le niveau culturel du pays par leurs écrits, leurs discours et leurs

traductions ; et d'autre part, ils participaient au processus de réformes politiques et sociales mis en application par la dynastie du roi Réza Pahlavi (1921-1943). Sous la dynastie des Pahlavi (1925-1978), la vie sociale et économique pivotait sur le projet de la modernisation.

Pendant cette période, les efforts des intellectuels comme Foroughi, Hedayat et Alavi pour traduire les œuvres classiques européennes comme celles de Descartes¹⁸⁶, de Kafka¹⁸⁷, et de Tchekhov¹⁸⁸ témoignaient de leur aspiration à la modernisation de leur société. Foroughi fut un illustre représentant de cette génération d'intellectuels. Il est l'auteur d'un ouvrage consacré à l'histoire de la philosophie en Occident, intitulé « *L'évolution de la sagesse en Europe* » qui reste, jusqu'à nos jours, une référence importante de la philosophie occidentale. Foroughi savait que la raison était la pierre angulaire de la modernité. Il fut l'un des rares intellectuels de son époque qui cherchaient à créer un équilibre satisfaisant entre le nationalisme iranien et la conscience moderne. Pendant les années 1921-1943, l'influence des intellectuels sur l'Etat et la société était perceptible, mais le « Moi moderne » n'était pas encore né.

Le développement du système de l'éducation, la croissance de la classe moyenne, l'apparition de nouvelles institutions comme l'Université de Téhéran, et l'envoi des étudiants à l'étranger pour continuer leurs études, donnèrent aux intellectuels un nouveau rôle à jouer en tant qu'intermédiaires entre la société iranienne et le projet de la modernité.

Sous Réza Pahlavi (1921-1943), d'importantes évolutions eurent lieu dans la sphère culturelle et artistique. Mohammad Ali Foroughi avait écrit le premier ouvrage en persan consacré à l'histoire de la philosophie en Occident. Hassan Pirnia¹⁸⁹ écrit, à son tour, « *L'histoire de l'Antiquité iranienne* ». Mohammad-Taghi Bahar¹⁹⁰ écrivait sa « *Méthodologie* », tandis qu'Ali Akbar Dehkhoda¹⁹¹ consacra sa vie à son « *Loghat-Nameh* » (« Dictionnaire »). De nouvelles œuvres dramatiques et littéraires furent créées. Le public s'intéressait aux romans réalistes et aux nouvelles de Mohammad Ali Jamalzadeh¹⁹². Le

¹⁸⁶ René Descartes (31 mars 1596 en Touraine- 11 février 1650 à Stockholm), est un mathématicien, physicien et philosophe français.

¹⁸⁷ Franz Kafka (3 juillet 1883 à Prague- 3 juin 1924 à Kierling), est un écrivain pragois de langue allemande et de confession juive. Il est considéré comme l'un des écrivains majeurs du XX^e siècle.

¹⁸⁸ Anton Pavlovitch Tchekhov (17 janvier 1860 en Russie- 15 juillet 1904 à Badenweiler en Allemagne), est un écrivain, nouvelliste et dramaturge russe.

¹⁸⁹ Hassan Pirnia (1871 Nain en Iran- 21 novembre 1935), il a été premier ministre d'Iran à quatre reprises.

¹⁹⁰ Mohammad Taghi Bahar (8 Décembre 1886 Machhad en Iran- 21 avril 1951 Téhéran), est un homme de lettres iranien. Il est considéré comme le plus grand poète iranien du XX^e siècle.

¹⁹¹ Ali Akbar Dehkhoda (1879 Téhéran- 9 mars 1959), était un éminent linguiste iranien, et l'auteur du dictionnaire de langue persane le plus complet jamais publié.

Mohammad Ali Jamalzadeh (13 janvier 1896 à Ispahan- 8 novembre 1997 en Suisse) fut un très célèbre écrivain et traducteur contemporain iranien. Il est considéré comme le père de la nouvelle moderne en langue persane, et

théâtre et la littérature dramatique connurent une croissance relative, alors que les œuvres des poètes comme Abolghassem Aref Ghazvini¹⁹³, Eshghi¹⁹⁴, Iraj Mirza¹⁹⁵, Mohammad-Taghi Bahar et Mme Parvine E'tesami¹⁹⁶ montraient un effort commun pour donner une nouvelle expression à la poésie. Mais le modernisme artistique vit le jour en Iran par Sadegh Hedayat (littérature romanesque) et Nima Youshij (poésie). En réalité, la littérature et la poésie des années 1961-1971 furent sous l'emprise de ces deux grands écrivains.

Les années 1941-1953 coïncident avec une période de liberté politique et intellectuelle en Iran, avant la survenance d'un coup d'Etat militaire qui mit fin au gouvernement du Premier ministre Mohammad Mossadegh (1953). Compte tenu du contexte social de cette période, les intellectuels et les artistes s'occupaient plutôt de l'influence sociale de l'art que du style ou des innovations artistiques. Les romans sociaux et les romans-feuilletons des journaux et des magazines étaient souvent imprégnés de l'engagement social de leurs auteurs. A partir de 1951, le socialisme était déjà présent parmi les intellectuels et les artistes.

Dans les années 1950, de nombreux artistes et de jeunes écrivains entamèrent leur vie intellectuelle et politique en adhérant au parti « Toudeh » (Peuple), admirateur de Staline¹⁹⁷. Parmi ces jeunes artistes et intellectuels, nous pouvons citer les noms de Jalal Al-e Ahmad, Ahmad Shamlou¹⁹⁸, Mahdi Akhavan-Sales¹⁹⁹, Ibrahim Golestân, Houshang Ebtehaj²⁰⁰, Najaf Daryabandari, Nader Naderpour²⁰¹, ... Certains d'entre eux restèrent fidèles à leurs idéaux de jeunesse, d'autres prirent des chemins différents. En tout état de cause, il est impossible de dire que tous ces intellectuels et artistes eurent le même rôle dans ce que nous pouvons appeler le modernisme artistique et intellectuel des années 1951-1961.

Suite au coup d'Etat du 19 août 1953 et la répression sanglante des démocrates, des nationalistes et des forces de gauche (communistes), une immense déception généralisée

pionnier d'un style réaliste dans la littérature contemporaine de l'Iran. Avant la révolution islamique, il s'installa en Suisse où il poursuivit sa carrière d'écrivain.¹⁹²

¹⁹³ Aref Ghazvini (1880 Ghazvin-1934 Hamadan) fut un célèbre poète, musicien et compositeur iranien

¹⁹⁴ Mirzadeh Eshghi (1894 Hamadan-1924 Téhéran) fut poète et journaliste. Il fut l'un des plus célèbres écrivains iraniens de l'époque de la révolution constitutionnaliste.

¹⁹⁵ Iraj Mirza (octobre 1874 à Tabriz en Iran – 14 mars 1926), était un poète connu iranien.

¹⁹⁶ Parvine E'tesami (16 mars 1907 à Tabriz en Iran – 5 avril 1941 à Qom), est une poétesse iranienne. Elle était la fille du poète Yousef E'tesami et a commencé à écrire des poèmes à l'âge de neuf ans.

¹⁹⁷ Joseph Staline (18 décembre 1878 à Gori- 5 mars 1953 à Moscou), est un révolutionnaire et homme d'Etat Soviétique d'origine Géorgienne.

¹⁹⁸ Ahmad Shamlou (12 décembre 1925 à Téhéran- 25 juillet 2000 à Téhéran), est l'un des grands poètes iraniens du XX^e siècle.

¹⁹⁹ Mehdi Akhavan- Sales surnommé Omid (Espérance), (1928 au Khorasan en Iran -26 août 1990 à Téhéran), est un des pionniers de la poésie moderne persane.

²⁰⁰ Amir Houshang Ebtehaj, alias H. A. Sayeh, né à Rasht (nord d'Iran) en 1927, est un poète et chercheur en musique.

²⁰¹ Nader Naderpour (1929 Téhéran-1999 Los Angeles) fut un poète et traducteur iranien. Il maîtrisait parfaitement la langue française et avait traduit de nombreux poèmes et ouvrages littéraires français en persan.

s'installa parmi les artistes et les écrivains. Les années noires de 1951-1961 furent la période de la révision et de la découverte de nouvelles voies.

Malgré tous les problèmes et l'arriération dus à la mauvaise gestion, les années 1961-1971 étaient marquées par le début du développement et de la supériorité relative de la couche moyenne citadine en Iran. La classe moyenne devint la base de l'apparition et du renforcement de la culture moderne dans le pays. Simultanément à la croissance de l'alphabétisme, les relations culturelles avec les pays occidentaux semblaient plus efficaces qu'auparavant. De nombreux jeunes étudiants qui avaient été envoyés à l'étranger pour continuer leurs études, rentrèrent en Iran et commencèrent leurs activités. Dans le même temps, les gens de la classe moyenne voyageaient plus fréquemment à l'étranger pour le tourisme ou le commerce.

La participation accrue des femmes aux activités sociales était l'un des événements les plus importants de cette période. Au début de la décennie 1960, les femmes obtinrent le droit de vote. Leur présence était de plus en plus sensible aux centres d'éducation, aux universités, et dans les secteurs de service et de production. Les droits des femmes étaient progressivement reconnus. Dans ce contexte, la sphère intellectuelle se forma dans les années 1960.

La dialectique culturelle des années 1961-1971 était essentiellement faite de la contradiction qui existait entre deux approches intellectuelles : La première était celle d'intellectuels et d'artistes qui s'étaient fixé comme objectif l'accès à la perfection dans les œuvres d'art et la production intellectuelle. Pour eux, la priorité était de donner à l'expression et ses instruments. Ils accordaient donc une grande importance aux aspects intellectuels, philosophique et théorique de leur travail, leur motivation principale étant l'innovation. La seconde approche était une procédure superficielle et simpliste d'un discours politique ou quasi-politique. Les adeptes de cette approche demandaient aux intellectuels et aux artistes l'engagement social et idéologique, en qualifiant de « formaliste » l'enthousiasme pour l'innovation.

Ce puissant discours d'« engagement social » pesait lourdement sur les milieux d'artistes, et ne manquait pas de porter préjudice au travail de certains artistes modernes, dont les traces sont facilement identifiables dans certains écrits et poèmes d'Ahmad Shamlou ou d'Ibrahim Golestan. Dans le climat qu'avaient créé les auteurs « sociaux », tout effort d'innovation « formaliste » était considéré comme un service rendu par l'artiste au régime du coup d'Etat, tandis que l'engagement contre la dictature était « louable » en tant que service rendu au peuple. Au fur et à mesure, parmi les artistes qui s'étaient mis en quête de la

nouveauté et de nouvelles voies, une tendance de plus en plus nette apparut pour connaître le style, la forme et les progrès culturels et artistiques de l'Occident.

Pendant cette période, un discours antioccidental se développa par de nombreux auteurs et penseurs comme Daryoush Shaygan²⁰², Ehsan Yarshater, Seyed Hassan Nasr²⁰³, qui prônaient pour un mouvement de retour vers les racines identitaires. Cette indignation exprimée à l'égard de l'Occident et des symboles de la modernité devenait le discours dominant, de sorte que Jalal Al-e Ahmad assimila la technologie à la peste dans son célèbre essai intitulé « *L'occidentalisme* » !

Bien que les années 1961-1971 soient caractérisées par la diversité culturelle en raison des progrès et les innovations réalisées pendant cette période, le jeune arbre de la culture moderne se brisait sous la lourde armure du discours superficiel et déraisonnable de l'anti-occidentalisme.

Au-delà de toutes ces contradictions, des événements très importants se produisirent dans l'art et la culture. Pendant ces années, Le syndicat des écrivains fut fondé par les auteurs, les intellectuels et les penseurs iraniens. L'objectif principal de ce syndicat était de défendre le droit des écrivains pour la liberté d'expression. Vers le milieu des années 1960, la télévision nationale fut également fondée. Les dirigeants de la télévision nationale coopéraient avec le Festive culturel de Chiraz qui invitaient les plus grands artistes étrangers dont Jerzy Grotowski²⁰⁴, Peter Brook²⁰⁵, Herbert Von Karajan²⁰⁶, Michelangelo Antonioni²⁰⁷, ...

Vers la fin de la décennie 1960, un festival cinématographique fut fondé à l'initiative de Farrokh Ghaffari²⁰⁸ et contribua considérablement au développement du cinéma d'auteur en Iran. Toutes ces activités artistiques et culturelles bénéficiaient du soutien et du financement du gouvernement. Le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents qui avait commencé ses activités sous la direction de Mme Leili Arjomand, invita le célèbre intellectuel Firouz Shirvanlou à coopérer avec ce centre. Bahram Beizai²⁰⁹,

²⁰² Daryoush Shaygan, né en 1953 à Téhéran, est un philosophe et romancier iranien, indianiste et professeur d'université.

²⁰³ Seyed Hassan Nasr, né en 1933 à Téhéran, est philosophe et maître des sciences islamiques à l'Université de George Washington aux Etats-Unis.

²⁰⁴ Jerzy Grotowski (11 août 1933 en Pologne- 14 janvier 1999 en Italie), est un metteur en scène polonais, théoricien du théâtre et pédagogue. Il est l'un des plus grands réformateurs du théâtre du XX^e siècle.

²⁰⁵ Peter Brook né le 21 mars 1925 à Londres, est un metteur en scène, acteur, réalisateur et écrivain britannique.

²⁰⁶ Herbert Von Karajan (5 avril 1908 à Salzbourg- 16 juillet 1989 à Anif), est un chef d'orchestre autrichien.

²⁰⁷ Michelangelo Antonioni (29 septembre 1912 en Emilie – 30 juillet 2007 à Rome), est un réalisateur et critique de cinéma.

²⁰⁸ Farrokh Ghaffari (1921 à Téhéran- 17 décembre 2006 à Paris), est un écrivain, réalisateur et critique de cinéma iranien.

²⁰⁹ Bahram Beyzayi, né le 26 décembre 1938 à Téhéran, est un scénariste, réalisateur, producteur et costumier iranien.

Amir Naderi²¹⁰ et Abbas Kiarostami²¹¹ produisirent des films avec le soutien financier dudit centre. Le poète contemporain, Ahmad-Réza Ahmadi²¹² publiait des livres d'histoire et de poèmes pour les enfants, tandis que Farshid Mesghali créait ses meilleures illustrations et ses œuvres graphiques avec le soutien du Centre de l'Éducation Intellectuelle des Enfants et des Adolescents. Parmi les autres écrivains et artistes qui coopéraient avec ce centre, nous pouvons surtout citer les noms de Gholam-Hossein Saedi²¹³ Manouchehr Atashi²¹⁴, Nader Ebrahimi²¹⁵ et M. Azad²¹⁶.

Vers la fin de la période 1961-1971, l'opéra de Téhéran baptisé « Talar Rudaki » fut fondé, et le budget de la construction du Théâtre de la ville « Théâtre Shahr » fut approuvé. Il conviendrait ici d'évoquer les activités de l'Institut Franklin fondé à Téhéran avec le soutien des États-Unis. Cet institut réunit plusieurs écrivains, traducteurs et chercheurs iraniens pour publier des livres qui jouèrent un rôle important dans le développement de la culture générale en Iran. La notion de la correction des épreuves d'imprimerie fut introduite pour la première fois en Iran par l'Institut Franklin qui accordait une attention particulière au choix des livres et du niveau de la traduction d'une part, et à l'apparence visuelle et à la qualité esthétique des livres, de l'autre.

Les activités culturelles de l'Institut Franklin étaient coordonnées par Najaf Daryabandari, Karim Emami, Dr. Adib Soltani²¹⁷, Parviz Marzban²¹⁸ et Hormoz Vahid²¹⁹. Dans le domaine des recherches culturelles et de la publication des références, l'Institut Franklin participa à la préparation d'une encyclopédie en langue persane, sous la direction du

²¹⁰ Amir Naderi, né le 15 août 1946 à Abadan, est un réalisateur iranien.

²¹¹ Abbas Kiarostami, né le 22 juin 1940 à Téhéran est un réalisateur, scénariste et producteur de cinéma iranien.

²¹² Ahmad-Réza Ahmadi, né en 1940 à Kermân, est l'un des plus célèbres poètes contemporains iraniens.

²¹³ Gholam-Hossein Saedi (1935 Tabriz-1986 Paris) fut l'un des plus grands écrivains iraniens du XX^e siècle. Il quitta l'Iran après la révolution islamique et s'installa en France. Il fut enterré au cimetière du Père Lachaise à Paris, près du tombeau de Sadegh Hedayat.

²¹⁴ Manouchehr Atashi (1931 Boushehr- 2005 Téhéran) fut un poète et traducteur contemporain iranien. Il fut l'un des derniers disciples directs du célèbre poète iranien, Nima Youshidj.

²¹⁵ Nader Ebrahimi (1936-2008 Téhéran), fut un nouvelliste, compositeur de chanson, journaliste, traducteur et cinéaste iranien.

²¹⁶ Mahmoud Moshref Azad Tehrani, alias M. Azad (1933-2001 Téhéran) fut un poète contemporain iranien.

²¹⁷ Mir Shamseddine Adib Soltani, né en 1931 en Iran, fut médecin, philosophe, linguiste, et traducteur d'importants ouvrages littéraires et philosophiques.

²¹⁸ Parviz Marzban, né en 1917 à Téhéran, fut un célèbre écrivain et traducteur iranien. Parmi ses meilleures traductions, il faut citer « L'histoire de l'art » de Janson (1980), et « l'Abrégé de l'histoire de l'art » (1988). Il fut le premier à familiariser les Iraniens avec l'art universel, depuis le début de l'histoire de l'art jusqu'aux écoles artistiques du XX^e siècle

²¹⁹ Hormoz Vahidi (1928-1999 Téhéran) fut l'un des pionniers de la mise en page moderne et de la direction artistique de la publication de livres en Iran.

Dr. Mosaheb²²⁰. L'Institut Franklin publia le premier volume de cette encyclopédie en 1966. Plusieurs chercheurs de renom coopérèrent avec l'Encyclopédie Mosaheb qui est encore l'une des meilleures références de culture et de science générales en langue persane.

A3) La peinture en Iran pendant les années 1961-1971

Les jeunes peintres de cette décennie réussirent à faire reconnaître la peinture moderne par les centres culturels et artistiques dirigés par le gouvernement, grâce à leur présence constante sur la scène culturelle, en attirant aussi l'attention du grand public. Leurs expositions étaient largement accueillies par un public essentiellement composé d'étudiants, d'universitaires et de jeunes de la classe moyenne. Les discussions, les réunions et les débats organisés dans les galeries d'art les avaient transformées en véritables centres d'éducation, ce qui encourageait les jeunes peintres contemporains à développer leurs activités. Pendant cette période, la vente d'œuvres d'art n'était pas à l'ordre du jour, et le public visitait les expositions pour voir, comprendre et discuter à propos des œuvres d'art. Selon Aydin Aghdashlou, « *cette génération de peintres formait elle-même son public* ».

Le gouvernement n'achetait pas les œuvres d'art et ses aides financières aux artistes étaient plus ou moins insignifiantes, mais il les soutenait en envoyant leurs œuvres aux biennales et aux expositions à l'étranger, afin de faire connaître leur travail au niveau national et international.

Rares étaient donc les peintres qui vivaient uniquement de la peinture. Ils avaient tous des activités professionnelles pour assurer leur subsistance. Un grand nombre de ces peintres enseignaient aux centres culturels, aux écoles, aux lycées ou aux facultés des arts. La plupart d'entre eux sont encore actifs dans le domaine de l'enseignement artistique à différents niveaux, comme Mahdi Hosseini, Gholam-Hossein Nami, Manouchehr Motabar²²¹, Mohammad Ibrahim Jafari, ... D'autres étaient graphistes de la presse ou illustrateurs de livres. Plusieurs peintres avaient fondé des entreprises de publicité et étaient actifs dans le domaine de la graphique. Les meilleurs graphistes iraniens se trouvaient parmi les peintres connus de la période 1961-1971, comme Morteza Momayez, Aydin Aghdashlou, Ghobad Shiva, Parviz Kalantari, ...

²²⁰ Gholam-Hossein Mosaheb (1910-1979 Téhéran) fut mathématicien et encyclopédiste iranien. En raison de ses efforts pour propager l'enseignement des mathématiques modernes en Iran, il est surnommé père des mathématiques modernes en Iran.

²²¹ Manoutchehr Motabar, né en 1936 à Chiraz, est un peintre contemporain iranien.

En outre, les jeunes peintres, graphistes et dessinateurs qui travaillent aujourd'hui dans le domaine des arts plastiques font partie de la génération d'artistes formés par la génération précédente, c'est-à-dire celle des années 1961-1971. Il est intéressant de savoir, que les jeunes peintres modernistes d'il y a quarante ans, sont de nos jours connus et reconnus par la jeunesse, et ont une présence très active et marquante dans le monde de l'art contemporain en Iran.

Les expositions de ces artistes, leurs discours et leurs articles ou publications restent encore d'importants événements artistiques, car ils ont encore beaucoup à dire aux jeunes générations d'artistes, et les cours qu'ils donnent aux universités sont parmi les plus édifiants.

Cependant, la présence permanente et les activités constantes de la génération 1961-1971 sont parfois contestées par de jeunes peintres qui auraient dit, en substance : « Sortez de scène. Laissez-nous être vus ! »

Pendant la décennie 1961-1971, les peintres modernistes stabilisèrent leur situation. Certains d'entre eux étaient à la recherche d'une identité pour leurs œuvres pour qu'elles soient à la fois modernes et iraniennes, d'où leurs efforts pour combiner l'esprit moderne avec les éléments traditionnels afin de créer des œuvres modernes/iraniennes ! Ces jeunes artistes furent connus comme adeptes de l'école « Sagha-khaneh ». Une partie de ce présent chapitre sera donc consacrée à la présentation de cette école.

En fonction des buts et des « intentions » des artistes actifs dans le domaine des arts plastiques, nous pouvons les classer en deux groupes :

- 1) les artistes qui considéraient l'art d'aujourd'hui comme la continuité de l'art d'hier. Ils en cherchaient donc les racines, motifs et thèmes, et allaient jusqu'à vouloir reconstituer d'une manière ou d'une autre les traditions tombées en désuétude. Ces artistes formèrent le groupe du mouvement « Sagha-khaneh » (figure n°209) (figure n°210).
- 2) les artistes qui se plaçaient, dans leurs œuvres, au-delà des préoccupations liées aux traditions et aux éléments identitaires, pour étudier les évolutions universelles de l'art moderne, auxquelles ils voulaient adhérer. Ces artistes formèrent un courant que nous pouvons appeler le courant des « artistes indépendants » (figure n°211) (figure n°212).

Vers le milieu de la décennie 1961-1971, avec la flambée du prix du pétrole et la hausse relative du niveau de vie de la classe moyenne, les gens appartenant à cette classe,



fig.209/ Acrylic sur toile/ 1970



fig.210/ Techniques mixtes sur toile

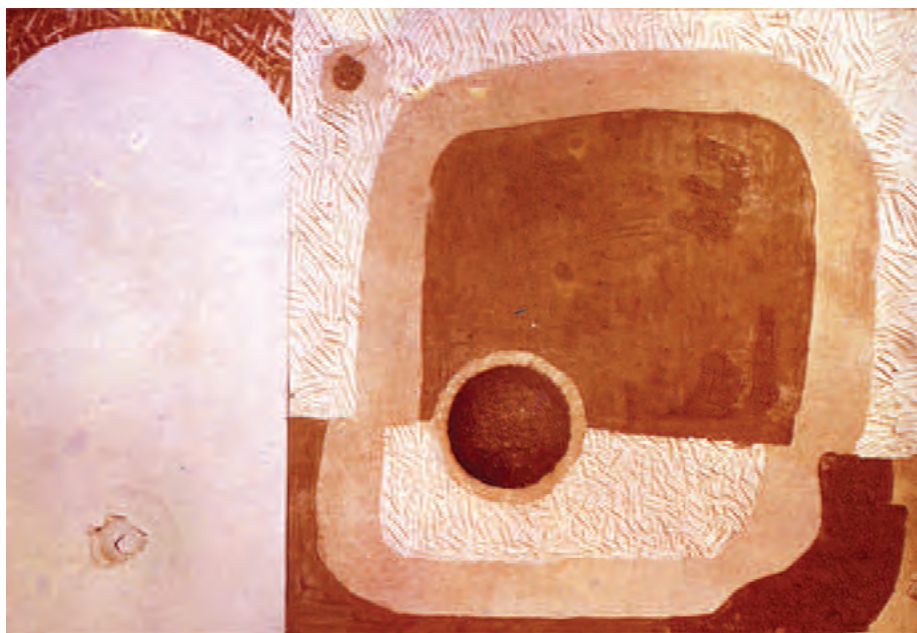


fig.211/ Techniques mixtes

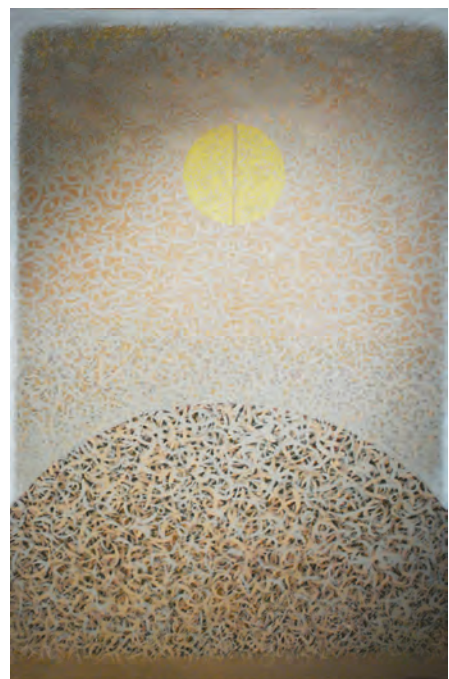


fig.212/ Acrylic sur toile

profitèrent de plus de bien-être et d'aisance, ce qui leur permit de devenir plus amateurs d'art. De nombreuses galeries furent fondées pour exposer et vendre les œuvres d'art. Dans le même temps, de nouveaux instituts furent créés pour former de jeunes artistes.

Il est vrai que cette période fut marquée par la croissance rapide des arts en Iran, mais il faut savoir que seuls ont réussi les artistes qui avaient essayé d'étudier, de réviser et de réévaluer les expériences acquises jusqu'alors dans la voie de la modernité, pour en identifier les points forts et les faiblesses. En réalité, ce groupe d'artistes estimait que le plus grand problème auquel était confrontée la peinture contemporaine iranienne, était la « perception superficielle de la peinture occidentale ». Pour « corriger cette déviation », ils écrivirent des articles, organisèrent des réunions et conférences en marge de leurs expositions, et se consacrèrent à la formation des jeunes artistes dans les écoles et les ateliers. En outre, la question de l'identité iranienne et sa représentation dans la peinture contemporaine était l'une des préoccupations majeures de cette génération d'artistes.

A4) Opinions d'artistes et d'experts d'art sur la peinture en Iran pendant les années 1961-1971

➤ *Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :*

(Az Peyda va Penhan, Auteur : Aydin Aghdashlou, Publication : Ketab-e-Siyamak, 2000, Téhéran-Iran)

« A partir de 1951, surtout après 1961, la situation est devenue favorable à ce que l'art moderne sorte de son isolement. Le nombre d'universités et de facultés de Beaux-arts a augmenté. De nombreux maîtres sont venus de l'étranger, et la presse s'intéressait davantage à l'art moderne. Dès le début, l'art progressiste se préoccupait de ses liens avec le monde occidental. L'artiste progressiste iranien veut apprendre de nouvelles choses de l'Occident, mais il souhaite aussi avoir quelque chose de lui-même à offrir. Il se trouve donc devant un dilemme : Que doit-il choisir ? Comment l'utiliser ? Entre-temps, il y eu des tendances manifestes pour chercher des solutions intermédiaires comme peinture/calligraphe ou le mouvement « Sagha-khaneh » qui n'étaient, en réalité, que des mouvements réactionnaires. C'est pourquoi ils n'ont pas duré longtemps. Si les artistes liés à ces mouvements continuent encore leurs activités, il faut savoir qu'ils ne répètent que ce qu'ils avaient entrepris auparavant, sans qu'il y ait ni évolution ni développement dans leur travail.

« Cette génération d'artistes bénéficiait d'une sorte de facilité et d'aisance qui était le fruit des efforts de la génération précédente : les poètes tenaient moins à respecter les règles

de métrique et de rimes, et les peintres essayaient – et comment ! – d'apprendre et d'appliquer du jour au lendemain, les acquis de cent ans de travail en Occident. Le résultat était une cacophonie absurde : éloignement et séparation. Les intellectuels et les artistes de cette période étaient aussi éloignés du cubisme que des miniatures de Kamaledin Behzad. L'éloignement et la séparation s'étendaient partout, sans qu'il y ait une issue pour en sortir.

« Notre peinture n'avait jamais eu la chance d'avoir accès à la même marge de manœuvre que notre littérature. Un peintre n'aurait peut-être pas la chance d'exposer trois fois ses œuvres. On pourrait peut-être compter sur les doigts d'une main les expositions de peinture qui ont eu lieu entre les années 1951-1961 à Téhéran. La peinture avait naturellement peu d'influence. Les milieux de peintres n'étaient que de petits cercles, sous forme surtout de cours privés où le peintre pouvait enseigner son style personnel et former des peintres identiques à lui-même.

« A partir de 1961, le cours des événements s'est accéléré, ce qui mérite d'être étudié par les sociologues et les historiens de l'art. Cette accélération a augmenté le degré d'influence de la peinture. Pendant ces années, de brefs débats se sont engagés sur les styles et les méthodes, comparables à la querelle entre les partisans de la poésie classique et ceux de la Nouvelle Poésie. Mais les discordes ont finalement cédé leur place à un consensus général. Dans les années 1961-1971, la discussion sur l'art moderne n'était plus un thème bizarre. Beaucoup de points avaient été déjà élucidés, beaucoup de livres avaient été traduits et étaient désormais accessibles au public.

Dans le même temps, la traduction de la poésie étrangère avait déjà commencé, et nous nous initions à la poésie contemporaine dans le monde. Mais à cette époque-là, la littérature était trop politisée et trop engagée. Dans le monde de la littérature, Jalal Al-e Ahmad était le porte-étendard. Dans le domaine de la poésie, Ahmad Shamlou, Mahdi Akhavan-Sales et les autres avaient tous adhéré à ce courant. Je crois qu'à long terme, l'influence douce et lente – mais permanente et précise – de Sadegh Hedayat sur la culture des Iraniens, fut plus durable et plus efficace que celle des hommes acerbes et sévères comme Al-e Ahmad.

« Dans les années 1961-1971, nous avons vu les chef-d'œuvre du cinéma international dans les salles de Téhéran, comme les meilleurs films d'Alfred Hitchcock²²², de Federico Fellini²²³, de Samuel Fuller²²⁴, de Michelangelo Antonioni, ... et des meilleurs films produits

²²² Sir Alfred Joseph Hitchcock (13 août 1899 à Londres- 29 avril 1980 aux Etats-Unis), est un réalisateur britannique- américain, également producteur et scénariste.

²²³ Federico Fellini (20 janvier 1920 à Rome- 31 octobre 1993 à Rome), est un réalisateur et scénariste italien.

en Europe et en Amérique du Nord. Mais le cas de la peinture mondiale était tout à fait différent, faute de possibilité de voir les œuvres originales en Iran.

« Avant 1971, nous n'avions eu aucune exposition de peinture contemporaine mondiale en Iran. En tout état de cause, vers la fin de la décennie 1951-1961 et au début de la décennie 1961-1971, cette nouvelle culture s'est stabilisée, car ses bizarreries et ses étrangetés semblaient désormais évidentes et naturelles. »

➤ **Kamran Afshar Mohajer²²⁵ (auteur, professeur d'université) :**

(Les artistes Iraniens et le modernisme, Dr. Kamran Afshar Mohajer, 2005, Téhéran-Iran)

« Pendant la décennie 1961-1971, l'art moderne était sur le point de gagner la querelle qui l'opposait à l'art traditionnel. Mais cet art nouveau était aux prises avec de nombreuses contraintes : il n'avait pas d'interlocuteurs réels au nombre suffisant. Dans de nombreux cas, les questions principales n'étaient même pas claires pour les artistes eux-mêmes, car l'art moderne n'avait pas pris forme d'une manière cohérente et homogène. La toile de fond qui aurait du rendre ces œuvres modernes plus familières était inexistante tant pour le public que pour les artistes eux-mêmes.

« A un moment donné, la peinture moderne était apparue dans le monde des arts plastiques iraniens, à la vitesse de l'éclair. En Europe, si un Paul Cézanne²²⁶ n'avait pas résumé le paysage du monde, un Pablo Picasso ne serait peut-être pas apparu plus tard. De même, sans Picasso, les autres modernistes auraient perdu un appui et un point de départ important.

« En Occident, l'art moderne a avancé étape par étape. Son apparition n'était ni le fruit du hasard, ni un phénomène disparate. Mais en Iran, les critiques d'art sont unanimes pour dire que la distance historique que l'Occident avait parcourue en cent ans, a été sillonnée en l'espace de moins de vingt ans ! En Occident, le public a eu cent ans pour comprendre le modernisme dans la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, le théâtre, la littérature et la philosophie, pour s'adapter progressivement à ce mouvement. Je me souviens d'un texte du peintre contemporain, Karim Nasr²²⁷, qui avait écrit :

²²⁴ Samuel Fuller (12 août 1912 à Massachusetts- 30 octobre 1997 à Hollywood, Californie), est un réalisateur américain.

²²⁵ Kamran Afshar Mohajer, né en 1952 à Zahedan (sud-est de l'Iran), obtint son doctorat de recherche en art à l'Université de l'Art de Téhéran. Il est depuis longtemps membre du corps enseignant de la même université. Il est auteur de plusieurs livres et articles dans le domaine des arts plastiques.

²²⁶ Paul Cézanne (19 janvier 1839 en France- 22 octobre 1906 à Aix-en-Provence), est un peintre français, membre du mouvement impressionniste.

²²⁷ Karim Nasr, né en 1952, est l'un des célèbres graphistes et illustrateurs de livres en Iran.

« Nous étiquetons tout objet d'art comme cubiste ! Mais nous n'avons pas bien compris le cubisme car nous étions absents dans le processus de la production de l'art et de la culture modernes. Notre esprit traditionnel avait besoin de réponses définitives pour se rassurer. La réalité relative ne converge guère avec l'esprit traditionnel. C'est pourquoi nous abordons aujourd'hui le modernisme comme s'il devait nous apporter la réponse à toutes nos questions, comme un tour de magie que l'on pourrait apprendre en dehors de son histoire et des expériences de ses inventeurs ; un phénomène qui aurait la force de porter un jugement définitif sur l'histoire de l'humanité ! »

➤ **Farshid Maleki (peintre, professeur d'université) :**

Dans un article intitulé « *Un problème parmi tant d'autres* », publié en 1968 dans la revue « Talar Ghandriz », Farshid Maleki décrit son point de vue sur des problèmes existants dans les milieux artistiques des années 1961-1971 :

« La quête de la nouveauté est évidemment une protestation contre les valeurs établies, mais elle apporte, dans le même temps, ses propres constructions. Cette protestation et ces constructions suscitent nécessairement de fortes solidarités et entraides. A un moment donné, chaque milieu social aurait besoin de la présence d'un groupe de protestataires et de constructeurs. Les membres de ce groupe sont chacun le représentant d'une tendance de leur temps. Dans ce contexte, être intellectuel perdrait son sens, s'il ne correspondait pas au qualificatif « nouveau ». En effet, l'intellectuel est un innovateur par définition. Cet esprit d'innovation le rend vigilant à l'égard de tout ce qui se passe dans son milieu.

« La peinture est une question qui se pose aujourd'hui dans notre milieu, et l'intellectuel aborde avec vigilance ce phénomène. Dans le présent article, nous insistons sur le rôle des intellectuels qui font partie du public de la peinture, et dont le statut est confirmé et reconnu pour diverses raisons, dans la société iranienne en tant que représentants des intellectuels iraniens : poètes, écrivains, essayistes, ... et journalistes.

« Outre son but principal, l'artiste peintre ressent la nécessité de l'existence d'une théorie globale dans le domaine des arts visuels. Il poursuit ce but en discutant avec ses interlocuteurs et les visiteurs de ses expositions, ou par une méthode plutôt personnelle qu'est la recherche. Cette théorie peut aider à la clarification du contenu des œuvres d'art à leur époque, ce qui constitue d'ailleurs un but important de différents groupes d'artistes. Ceci nécessite aussi un rapprochement renforcé des intellectuels. Dans les sociétés les plus

développées, chaque discipline d'art bénéficie des acquis et des moyens d'autres disciplines. Ce rapprochement interdisciplinaire va dans certains cas jusqu'au chevauchement qui favorise l'apparition de nouvelles disciplines qui contiennent les caractéristiques culturelles de son environnement. Dans l'organisation culturelle d'une société, ce ne sont pas des individus – écrivains, peintres, compositeurs, etc. – qui construisent la culture, mais leurs points de vue ou leurs objectifs communs.

« Aujourd'hui, le mot 'intellectuel' est couramment utilisé en Iran, mais il serait peut-être faux de l'attribuer à certains groupes de poètes, d'écrivains ou de journalistes iraniens. Ces derniers prétendent être interlocuteurs d'œuvres d'art, mais ces soi-disant 'intellectuels iraniens' ne voient pas l'œuvre des peintres ou y sont complètement indifférents. Par conséquent, la discussion, le débat, la critique, la protestation et le but commun, etc. semblent totalement hors question.

« Entre-temps, le peintre iranien proteste et il est l'objet de protestation ; il critique et il est critiqué dans le même temps. Sa voix s'étouffe, bien qu'elle soit originale et sincère. Cependant, il apprend par expérience qu'il devrait se contenter d'un 'bon' public bien qu'il soit restreint.

« Depuis trois ou quatre ans, nous sommes témoins d'une série d'événements sur la scène des arts dont les nouvelles sont diffusées à la radiotélévision et dans les rubriques d'art de la presse. Les expositions, les biennales et les festivals artistiques développent leurs activités, et nous nous trouvons soudainement submergés par ce que l'on appelle 'Art' ! Apparaissent ensuite des critiques d'art qui, dans leurs articles ou émissions, parlent incessamment pour exprimer leurs points de vue et pour démentir ceux des autres. Le résultat est qu'il y a de plus en plus d'auteurs et de critiques d'art, qui n'ont aucune connaissance artistique, et qui n'existent que pour remplir les pages des journaux et des revues ou les émissions radiotélévisées !

« La question se pose alors de savoir si c'est la faiblesse de la peinture qui serait incapable de susciter la sympathie ou la protestation du public. Mais il faut d'abord trouver la réponse de deux autres questions : Primo, comment faut-il regarder la peinture, compte tenu de tout ce qui se passe aujourd'hui dans la peinture iranienne ? Secundo, comment pourra-t-on juger avec un esprit corrompu ? En effet, notre stupéfaction permanente devant les innovations les plus étranges des cultures occidentales affaiblit notre créativité et notre jugement dans les questions artistiques. Dans le contexte actuel de la peinture contemporaine en Iran, il faudrait découvrir de nouvelles mesures. Aujourd'hui, les moyens de notre peinture

sont faibles et trop limités. Il faudra donc beaucoup d'efforts et de recherches tant de la part des peintres que de leur public.

A5) Biennales, galeries et groupes artistiques pendant les années 1961-1971 en Iran

A5-a) Biennales des années 1961-1971 en Iran

Les cinq Biennales de Téhéran qui eurent lieu de 1958 à 1966 jouèrent un rôle très important dans le développement de la peinture et des arts modernes. Les Biennales de Téhéran étaient toujours organisées de sorte que les artistes mettent fin à leur travail quelques mois avant l'ouverture de la Biennale internationale de Venise. Par conséquent, les œuvres choisies des Biennales de Téhéran étaient toujours envoyées à Venise pour être exposées aux côtés de celles des plus grands artistes d'autres pays du monde. Ce fut également une occasion pour que les peintres et les autres artistes actifs dans le domaine des arts plastiques puissent connaître les dernières tendances de l'art mondial, ce qui ne restait pas sans effet sur leur vision artistique.

La première présence des artistes iraniens à la Biennale de Venise remonte à 1958, avec l'exposition des œuvres d'artistes comme Mohsen Vaziri Moghaddam (figure n°213), Hossein Kazémi (figure n°214), Marco Grigorian (figure n°215), et Mme Mansoureh Hosseini (figure n°216).

Dans les années 1958-1966, simultanément à la tenue des Biennales de Téhéran, les artistes contemporains iraniens étaient toujours présents aux Biennales internationales de Venise. L'organisation de la Biennale de Téhéran fut suspendue après la tenue de sa cinquième édition en 1966. Après la victoire de la révolution islamique, la Biennale de Téhéran ne fut reprise qu'en 1991 au Musée des Arts contemporains de Téhéran.

Suite à la suspension de la Biennale de Téhéran en 1966, la participation des artistes iraniens à la Biennale de Venise avait également été arrêtée. Pendant de longues années, les artistes iraniens étaient donc absents aux Biennales de Venise. En 2003, après une absence de 37 ans, les artistes et les représentants des arts plastiques iraniens ont participé à nouveau aux Biennales de Venise.

Avant la victoire de la révolution islamique, la Biennale de Téhéran, bien que très jeune, joua un rôle très important dans le développement du modernisme dans l'art



fig.213/ Acrylic sur toile/ 150x150 cm/2005-2006



fig.214/ Acrylic sur toile/ 70x70 Cm



fig.215/ 4 pain(Sangak)/ 42x42 Cm/ 1972



fig.216/ Huile sur toile

contemporain iranien. L'analyse des œuvres exposées lors des cinq Biennales de Téhéran nous permet de découvrir que lors de la première Biennale (1958), les œuvres étaient plutôt « figuratives » et témoignaient de l'existence de plusieurs visions : réaliste, cubiste et expressionniste. Lors des biennales suivantes, les tendances devenaient de plus en plus modernes, de sorte que lors de la cinquième Biennale de Téhéran (1966), la tendance dominante était « abstraite ».

Dans le catalogue de la quatrième Biennale de Téhéran (1964), les œuvres exposées avaient été décrites en ces termes : « *La première impression que nous donne la visite de cette Biennale est de sentir une tendance générale pour l'art abstrait. Il paraît que les acquis des biennales précédentes auraient conduit nos peintres et nos arts plastiques à prendre leurs distances des méthodes figuratives pour s'approcher de l'art abstrait.* »

La cinquième Biennale de Téhéran en 1966 était hôte des artistes venus du Pakistan et de la Turquie. A cette date, la vie courte de la Biennale de Téhéran s'arrêta, et ne fut ressuscitée qu'en 1991 au Musée des Arts contemporains de Téhéran.

Après la cinquième édition de la Biennale de Téhéran (1966) et avant la révolution islamique (1978), plusieurs expositions eurent lieu dans des galeries qui avaient été fondées à Téhéran. En outre, les peintres et les représentants des arts plastiques iraniens participèrent à plusieurs expositions internationales, surtout à Paris. En 1975, la première exposition internationale de l'art fut organisée à Téhéran.

En conclusion, nous pensons que les cinq Biennales de Téhéran (1958-1966) contribuèrent au développement de la peinture et des arts modernes en Iran, mais ils laissèrent aussi quelques effets négatifs. Le soutien du gouvernement à l'organisation des biennales et des expositions artistiques était sélectif, dans le sens où le gouvernement soutenait l'idée d'un art officiel qui soit moderne tout en véhiculant ce qui était considéré comme identité iranienne. L'idée semblait bonne, en général, pour attirer l'attention des artistes iraniens aux ressources de l'art original de leur pays de plusieurs millénaires. Pourtant, il leur manquait une bonne compréhension de la chose, en absence des critères nécessaires.

Par conséquent, pendant cette période, de nombreuses œuvres furent créées sans qu'elles proviennent véritablement d'un besoin intérieur de l'artiste qui ne s'occupait malheureusement que des apparences. Ces œuvres « apparemment » iraniennes étaient largement encouragées, ce qui ne produisait que confusion et anarchie ! Au sein de ce désordre, il y avait cependant des artistes qui n'écoutaient que leurs besoins intérieurs et personnels, et poursuivaient leur travail sans se soucier des commandes et des

recommandations des autorités officielles. Eux, ont joué un rôle décisif dans le progrès de l'art pur et original en Iran.

1) Troisième Biennale de Téhéran (1962)

Comme lors de la deuxième édition, Dr. Ali Akbar Tajvidi²²⁸ fut le secrétaire de la troisième Biennale de Téhéran qui eut lieu au Palais Abyz de la capitale, au printemps 1962. L'introduction du catalogue de cette biennale présentait une image générale des activités des peintres et des sculpteurs iraniens, et décrivait l'objectif de la Biennale pour orienter les artistes vers l'« iranité » dans le cadre d'un processus de nationalisation.

Dans l'introduction du catalogue, les organisateurs de la troisième Biennale de Téhéran avaient souligné que les deux premières éditions de la Biennale en 1958 et 1960 avaient prouvé que le désordre intellectuel et la soumission aux tendances artistiques occidentales sans tenir compte de l'identité iranienne, dominaient les œuvres des artistes iraniens. Or, selon eux, la nature de l'art iranien et les impératifs de la société iranienne nécessitaient le retour vers des méthodes nationales et indépendantes.

Il est possible que l'accent qui avait été mis sur les aspects locaux, nationaux ou traditionnels, soient dû à l'admiration que certains critiques et experts d'art européens avaient exprimée pour des œuvres d'artistes iraniens exposées à l'époque à Paris. En outre, nous pouvons attribuer cette prise de position à la Faculté des arts décoratifs et à son système éducatif qui encourageait les artistes modernes à donner une identité iranienne et nationale à leurs œuvres.

L'enthousiasme des artistes iraniens pour être présents sur la scène internationale, et les encouragements faits dans ce sens par les autorités officielles risquaient de perturber la marche naturelle de l'évolution et du progrès des artistes et de leur langage ; car ils n'avaient pas une connaissance approfondie de l'expression et du langage de l'art mondial contemporain, et n'avaient pas encore eu l'occasion de connaître les particularités intellectuelles, sociales, culturelles et historiques de son évolution. Dans ce contexte, au lieu d'attendre que l'art mondial reconnaisse le développement et l'épanouissement de l'art iranien suite à son évolution intérieure, les milieux artistiques en Iran préféraient être jugés et évalués par les étrangers. En d'autres termes, les milieux intellectuels et artistiques accordaient souvent une importance particulière aux admirations ou aux refus exprimés à l'étranger (surtout en Occident).

²²⁸ Ali Akbar Tajvidi, issu de la célèbre famille Tajvidi, est un peintre et miniaturiste iranien.

Dans de nombreux cas, cette tendance a amené les artistes iraniens à s'imposer le respect d'un goût particulier, ainsi que l'imitation de certaines méthodes, voire de certaines œuvres. En tout état de cause, l'introduction du catalogue de la troisième Biennale de Téhéran, avait mis en garde contre l'imitation aveugle de l'art moderne occidental, en insistant sur la nécessité de l'existence d'un regard personnel dans les œuvres des artistes iraniens, dans le cadre du développement d'un art national.

Lors de la troisième Biennale de Téhéran, un nombre d'artistes modernes essayèrent de combiner les motifs et les éléments de l'art iranien avec les nouveaux acquis de la peinture occidentale afin que leurs œuvres profitent d'un langage et d'une expression moderne, tout en véhiculant une identité iranienne. En 1962, Karim Emami, traducteur, journaliste et critique d'art utilisa pour la première fois l'expression « Saghha-khaneh » pour décrire les œuvres de plusieurs artistes, exposées à cette biennale.

Pour montrer leurs capacités à devenir « artistes internationaux » et pour une « victoire mondiale », les peintres et les artistes actifs dans les arts plastiques, créèrent souvent des œuvres dont l'« iranité » et les caractéristiques nationales auraient pu intéresser les Occidentaux. Cet accent qui fut mis sur l'iranité des œuvres, les transforma en œuvres dont l'apparence était iranienne, mais nous estimons que la plupart de ces œuvres pouvait être classée parmi les objets qui n'intéressent que les « touristes » ! (Ce phénomène persiste encore dans l'art contemporain iranien, et nous en parlerons en détails dans les chapitres suivants).

La troisième Biennale de Téhéran devait également présenter les œuvres choisies pour être envoyées à la Biennale de Venise. Par conséquent, beaucoup de peintres participant à cette biennale, avaient essayé d'y présenter des œuvres qui pourraient être appréciées, selon eux, par un public occidental. L'apparition de cette tendance mérite d'être minutieusement étudiée, car elle a persisté pendant plusieurs décennies sous diverses formes. La sélection d'œuvres pour la Biennale de Venise était soumise à plusieurs conditions dont et surtout l'existence d'un certain regard iranien dans l'œuvre. En outre, les œuvres sélectionnées devaient favoriser le refus de la dispersion d'idées et suggérer un itinéraire artistique clair et net.

Le jury de la troisième édition de la Biennale de Téhéran était composé de deux Iraniens et quatre membres étrangers. A l'époque, la composition du jury en faveur des membres non iraniens fut l'objet de vives critiques et protestations contre l'idée d'imposer aux Iraniens le jugement des étrangers.

Les œuvres de Faramarz Pilaram (figure n°217), Mansour Ghandriz (figure n°218), Hossein Zenderoudi (figure n°219), Nasser Oveysi (figure n°220), Sadegh Tabrizi (figure n°221), Parviz Tanavoli (figure n°222), Jazeh Tabatabaï (figure n°223), ... furent exposées à la troisième Biennale de Téhéran dont le prix spécial fut décerné à Hossein Zenderoudi.

2) Quatrième Biennale de Téhéran (1964)

A l'instar des deux dernières éditions, la quatrième Biennale de Téhéran eut lieu au palais Abyz de la capitale. L'introduction du catalogue de cette biennale (1964) indiquait l'augmentation du nombre des artistes ayant des tendances « abstraites », par rapport à la troisième édition de la Biennale de Téhéran, avant de conclure : « *Le visage de l'art contemporain iranien perd petit à petit sa ressemblance avec le monde réel pour s'inspirer davantage des méthodes abstraites.* »

Le jury de la biennale fut composé de deux Iraniens et cinq étrangers dont le président du syndicat professionnel des critiques français et le commissaire de France de la Biennale de Venise. Le fait que le nombre des membres étrangers du jury soit supérieur à celui des membres iraniens, et la soumission inconditionnelle à la Biennale internationale de Venise furent l'objet de nouvelles critiques. Cette quatrième édition de la Biennale de Téhéran fut caractérisée par :

- 1) l'augmentation du nombre de jeunes peintres et d'artistes participants
- 2) la représentation plus sérieuse d'œuvres sculptées par rapport aux éditions précédentes
- 3) une tendance générale des peintres modernes pour l'art abstrait
- 4) l'abondance d'œuvres inspirées de l'art ancien iranien – surtout les peintures des époques des Safavides et des Qadjar –, des motifs de l'enluminure, de la mosaïque et de la calligraphie persane, en tant que symboles des tendances traditionnelles dans la peinture contemporaine iranienne
- 5) le nombre supérieur des membres étrangers du jury par rapport à celui des membres iraniens, faisant l'objet de nouvelles critiques et protestations.
- 6) la soumission inconditionnelle à la Biennale internationale de Venise

En conclusion, nous pouvons dire que la quatrième Biennale de Téhéran, malgré certains manques ou défauts, fut caractérisée par un niveau de qualité considérable et un nombre élevé de peintres et d'artistes actifs dans le domaine des arts plastiques.

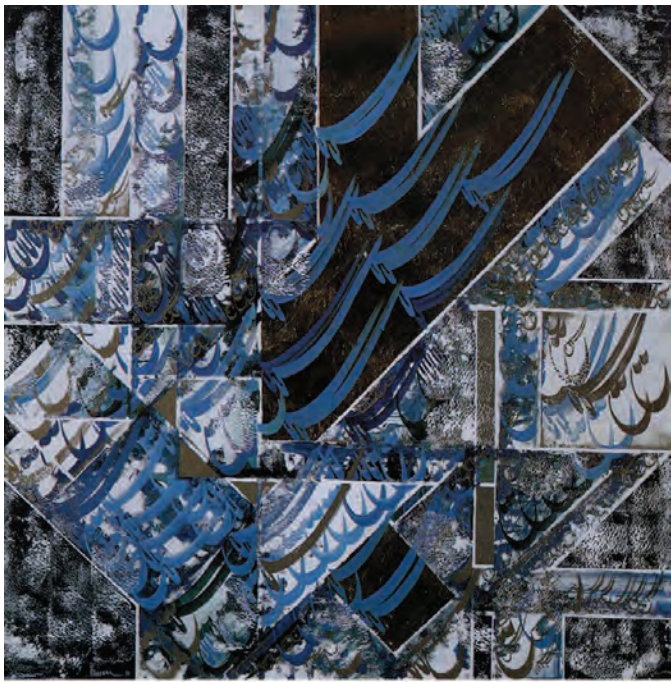


fig.217/ Techniques mixtes sur toile/ 100x100 Cm

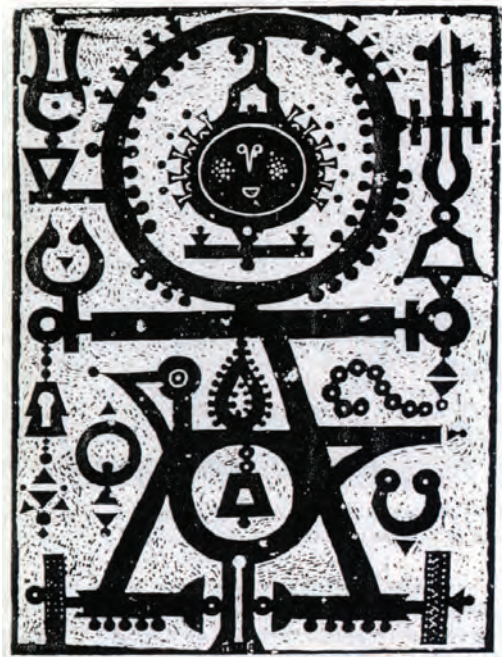


fig.218/ Gravure sur linoleum



fig.219/ Techniques mixtes sur toile

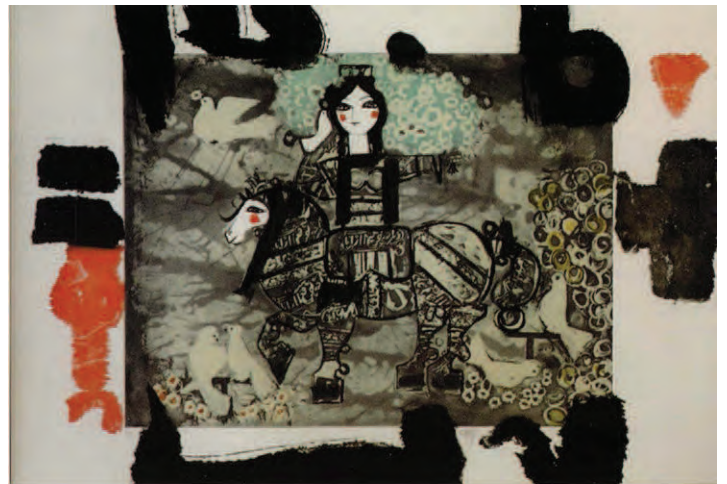


fig.220/ Techniques mixtes sur toile



fig.221/ Techniques mixtes sur toile



fig.222/ Ceramique/ 47 Cm/ 1972



fig.223/ Gouache sur papier

3) Cinquième Biennale de Téhéran (1966)

La cinquième édition de la Biennale de Téhéran eut lieu en 1966 au Musée d'anthropologie de Téhéran. Des artistes turcs et pakistanais y participèrent, et le nombre de membres étrangers du jury fut, comme avant, supérieur à celui des membres iraniens.

Le jury choisit les œuvres de trois artistes iraniens – Hossein Kazémi, Parviz Tanavoli et Kamran Katouzian²²⁹ (figure n°224) – pour les présenter à la Biennale de Venise.

Contrairement aux dernières éditions, la cinquième Biennale de Téhéran ne fit pas d'appel public mais invita seulement trente-cinq artistes iraniens à présenter leurs œuvres à la biennale. Les œuvres de peintures et d'arts plastiques des artistes étrangers étaient beaucoup plus nombreuses que celles des Iraniens, ce qui finit par décevoir les jeunes artistes iraniens qui souhaitaient y participer pour se faire connaître dans les milieux artistiques

A5-b) Les galeries d'art pendant les années 1961-1971 en Iran

Comme nous l'avons indiqué dans les chapitres précédents, quelques rares galeries d'arts avaient déjà entamé leurs activités en Iran pendant les décennies 1941-1951 et 1951-1961, parmi lesquelles les galeries « Apadana », « Esthétique », « Honar-e Jadid » (Art nouveau), « Atelier Kaboud », « Gilgamesh » et « Sepid ». Pendant les années 1961-1971, les galeries privées devinrent très actives. En effet, le climat dynamique et enthousiaste des arts plastiques nécessitait l'établissement de plus de galeries d'art. Parmi les galeries d'art les plus importantes qui furent fondées pendant cette période, il faut citer les galeries « Mes » (1963 à, « Ghandriz » –autrefois « Talar Iran»– (1964), « Niyazi » (1965), « Seyhoun » (1966), « Boroujeni » (1967), « Borges » (1968). Chaque semaine, les visiteurs se rendaient à ces nouvelles galeries d'art de Téhéran pour voir les œuvres qu'elles exposaient.

Outre ces galeries privées, trois galeries d'art publiques étaient actives pendant ces années : la galerie « Réza Abbassi », la galerie « Farhang » (1959) et « La Maison Ehtessab » (1960). Cette dernière fut inaugurée avec l'exposition des sculptures de bois d'Asghar Mohammadi (figure n°225) et des peintures désertiques en relief de Mohammad Ibrahim Jafari (figure n°226).

²²⁹Kamran Katouzian, né en 1951 à Téhéran, est un peintre contemporain iranien.



fig.224/ Techniques mixtes sur toile/ 135x135 Cm/ 2009

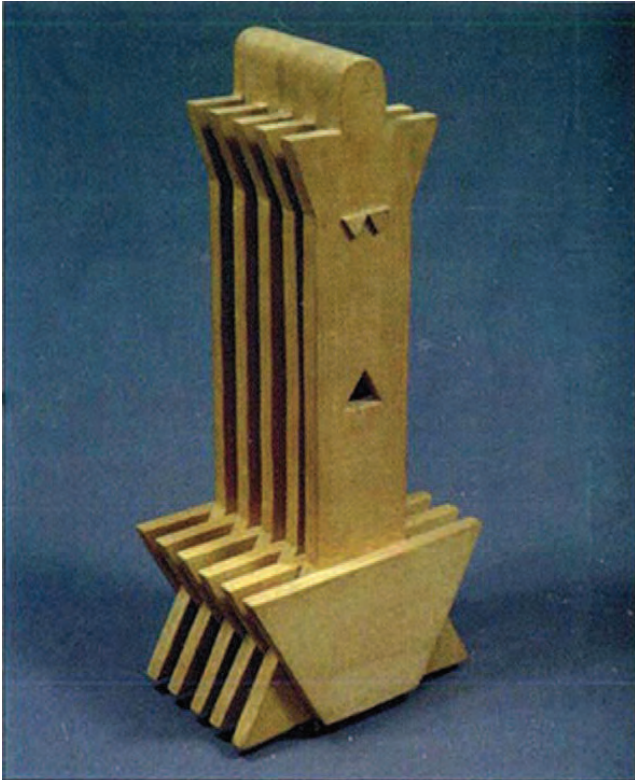


fig.225/ Sculpture en bois/ 70 Cm/ 1973



*fig.226/ Techniques mixtes sur plastofom/
101x101 Cm/ 1966*

« Talar Iran » (figure n°227) fut l'un des centres artistiques les plus importants des années 1961-1971. En 1964, plusieurs jeunes peintres, sculpteurs et graphistes cherchaient avec enthousiasme un lieu pour exposer leurs œuvres (figure n°228). Bien que les galeries d'arts et les sites d'exposition n'aient pas été aussi nombreux et spacieux qu'aujourd'hui, ils existaient cependant.

L'enthousiasme de ces jeunes artistes et les aides financières du ministère de la Culture et des Arts (alors Direction des Beaux-arts) leur ont permis de pouvoir fonder enfin « Talar Iran » dont la première exposition eut lieu avec la présentation des œuvres de douze jeunes peintres et graphistes : Mansour Ghandriz, Morteza Momayez, Sirius Malek, Sadegh Tabrizi, Hadi Hazavéi, Faramarz Pilaram, Massoud Arabshahi, Mohammad-Réza Joudat, Ghobad Shiva, Farshid Mesghali, Rouin Pakbaz. Cette exposition fut bien accueillie par le public, ce qui encouragea ces jeunes artistes à poursuivre leurs activités.

« Talar Iran » devint un centre culturel grâce aux activités de Mohammad-Réza Joudat (peintre) et Rouin Pakbaz (peintre, critique d'art). Cette galerie fut active pendant treize ans dans divers domaines dont la tenue d'expositions d'art, de peinture, de graphique, de photographie et de sculpture ; la présentation, l'évaluation et la critique des œuvres de jeunes artistes ; la traduction et la publication de livres d'art et d'architecture ; et la publication des revues d'art.

Pendant ce temps, plusieurs autres artistes coopérèrent avec « Talar Iran » : Ahmad Aali²³⁰, Mme Parvaneh Etemadi²³¹, Saïd Shahla pour²³², Mir Hossein Moussavi²³³, Farshid Maleki, Garnik Hakoupian²³⁴. Après la disparition de Mansour Ghandriz en 1965, « Talar Iran » fut rebaptisée « Galerie Ghandriz » pour lui rendre hommage. La galerie Ghandriz fut active jusqu'en 1977, c'est-à-dire un an avant la révolution islamique.

Morteza Momayez, l'un des douze cofondateurs de « Talar Iran » (Galerie Ghandriz) dit : (Les Paroles d'expérience (Hrfhay-e- Tajrobeh), Morteza Momayez, Publication : wide, 2003, Téhéran-Iran)

« En été 1964, nous avons fondé 'Talar Iran' à l'aide de nos amis artistes. Nous avons décidé de limiter nos activités à l'exposition d'œuvres de peintres et de sculpteurs qui n'avaient normalement pas la chance d'être exposées ailleurs. Nous nous aussi sommes mis

²³⁰ Ahmad Aali, né en 1935 à Tabriz en Iran, est un célèbre photographe et peintre iranien.

²³¹ Parvaneh Etemadi, née en 1957 à Téhéran, est une femme peintre contemporaine.

²³² Saïd Shahla pour, né en 1954 à Téhéran, est un célèbre sculpteur contemporain iranien.

²³³ Mir Hossein Moussavi, né en 1951 à Khameneh (nord-ouest de l'Iran) est un homme politique, architecte et peintre. Il fut le cinquième et dernier Premier ministre de la République islamique d'Iran de 1981 à 1989. En 1998, il fonda l'Académie de l'art à Téhéran et en fut le président pendant dix ans jusqu'en 2009.

²³⁴ Garnik Hakoupian est un peintre contemporain iranien, d'origine arménienne.



fig.227/ Logo



fig.228/ Photo

d'accord pour travailler dans les autres domaines des arts plastiques, la photographie et la graphique. La première exposition d'œuvres graphiques eut donc lieu à 'Talar Iran' en 1964. Ensuite, nous avons organisé plusieurs autres expositions d'affiches et de posters polonais, des caricatures iraniennes et étrangères. »

« Talar Iran » (Galerie Ghandriz) s'était fixé comme but :

- 1) l'art contemporain d'Iran doit préserver ses caractéristiques et ses aspects nationaux, tout en s'adaptant avec la situation actuelle de la société iranienne
- 2) l'art ancien doit être minutieusement étudié, analysé et réévalué, et ses points forts et faibles doivent être identifiés
- 3) les artistes contemporains d'Iran doivent abandonner l'isolement et ne plus faire cavalier seul, afin qu'ils participent à un effort commun et cohérent pour continuer leurs activités artistiques
- 4) les arts plastiques doivent être largement présentés et propagés en Iran

Pendant les treize ans de ses activités, ce centre culturel et artistique œuvra efficacement pour propager les arts plastiques en Iran, et contribua au rehaussement du niveau des connaissances artistiques dans tout le pays.

A5-c) Groupes artistiques (arts plastiques) pendant les années 1961-1971 en Iran

Comme nous l'avons déjà souligné, la fondation de galeries d'art et la formation de groupes artistiques comptaient parmi les événements importants qui se produisirent dans le domaine des arts plastiques en Iran, pendant les années 1961-1971.

- **Mouvement « Sagha-khaneh »** : En 1961, le courant moderniste se lia avec un processus d'« iranisation » du modernisme. Certains penseurs estimaient que le retour vers la culture et les traditions iraniennes serait un mécanisme efficace pour résoudre les problèmes issus de l'affrontement entre la culture iranienne et la culture occidentale. Entre temps, un groupe d'artistes actifs dans le domaine des arts plastiques essayait de combiner les deux cultures et d'associer l'univers moderne aux traditions iraniennes, en prétendant qu'ils pourraient ainsi créer un mouvement de modernisme « iranisé ».

Pendant ces années, la possibilité et les modalités de cette combinaison pour « iraniser » l'art moderne fut les préoccupations majeures des artistes iraniens. Certains artistes modernes s'efforcèrent de combiner les motifs et les éléments de l'art iranien avec les nouveaux acquis des arts plastiques occidentaux, afin de créer des œuvres qui profitent du langage moderne et de l'expression universelle, tout en véhiculant une identité iranienne.

Il serait pourtant faux de suggérer qu'il s'agissait d'un « groupe d'artistes » dans le sens habituel du terme ; car un groupe artistique est une formation organisée et cohérente au sein de laquelle les artistes coopèrent de façon plus ou moins systématique, ce qui ne fut pas le cas en ce qui concerne les artistes iraniens de cette période. Nous pourrions peut-être qualifier ce phénomène comme un « mouvement ». Karim Emami, auteur et critique d'art se servit pour la première fois du mot « Sagha-khaneh » pour désigner les œuvres de ces artistes. Mansour Ghandriz, Parviz Tanavoli, Massoud Arabshahi, Hossein Zenderoudi, Faramarz Pilaram, Jazeh Tabatabaï, Nasser Oveysi et Sadegh Tabrizi étaient les artistes les plus connus de ce mouvement artistique. (Nous reviendrons plus tard au mouvement « Sagha-khaneh »).

- Vers le milieu des années 1961-1971, plusieurs jeunes artistes dont Mir Hossein Moussavi (figure n°229), Mohammad-Réza Joudat, Rouin Pakbaz, et Mme Parvaneh Etemadi (figure n°230), organisèrent des expositions collectives de leurs œuvres, mais ils ne se présentèrent jamais comme un groupe portant un nom précis ou avec des tendances déclarées (figure n°229) (figure n°230).
- **Groupe des « Artistes contemporains »** : L'Atelier Kaboud fut le lieu de rencontre et de rassemblement des membres du premier groupe artistique en Iran. Le groupe des « Artistes contemporains » commença ses activités en 1961. Le groupe fut formé par Marco Grigorian, Sirak Melkonian, Sohrab Sepehri, Bijan Saffari, Manouchehr Sheybani et Parviz Tanavoli. La première exposition collective des membres du groupe eut lieu en 1961 dans la salle centrale de la Bank Saderat en Iran (figure n°231) (figure n°232).
- **Groupe 5** : Vers 1968, Parviz Tanavoli, Abolghassem Saïdi, Bahman Mohasses et Mme Massoumeh Seyhoun, qui furent tous des peintres ou des sculpteurs connus de l'époque, fondèrent le « Groupe 5 ». L'objectif de ce groupe artistique était de faire connaître l'art contemporain iranien à l'intérieur

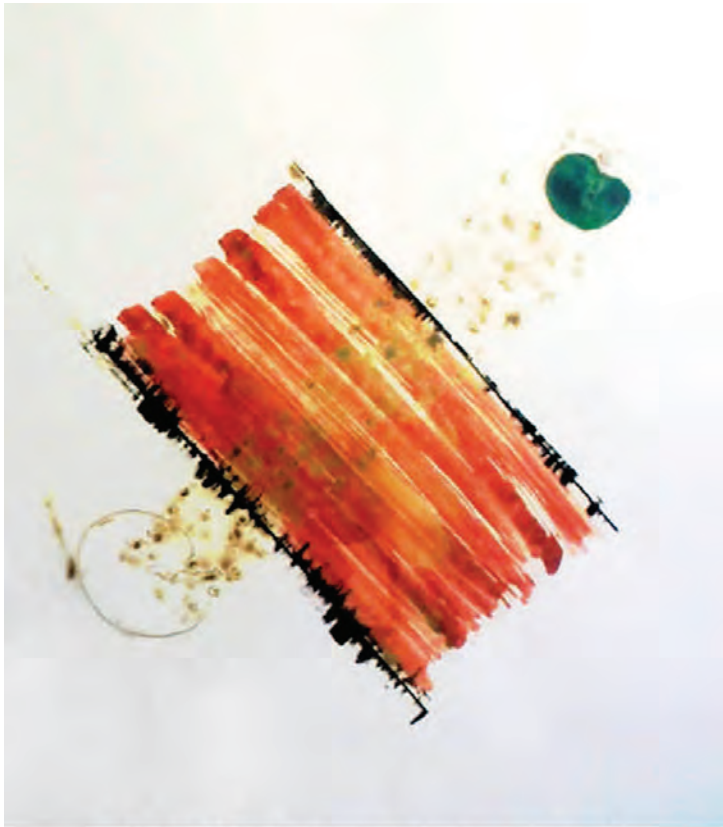


fig.229/ Techniques mixtes sur papier

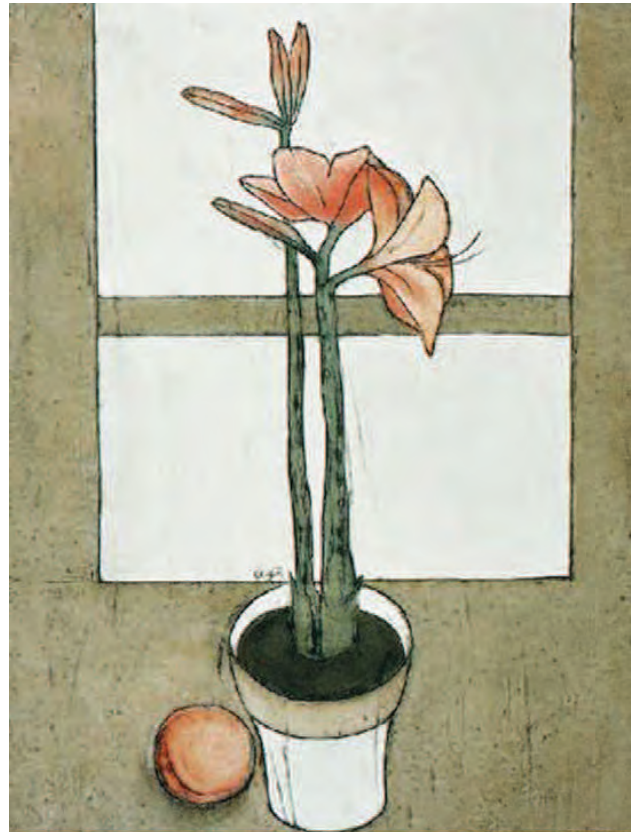


fig.230/ Huile sur toile/ 60x80 Cm/ 1977



fig.231/ Huile sur toile



fig.232/ Huile sur toile/ 81x122 Cm/ 1972

et à l'extérieur du pays. Le groupe ne dura pas longtemps, et ne réalisa pas d'activités significatives pendant son existence (figure n°233) (figure n°234) (figure n°235).

- Pendant cette décennie marquée par le dynamisme et l'enthousiasme des jeunes artistes et peintres contemporains iraniens, de nombreux rassemblements eurent lieu, sans que nous puissions les qualifier pour autant de groupes d'artistes. Par exemple, Mohsen Vaziri Moghaddam (peintre, sculpteur) qui était rentré d'Europe et enseignait à la Faculté des Arts décoratifs de Téhéran, fut un peintre moderniste. Il réussit à rassembler autour de lui de nombreux jeunes étudiants qui s'intéressaient à l'art moderne. Mais ce petit cercle ne se donna jamais un nom pour devenir un groupe artistique. Pourtant Mohsen Vaziri Moghaddam, Mohammad Ibrahim Jafari, Gholam-Hossein Nami, Asghar Mohammadi et Ghobad Shiva se réunissaient régulièrement pour discuter et échanger leurs points de vue sur les théories de différentes écoles d'art moderne. Leurs travaux et leurs voyages collectifs dans les villes et villages d'Iran ou en Europe leur permirent de préserver leur présence permanente et efficace dans le monde de l'art contemporain iranien jusqu'à nos jours (figure n°236) (figure n°237).

B) Mouvement « Sagha-khaneh »

B1) Dénomination et signification du terme « Sagha-khaneh »

Dans l'encyclopédie en langue persane, le mot « Sagha-khaneh » (figure n° 238) est défini comme : « *endroit où l'on réserve de l'eau potable pour les personnes assoiffées, et qu'on vénère comme un lieu béni.* »

Ces endroits sont souvent aménagés dans les rues, les bazars et dans les quartiers très fréquentés. Un « Sagha-khaneh » n'est souvent pas plus grand qu'une petite échoppe, et il est parfois aussi petit qu'une niche adossée à un mur. Les « Sagha-khaneh » sont souvent construits par des gens ordinaires. Dans un quartier, une ou plusieurs personnes décident d'en construire un. L'un d'entre eux fait construire une petite niche ou échoppe contre le mur de sa maison ou sa boutique, et y fait installer un conduit d'eau pour que les passants assoiffés puissent en boire (figure n°239). Comme les fontaines construites en Europe, les « Sagha-



fig.233/ Huile sur toile



fig.234/ Huile sur toile/ 106x106 Cm/ 1976



fig.235/ Techniques mixtes sur toile



fig.236/ Techniques mixtes sur toile/ 200x200 Cm/ 1968



fig.237/ Imprime



fig.238/ Sagha khaneh



fig.239/ Sagha khaneh

khaneh » ne sont pas seulement des réservoirs d'eau, mais ils fonctionnent comme espace religieux, à l'aide d'objets que l'on y place. Ces objets et instruments sont significatifs et constituent des symboles familiers pour les Iraniens.

Le petit espace d'un « Sagha-khaneh » rappelle l'épopée du soulèvement de l'imam Hossein. Les « Sagha-khaneh » peuvent avoir des formes différentes, mais il y a des éléments et des objets communs dans tous ces espaces. Malgré l'apparence très simple et peu décorée des « Sagha-khaneh », ces endroits sont pleins de sens et de significations déterminées : grilles en fer à barreaux entrecroisés, bougies allumées ou éteintes (figure n°240), eau, tissus de différentes couleurs, figure d'une « main » en bronze appelée « Cinq Personnages »²³⁵(figure n°241), les icônes, les grands ou petits dômes construits au-dessus du réservoir d'eau, ... ont tous des significations symboliques.

Parmi les objets habituels des « Sagha-khaneh », il y a une « main » en bronze ou en cuivre appelée « Panj Tan » (« Cinq Personnages ») qui symbolise aussi les bras coupés d'Abu al- Fadl al -Abbas, frère de l'imam Hossein, troisième imam des Chiites. Pour connaître les valeurs symboliques liées à « Sagha-khaneh », il conviendrait d'évoquer brièvement l'histoire des événements de l'an 61 de l'hégire :

« Lassés de la corruption et de l'oppression des Omeyyades, les habitants de Koufa décident de soutenir l'imam Hossein. L'armée des Omeyyades arrêta la caravane de l'imam Hossein et des siens sur la route, près de l'Euphrate, dans un désert nommé Karbala (aujourd'hui en Irak). Les soldats de Yazid encerclèrent le camp de l'imam Hossein et empêchèrent leur accès à la nourriture et surtout à l'eau de l'Euphrate qui coulait à proximité du camp.

L'encercllement dura plusieurs jours. Le frère de l'imam Hossein, Abu al- Fadl al-Abbas rompit l'encercllement et se rendit au bord du fleuve pour amener de l'eau au camp. Tout seul, il se battit courageusement contre les troupes ennemies. Ses bras coupés à coups d'épée des adversaires, il prit désespérément une gourde entre ses dents pour l'amener aux enfants de la famille de l'imam Hossein. Mais lui et tous les hommes de la famille de l'Imam Hossein tombèrent en martyr le même jour par leurs ennemis. »

²³⁶ Allusion faite aux « Gens du Manteau », c'est-à-dire les cinq membres de la famille du Prophète.



fig.240/ Sagha khaneh



fig.241/ Sagha khaneh

La figure de « main » installée dans les « Sagha-khaneh » est un souvenir symbolique des événements tragiques de Karbala en l'an 61 de l'hégire, et du martyr Abu al -Fadl al-Abbas. En voyant cette figure de « main », les passants qui boivent de l'eau de « Sagha-khaneh » se souviennent de l'épopée de Karbala, et saluent l'imam Hossein, sa famille, et ses fidèles compagnons. Selon des croyances religieuses, les Iraniens considèrent les « Sagha-khaneh » comme des endroits bénis et ils s'y rendent parfois pour invoquer Dieu et solliciter l'exaucement de leurs vœux.

Ce rituel est souvent caractérisé par le fait d'allumer une bougie sur le socle de « Sagha-khaneh » surtout après le coucher du soleil. La lumière de ces bougies éclaire le passage, et donne aussi un air spirituel à « Sagha-khaneh ». Les « Sagha-khaneh » sont souvent munis de grilles métalliques qui ressemblent à celles des tombeaux des saints. Comme les pèlerins qui lient des serrures ou nouent des petits bouts de tissus à ces grilles, les gens pratiquent le même rite aux « Sagha-khaneh » en signe de leurs prières pour la réalisation de leurs vœux. Les écritures qui ornent les murs des « Sagha-khaneh » et leurs réservoirs d'eau reproduisent souvent les versets coraniques ou des poèmes qui louent l'imam Hossein.

Les grilles métalliques reprennent la même forme que celles des mausolées des imams des Chiites, et le dôme construit au-dessus du réservoir reproduit, à son tour, la forme du dôme du mausolée de l'imam Hossein à Karbala. Ceci étant dit, malgré sa simplicité, « Sagha-khaneh » est un petit endroit plein d'images et de symboles. Ce fut donc le trésor que cherchaient certains artistes iraniens, trésor plein de formes, de figures et d'images iraniennes où les artistes auraient pu retrouver une partie de leur identité perdue. Parmi les premières œuvres de ces artistes qui furent connus plus tard comme appartenant à ce mouvement dit « Sagha-khaneh », certaines évoquent l'ambiance des mausolées, des mosquées ou des « Hosseinyeh » (figure n°242) – endroits aménagés chaque année pour les cérémonies du deuil des martyrs de Karbala. Karim Emami, critique d'art, a utilisé le terme « Sagha-khaneh » pour la première fois en 1962 pour désigner ce type d'œuvres de peinture. Il en a écrit : *en voyant ces œuvres, le visiteur se souvenait des mausolées, des mosquées et des 'Hosseinyeh'. Ces œuvres produisaient une ambiance religieuse. Mais cette ambiance n'était ni élevée et somptueuse à l'échelle de la mosquée du Shah²³⁶ à Ispahan, ni immense et*

²³⁶ Mosquée de Shah est un édifice religieux situé à Ispahan, construite pour le souverain Safavide Shah Abbas 1^{er} entre (1621-1630). Le bâtiment est également nommé mosquée de « l'imam », depuis la révolution islamique en Iran 1979.



fig.242/ Sagha khaneh

imposante à l'échelle de la mosquée Sepahsalar²³⁷ à Téhéran. Elle l'était pourtant familièrement à l'échelle d'un 'Sagha-khaneh' au bout d'une ruelle. »

B2) Art moderne et le mouvement « Sagha-khaneh »

Dans les années 1951-1961, les voyages de formation effectués par les artistes iraniens, et les activités des professeurs européens dans les centres académiques à l'intérieur de l'Iran furent une occasion pour accroître le niveau du contact des artistes iraniens avec l'art moderne.

Pendant cette période, de différents courants apparurent sur la scène de la peinture contemporaine iranienne. Un certain nombre d'artistes se convertirent entièrement à la modernité et oublièrent entièrement les arts traditionnels qu'ils jugeaient archaïques et sans valeur. Par contre, certains artistes bannissaient l'art moderne et étaient partisans de la poursuite et de la survie des traditions de l'art iranien. Ils essayaient de justifier leur prise de position en suggérant l'hétérogénéité de l'art moderne avec les valeurs et les critères culturels en Iran. Malgré la querelle entre les Anciens et les Modernes qui devenaient de plus en plus radicaux, les uns comme les autres, dans leur parti pris jusqu'à l'excès ; un troisième groupe d'artistes essayait de réconcilier la modernité avec les traditions iraniennes, pour créer ce qu'ils appelaient « un courant moderne iranisé ».

La possibilité et les modalités de cette combinaison pour « iraniser » l'art moderne furent l'une des préoccupations majeures des artistes iraniens. Chaque artiste s'efforçait de proposer une voie pour réaliser cet objectif, d'après ses propres méthodes et ses critères personnels. Comme nous l'avons déjà indiqué, à partir des années 1941-1951, le courant moderniste fut accepté comme l'esprit dominant les activités intellectuelles dans la société iranienne. Plus tard, ce courant moderniste se lia à l'idée d'iraniser ce modernisme pour créer ensuite un nouveau courant d'idées dans le domaine des arts plastiques iraniens. Les penseurs et les intellectuels, qui critiquaient le modernisme, comme Jalal-e-Ale Ahmad ou Dr. Ali Shariati²³⁸, eurent un rôle important à jouer dans ce processus ; car ils estimaient que le retour aux valeurs et aux traditions culturelles serait un mécanisme efficace pour gérer l'affrontement entre la culture iranienne et la culture occidentale.

²³⁷ Mosquée Sepahsalar (rebaptisée Mosquée du Martyr Motahari, après la révolution) est l'une des grandes mosquées de Téhéran. La construction de cette grande mosquée commença en 1879 et dura cinq ans.

²³⁸ Dr Ali Shariati (23 novembre 1933 près de Sabzevar en Iran – 19 juin 1977 à Southampton), est un sociologue, philosophe et militant politique iranien.

Les tendances traditionalistes des artistes se limitaient, au départ, au cadre des sujets et des thèmes, comme les thèmes locaux, ruraux, religieux, littéraires ou historiques. Mais au début des années 1961-1971, ces tendances se développèrent et devinrent plus diversifiées. Pendant ces années, de nombreux artistes modernes essayèrent de combiner les motifs et les éléments de l'art ancien avec les acquis modernes des arts plastiques en Occident, afin de créer des œuvres caractérisées à la fois par un langage et une expression moderne, tout en véhiculant l'identité iranienne.

L'usage des motifs et des figures traditionnels ou des effets de la calligraphie, caractérisait un grand nombre d'œuvres d'art de l'époque. Ces œuvres exposées pour la première fois en 1962 à la troisième Biennale de Téhéran, attirèrent l'attention d'experts d'art. Parmi ces artistes, nous pouvons mentionner Hossein Zenderoudi, Parviz Tanavoli, Nasser Oveysi, Sadegh Tabrizi, Massoud Arabshahi, Mansour Ghandriz, Jazeh Tabatabaï et Faramarz Pilaram.

Certains éléments visuels, motifs et figures utilisés dans ces œuvres rappelaient l'ambiance des anciens « Sagha-khaneh ». C'est la raison pour laquelle, Karim Emami, traducteur, journaliste et critique d'art consacra un article aux œuvres de ces artistes en 1962. Il utilisa pour la première fois le terme « l'école de Sagha-khaneh » pour désigner les œuvres de ces artistes qui prétendaient construire « un pont entre leurs œuvres et l'art du passé ». Cependant, « Sagha-khaneh » est considéré aujourd'hui comme un « mouvement », un « courant », un « groupe » ou des « peintres de Sagha-khaneh ».

A ce propos, Karim Emami écrit (Encyclopédie de L'art, Auteur : Ruyin Pakbaz, publication: Farhang Moaser, 1999, Téhéran-Iran) : *« Les peintres et les sculpteurs de l'école de Sagha-khaneh que nous pouvons aussi qualifier de 'néo-traditionalistes', sont allés plus loin que les autres artistes pour atteindre un objectif ancien, c'est-à-dire la fondation d'une école artistique 'nationale' regroupant des œuvres à la fois 'modernes' et 'iraniennes'. Les amateurs d'art et les membres des jurys des biennales et des grandes expositions à l'intérieur et à l'extérieur du pays réservèrent une réaction positive aux activités de ces artistes. Ces derniers se servaient des figures et des motifs traditionnels dans leurs œuvres. En outre, les œuvres de cette école artistique ont des liens clairs et directs avec le patrimoine culturel d'Iran. Nous pouvons, en fait, considérer les artistes de l'école de Sagha-khaneh comme les successeurs des artisans des siècles écoulés, des enlumineurs, des ciseleurs, des orfèvres et des calligraphes qui ornaient des objets d'utilité commune de beaux motifs et figures ou d'épigraphe finement calligraphiées. »*

Comme nous l'avons souligné plus haut, l'expression « école de Sagha-khaneh » avait été utilisée pour la première fois afin de désigner les œuvres de ces artistes, mais au fur et à mesure, le terme « école » fut substituée par « mouvement », « courant » ou « groupe ». Il convient ici de justifier notre choix personnel d'utiliser l'expression de « mouvement Sagha-khaneh ».

Les dictionnaires, les références et les ouvrages spécialisés dans l'art nous apprennent qu'une école artistique est caractérisée surtout par l'existence d'un style commun. Mais en ce qui concerne les artistes de « Sagha-khaneh », il est à noter qu'ils ne se soumièrent jamais à un style ou méthode partagée avec les autres. Voilà pourquoi, nous estimons qu'il serait faux de considérer « Sagha-khaneh » comme une école artistique.

Aussi, serait-il déplacé de qualifier « Sagha-khaneh » de « courant artistique ». Le mot courant est ici équivalent du mot anglais « trend » qui signifie, selon le dictionnaire Oxford, « tendance générale » et « commun ». A titre d'exemple, nous distinguons dans l'histoire des arts plastiques contemporains en Iran, quatre grands courants : peinture académique, peinture Ghahveh-khaneh, miniature contemporaine et peinture moderne. Sur la base de cette classification, les artistes « Sagha-khaneh » se trouvent parmi les peintures modernes, et il est impossible d'y ajouter une nouvelle catégorie pour désigner un « courant Sagha-khaneh ».

Par ailleurs, la dénomination de « groupe » serait également inappropriée, car un groupe est par définition un cadre cohérent à l'intérieur duquel les artistes coopèrent sur la base d'idées communes et partagées, ce qui n'est pas le cas en ce qui concerne les artistes « Sagha-khaneh ».

En tout état de cause, il semble qu'il vaudrait mieux considérer la peinture « Sagha-khaneh » comme un « mouvement ». Le dictionnaire d'art définit un mouvement comme suit (Encyclopédie de L'art, Auteur : Ruyin Pakbaz, publication: Farhang Moaser, 1999, Téhéran-Iran):

« Un mouvement artistique signifie une tendance convergente dans des 'intentions' ou de nombreuses œuvres de différents artistes ayant des ressemblances dans la 'méthode'. »

Selon cette définition, « l'attention » et « l'intention » de ces artistes s'orientaient vers l'usage des traditions visuelles, culturelles et religieuses de l'Iran. Cette approche commune les amenait à créer des œuvres révélant leur identité iranienne.

B3) Facteurs moteurs de l'apparition du mouvement « Sagha-khaneh »

De nombreuses opinions furent exprimées au sujet du déclenchement de ce mouvement. Avant d'en exprimer la nôtre, nous présentons ici un aperçu de deux autres théories.

Parviz Tanavoli, lui-même artiste du mouvement « Sagha-khaneh », dit d'eux lors d'une interview accordée à Karim Emami en 1962 :

« en 1961, un jour, Hossein Zenderoudi et moi, sommes allés au mausolée de Shah Abdol-Azim ²³⁹(figure n°243) (figure n°244). Nous nous sommes alors aperçus des images religieuses imprimées offertes à la vente. A cette époque-là, nous cherchions tous les deux des matières premières typiquement iraniennes pour nos œuvres. Nous avons acheté ces images et les avons rapportées à la maison. Nous avons surtout apprécié la simplicité de leurs formes et la répétition des motifs ainsi que leurs belles couleurs vives. Les premières études que Zenderoudi a réalisées en s'inspirant de ces images, étaient en réalité les premières œuvres de la peinture Sagha-khaneh. A l'Atelier Kaboud qui m'appartenait, Zenderoudi a pris un papier d'emballage, et a dessiné l'une de ces images religieuses imprimées qui était d'ailleurs ornée de calligraphies (figure n°245). Je l'ai encouragé à en faire plus d'études. Je peux donc dire que le courant Sagha-khaneh est né à l'Atelier Kaboud.

« Après sa naissance, ce nouveau-né est entré à la Faculté des Arts décoratifs. A cette époque-là, j'y enseignais la sculpture. La peinture Sagha-khaneh s'y est développée. Si nous voulons établir une liste des premiers individus, qui ont adhéré à ce courant, il n'y aura que sept noms. Chacun de ces artistes a choisi un domaine et a créé ses œuvres.

« Hossein Zenderoudi (figure n°246) et Faramarz Pilaram (figure n°247) s'intéressaient à la calligraphie. Nasser Oveysi (figure n°248), Jazeh Tabatabaï (figure n°249) et Sadegh Tabrizi (figure n°250) s'inspiraient de la peinture de l'époque de la dynastie des Qadjar et de la peinture Ghahveh-khaneh ; Massoud Arabshahi travaillait dans le domaine des œuvres abstraites (figure n°251), et moi-même je travaillais dans le domaine de la sculpture (figure n°252). Ces sept personnes ne se sont jamais rapprochées sous forme d'un groupe, mais elles développaient leur travail dans la même direction. Ainsi, l'école de Sagha-khaneh est apparue et son nom est entré dans l'histoire des arts plastiques en Iran. »

Sadegh Tabrizi, un autre artiste de ce mouvement, écrit (Les critiques sur l'art contemporain en Iran, Auteur : Mohammad Shamkhani, publication : Agaah, 2004, Téhéran-Iran) :

²³⁹ Shah- Abdol-Azim est un sanctuaire shiite situé à Rey dans le quartier Hazrat- e Abdol-Azim au sud de Téhéran en Iran.

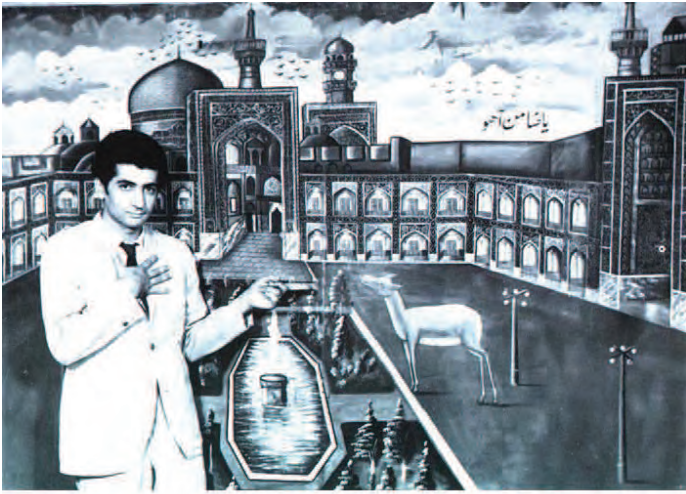


fig.243/ Photo

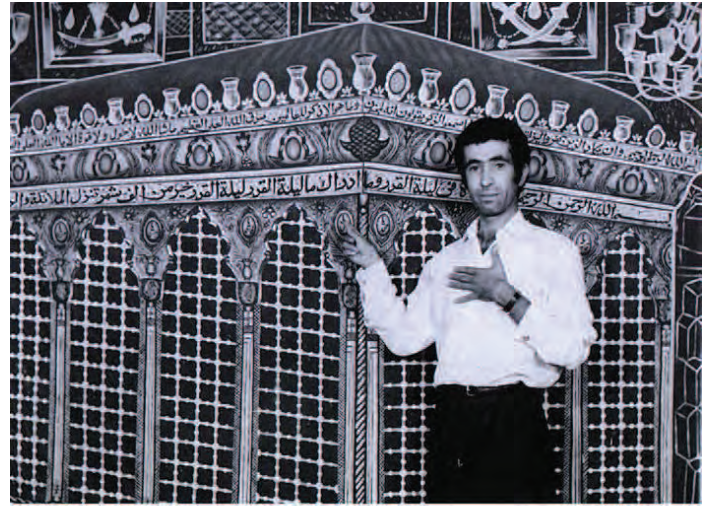


fig.244/ Photo



fig.245/ Encre et tempra sur papier/
66x43.5 Cm/ 1959



fig.246/ Techniques mixtes sur toile



fig.247/ Acrylic sur toile



fig.248/ Techniques mixtes sur toile



fig.249/ Huile sur toile/ 81x100 Cm



fig.250/ Huile sur toile/ 120x120 Cm



fig.251/ Huile sur toile/ 25x30 Cm/ 1986

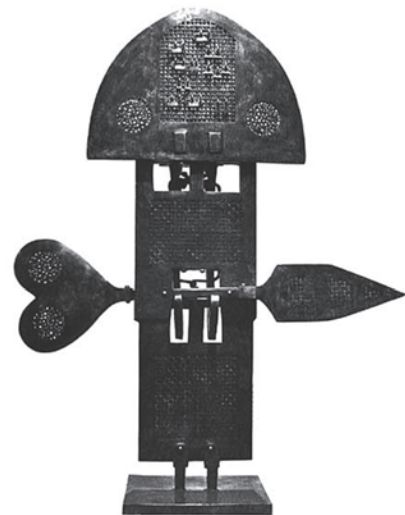


fig.252/ Bronze/ 1976

« Les artistes Sagha-khaneh ont commencé leur travail séparément, chacun de leur côté. J'ai entamé mes activités à partir de 1959 en travaillant sur la peinture et la terre cuite. A cette époque-là, je me suis intéressé aux épigraphes en écriture 'Sols' faites pour une mosquée. Les écritures irano-islamiques ont attiré mon attention. Pendant longtemps, j'ai pratiqué ces écritures sur la terre cuite et les vases. Pendant le même temps, Hossein Zenderoudi qui passait les dernières années de ses études au lycée, travaillait dans son atelier sur ses gravures avec leurs sujets religieux. Ces gravures ont été réunies plus tard sous forme d'une œuvre unique dont chaque partie racontait un épisode d'une histoire. A la même époque, Tanavoli qui était rentré d'Italie, a créé sa sculpture intitulée « Farhad, le creuseur de rochers ». Il ornait ses œuvres d'écritures calligraphiées. De son côté, Arabshahi combinait les motifs de l'Antiquité iranienne avec ses œuvres. L'ensemble de ces œuvres a été exposé pour la première fois, les unes aux côtés des autres en 1962. Or, ces artistes avaient travaillé séparément, chacun de leur côté. Aucun d'eux n'était sous l'influence d'un autre. »

Des opinions différentes, voire contradictoires, furent exprimées quant à l'apparition et le développement de ce mouvement au sein des arts plastiques iraniens. Mais malheureusement, il est impossible d'en dégager une théorie qui se tienne. En outre, faute de critique artistique méthodique en Iran, des questions qui se posaient à ce sujet restèrent sans réponse définitive.

Mes études personnelles sur l'histoire de l'art contemporain iranien et l'analyse des points de vue dispersés des experts arts plastiques iraniens, me conduisent à répertorier les facteurs moteurs de l'apparition de ce mouvement artistique de la façon suivante :

1) L'un des facteurs de l'apparition de ce mouvement artistique remonte à 1960, date de la fondation de la Faculté des Arts décoratifs à Téhéran par le ministère de la Culture et des Arts. Comme nous l'avons déjà indiqué, l'un des objectifs de cette faculté était de se familiariser avec les principes de l'art moderne et contemporain, tout en acquérant une connaissance nécessaire des traditions artistiques locales et nationales de l'Iran. Cela devait permettre à ces jeunes artistes de créer des œuvres, fortement marquées, par une identité iranienne jouant le rôle d'un pont entre l'art moderne mondial et les arts traditionnels et nationaux de leur pays. Les cours de cette faculté avaient été organisés de sorte que les étudiants connaissent parfaitement les trésors visuels des arts traditionnels iraniens.

2) Les courants intellectuels qui critiquaient l'Occident et le processus de d'occidentalisation eurent une influence décisive sur l'accélération et la croissance des

tendances traditionalistes en Iran. Les penseurs et les écrivains comme ; Jalal Al-e Ahmad, Ali Shariati, Daryoush Shaygan et Morteza Motahari ²⁴⁰condamnaient l'imitation aveugle de la culture et de l'art de l'Occident, et exigeaient des intellectuels et des artistes iraniens, qu'ils connaissent la culture iranienne et ses éléments identitaires. Le mouvement « Sagha-khaneh » fut, en réalité, une recherche artistique de cette identité iranienne.

3) Le goût particulier des membres des jurys des Biennales de Téhéran, et le type de leurs jugements jouèrent un rôle important dans la formation de ce mouvement artistique. Les œuvres choisies pour plusieurs éditions de la Biennale de Téhéran, et les œuvres auxquelles étaient décernées les prix appartenaient souvent aux artistes dont le travail était fortement imprégné d'éléments iraniens et locaux : Marco Grigorian, Hossein Zenderoudi, Sohrab Sepehri, Faramarz Pilaram, Massoud Arabshahi, Parviz Tanavoli, Réza Bangiz (figure n°253)²⁴¹, Jazeh Tabatabaï, Abolghassem Saïdi. L'orientation prédéterminée des Biennales de Téhéran, notamment en ce qui concerne le décernement des prix, conduisait les jeunes artistes à imiter le style et les méthodes des lauréats de la Biennale de Téhéran !

4) Il ne faut pourtant pas perdre de vue que l'apparition d'un mouvement artistique « national » pouvait intéresser les publics d'autres pays à l'art iranien. En réalité, l'établissement des liens entre les traditions de l'art iranien d'une part, et l'art moderne mondial de l'autre, était un mécanisme pour attirer l'attention d'un public international. Par exemple, dans le catalogue de la troisième Biennale de Téhéran (1962), le succès des artistes iraniens aux Biennales de Paris avait été décrit en ces termes : « *Le choix d'œuvres d'art iranien à exposer à la récente édition de la Biennale de Paris a été effectué avec plus d'attention. Les œuvres envoyées à la Biennale de Paris ont été admirées et appréciées par certains critiques européens en raison de leur couleur locale et de leur originalité nationale.* »

Dans le même temps, ces tendances traditionalistes firent l'objet d'encouragement et du soutien du gouvernement. Le décernement des prix, les commandes, la tenue des expositions et des biennales, l'octroi des bourses d'études, les stages de formation de courte

²⁴⁰ Morteza Motahari (1919 Fariman en Iran-1979 Téhéran) fut un philosophe, juriste et exégète du Coran. Il fut membre de l'Alliance des groupes islamiques et était considéré comme l'un des théoriciens de la République islamique d'Iran.

²⁴¹ Réza Bangiz, né en 1937 à Téhéran, est un professeur de peinture, et un célèbre peintre contemporain iranien.

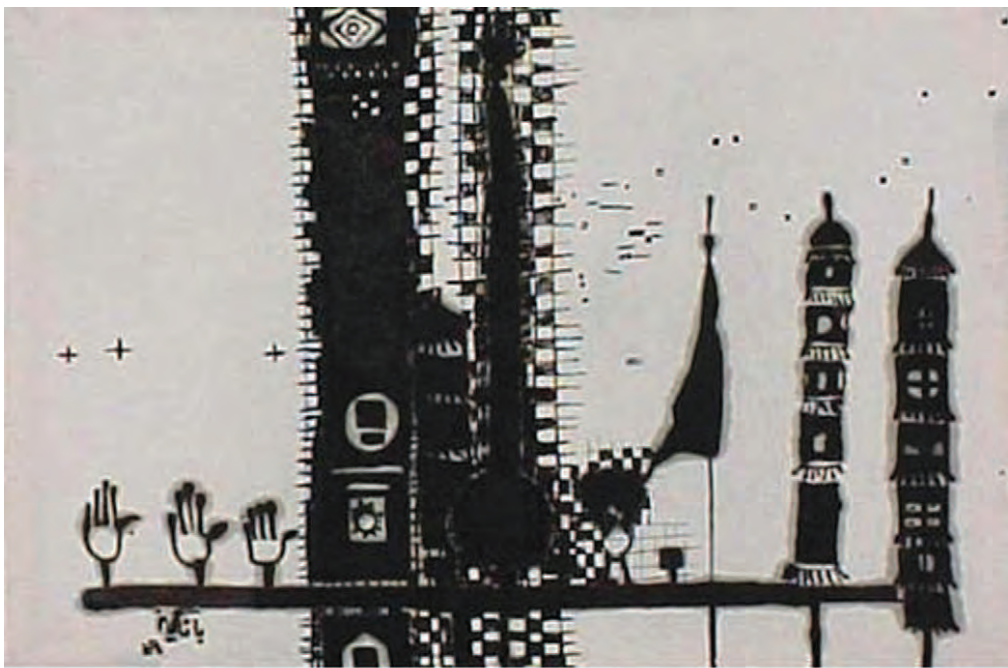


fig.253/ Imprime sur toile/ 2000

durée à l'étranger, ... voilà autant d'exemples d'encouragement et de soutien accordés à ces artistes.

En conclusion, nous pouvons dire que l'enthousiasme que les artistes iraniens éprouvaient pour obtenir les prix lors des expositions en Iran ou à l'étranger, ainsi que les efforts des autorités officielles pour créer des relations entre la culture et les traditions iraniennes d'une part, et la culture moderne de l'Occident de l'autre, avaient suscité la propagation des tendances traditionalistes dont l'apparition du mouvement « Sagha-khaneh ».

5) La question de se procurer un public iranien était une préoccupation des peintres modernes, et amena certains d'entre eux à adhérer au mouvement « Sagha-khaneh ». En effet, les peintres modernes eurent du mal à établir des liens avec les interlocuteurs iraniens, car leur refus d'adopter une expression naturaliste qui était familière au public iranien, avait dressé un mur d'incompréhension entre les peintres modernes et le public. Les artistes du mouvement « Sagha-khaneh » s'efforçaient de surmonter cet obstacle, en utilisant les figures, les motifs et les thèmes traditionnels, locaux et nationaux, familiers au grand public. Dans le même temps, ils essayaient de rester fidèles au langage et aux principes de l'art moderne.

B4) Aperçu des caractéristiques des œuvres d'artistes du mouvement «Sagha-khaneh »

Les artistes de ce mouvement utilisèrent les éléments de la culture visuelle des arts traditionnels iraniens et les combinèrent avec les acquis et les expériences de l'art moderne occidental, pour créer des œuvres censées véhiculer leur identité nationale. Par conséquent, ils utilisèrent des figures et des motifs traditionnels tirés de l'art de l'Antiquité iranienne, des miniatures iraniennes, des éléments architecturaux, de la calligraphie, des sceaux, des figures, des talismans, du kilim, des tapis et d'autres éléments décoratifs, pour en faire les matières premières de leurs œuvres (figure n°254) (figure n°255). Il conviendrait ici de présenter un aperçu des caractéristiques des œuvres des artistes de ce mouvement.

- **B4-a) Hossein Zenderoudi**

Zenderoudi entama son travail avec des formes et des motifs inspirés de l'événement de l'Achoura de l'imam Hossein. L'une de ces premières œuvres est une grande gravure qui



fig.254/ Serrures

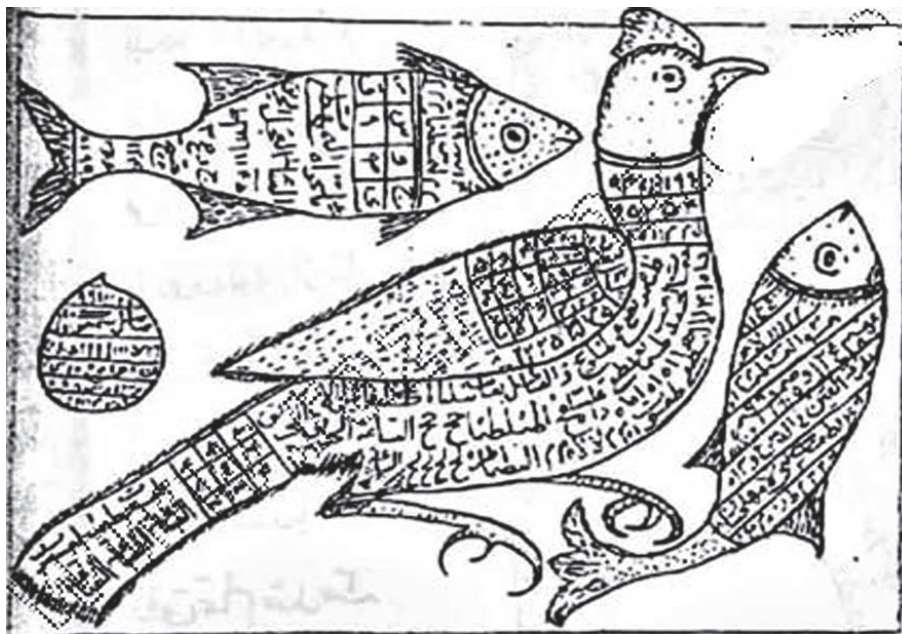


fig.255/ Monotype

représente les différents épisodes de l'événement de Karbala, les uns à côté des autres, suivant la méthode habituelle des toiles peintes des Ghahveh-kahneh (maison de thé traditionnelle).

A l'étape suivante, les œuvres de ce peintre sont caractérisées par des compositions de formes géométriques simples et stylisées avec des couleurs variées, remplies de chiffres et de lettres en persan (figure n°256). Après quelque temps, Zenderoudi abandonna les formes et les compositions géométriques, et s'inspira des études de la calligraphie iranienne, des formes des lettres de l'alphabet et des mots (figure n°257).

Désormais, Zenderoudi répéta ces formes de lettres et de chiffres dans ses œuvres, sans se soucier des règles et des méthodes de la calligraphie, et sans donner de l'importance à la signification des mots. Dans le chapitre consacré à la peinture-calligraphie (« Naghashi-khat »), nous présenterons une description plus détaillée des œuvres et des points de vue artistiques de Hossein Zenderoudi.

A propos des œuvres de Zenderoudi, Aydin Aghdashlou (peintre, professeur et expert d'art) dit (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran) :

: « Il a travaillé son art avec la calligraphie persane. Ses premières œuvres étaient faites de surfaces géométriques simples couvertes d'écritures et de motifs brillants (figure n°258). Cette méthode s'est éternisée plus tard dans les œuvres de Faramarz Pilaram (figure n°259). Zenderoudi a abandonné peu à peu les formes géométriques inspirées des talismans composées de lignes entrecroisées. Alors, il s'est intéressé davantage aux éléments de l'écriture. Il regardait l'écriture, non pas du point de vue de la calligraphie, mais de celui des compositions des lettres de l'alphabet isolées les unes des autres. Il s'intéressait à la forme visuelle des mots et des phrases, sans se soucier de leur signification littéraire ou leur apport sémantique (figure n°260). Dans les œuvres de Zenderoudi, il est impossible de négliger l'influence des études des anciens maîtres de la calligraphie iranienne. »

- **B4-b) Faramarz Pilaram**

Pilaram utilisait l'écriture et la calligraphie dans ses œuvres. Ses premières œuvres furent des compositions faites de formes géométriques dans lesquelles Pilaram utilisait des figures religieuses comme la figure de « main » (« Panj Tan ; cinq personnages »), l'épée ou l'étendard (figure n°261).

Ses premières œuvres rappellent celles de Hossein Zenderoudi. A l'étape suivante, Pilaram se mit à répéter des styles calligraphiques « Nasta'ligh » et « Shekasteh Nasta'ligh » (littéralement 'brisé' ou 'cursif') utilisés autrefois sur les anciens sceaux. Il répétait des



fig.256/ Serigraphy sur papier/ 56x76 Cm/ 1972

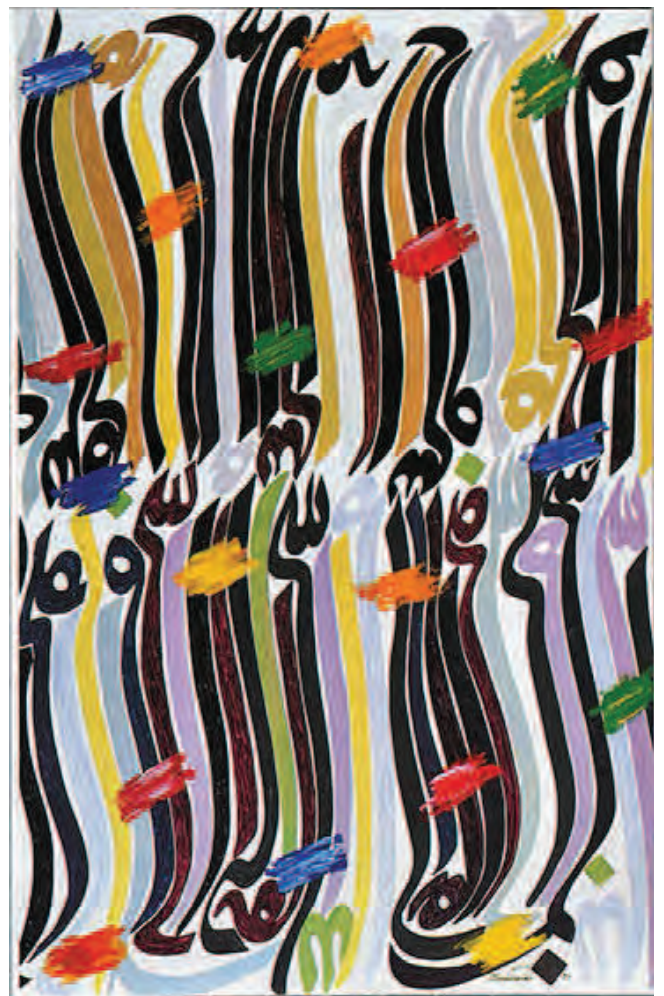


fig.257/ Acrylic sur papier



fig.258/ Natural pigment sur papier/ 1962



fig.259/ Huile et ink sur papier



fig.260/ Acrylic sur toile



fig.261/ Huile et ink sur papier

figures sous forme d'« étude » (« Siah-Mashgh »), et se servait de la couleur dorée pour augmenter l'aspect décoratif de ses œuvres (figure n° 262). Dans le chapitre consacré à la peinture-calligraphie, nous présenterons une description plus détaillée des œuvres et des points de vue artistiques de Pilaram.

- **B4-c) Mansour Ghandriz**

Dans ses œuvres, Ghandriz accordait une grande importance à la présence d'une « qualité spirituelle » fondée sur les valeurs esthétiques des traditions visuelles iraniennes. Au début, il était attiré par les anciennes peintures chinoises, ce qui l'amena à s'intéresser à la miniature iranienne. Les premières œuvres de Ghandriz étaient faites des compositions de formes géométriques qu'il complétait avec des figures semi-abstraites d'homme, d'oiseau, d'épée, de soleil, ... aux côtés des motifs décoratifs répétitifs (figure n°263). A l'étape suivante, ses œuvres contenaient des formes géométriques rappelant les motifs utilisés dans les kilims et les Gabbeh (tapis d'Orient tissé). Ces motifs remplacèrent les formes figuratives (figure n° 264).

Mansour Ghandriz est une figure de proue du mouvement « Sagha-khaneh », ce qui nécessite que nous consacrons par la suite un sous-chapitre aux caractéristiques de ses œuvres.

- **B4-d) Massoud Arabshahi**

Arabshahi suggère, aux visiteurs de ses œuvres, la sensation qui découle des motifs anciens, des gravures, des écritures calligraphiées, sans les reproduire tels quels. Cela témoigne du regard abstrait de cet artiste qui connaissait très bien les techniques de l'abstraction de l'art moderne (figure n°265).

Il accordait une attention particulière à la culture et à l'art ancien du Moyen-Orient, notamment les figures artistiques de l'Antiquité iranienne comme le lotus, la roue du soleil,...

Arabshahi décrit ses œuvres en ces termes (Pioneers Iranian Modern Art; Massoud Arabshahi, musée d'art contemporain de Téhéran, Publication: Nashr-e- Mahriz, 2001 Téhéran- Iran) :

« En général, mes œuvres n'avaient rien à voir avec le courant de Sagha-khaneh. En effet, je n'avais pas tellement envie de réaliser des œuvres décoratives dans ce domaine.



fig.262/ Gouache et encre carton



fig.263/ Techniques mixtes sur papier/ 36x48 Cm



fig.264/ Techniques mixtes sur papier/ 26x32 Cm



fig.265/ Huile sur toile/ 101x120 Cm/ 1975

« Ce qui me différenciait de ce courant, c'était peut-être le choix et l'usage des motifs et des symboles de l'Antiquité iranienne auxquels je tenais beaucoup. A cette époque-là, je dessinais pendant de longues heures ces motifs sur les objets exposés dans les musées. Je m'intéressais surtout aux objets d'airain de la région du Lorestan, l'art élamite et l'art mésopotamien. Au fur et à mesure, les motifs et figures ont influencé davantage mes œuvres. »

Dans les pages qui viennent, nous expliquerons en détail les œuvres et les points de vue artistiques de Massoud Arabshahi.

- **B4-e) Sadegh Tabrizi**

Sadegh Tabrizi fut de ces artistes qui adhèrent au style de peinture-calligraphie. Au départ, il se mit à pratiquer la calligraphie persane sur des objets en terre cuite. Plus tard, il découvrit les techniques et les moyens des arts anciens comme la gravure, la céramique, la décoration de plâtres, la peinture sous verre, et la peinture sur le texte et les écritures anciennes. Cette découverte permit à Tabrizi de diversifier considérablement son travail.

Dès le début, Sadegh Tabrizi attachait un vif intérêt à la calligraphie persane (figure n°266). Plus tard, il créa des œuvres dans lesquelles l'influence de la miniature iranienne était tout à fait perceptible. Dans ses œuvres, des figures humaines tirées de la miniature iranienne s'intègrent dans un espace où l'artiste joue avec l'écriture et la calligraphie persane, afin de créer une ambiance joyeuse, en utilisant les figures et les motifs traditionnels (figure n° 267). Sadegh Tabriz écrit (Histoire de la peinture en Iran, Auteur : Morteza Goudarzi, publication : Nashre Samt, 2005, Téhéran-Iran) :

« A cette époque-là, c'est-à-dire dans les années 1961-1971, nous avons redécouvert nos traditions artistiques. Les formes et les figures qui nous entouraient dans notre vie quotidienne, et les croyances religieuses de notre société pouvaient s'intégrer dans les formes modernes de notre peinture. Le résultat était la création des œuvres qui avaient une couleur plutôt religieuse. »

Dans le chapitre consacré à la peinture-calligraphie, nous présenterons une description plus détaillée des œuvres et des points de vue artistiques de Tabrizi.

- **B4-f) Nasser Oveysi**



fig.266/ Techniques mixtes sur papier/ 46x90 Cm

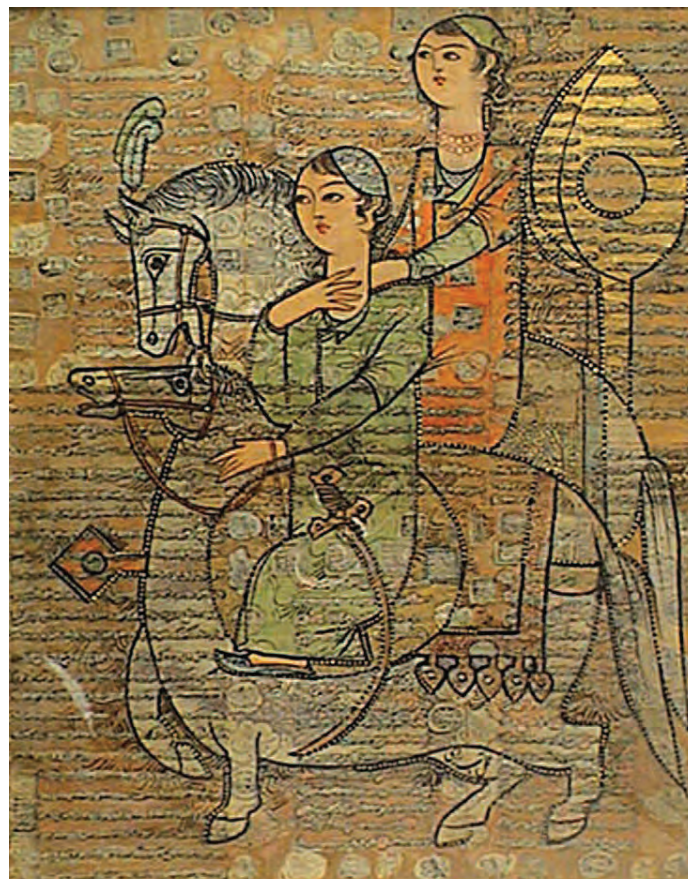


fig.267/ Aquarelle sur papier/ 40x50 Cm

Nasser Oveysi semblait être sous l'emprise de la peinture iranienne sous les dynasties des Seldjoukide²⁴², des Safavide et des Qadjar. En suivant les méthodes de la miniature iranienne, il dessinait des hommes et des femmes : assis, debout ou à cheval. Ses œuvres rappelaient celles des miniaturistes anciens (figure n° 268) (périodes des Seldjoukide, des Safavide et des Qadjar).

L'usage de la couleur bleue évoque les céramiques et les espaces de l'architecture iranienne. L'usage des figures traditionnelles, du bleu et du turquoise et les figures des princes et des courtisans créent en général un climat qui transfère un sentiment joyeux au visiteur (figure n°269). Oveysi dit (Les artistes Iraniens et le modernisme, Auteur : Dr. Kamran Afshar Mohajer, 2005, Téhéran-Iran) :

: « *En tant que peintre contemporain iranien, j'ai toujours voulu que mes œuvres aient une carte d'identité iranienne.* »

- **B4-g) Jazeh Tabatabaï**

Cet artiste utilisait dans ses œuvres la calligraphie persane à côté des figures qui rappelaient les peintures de la période de la dynastie des Qadjar. Contrairement aux œuvres de Nasser Oveysi, celles de Tabatabaï étaient caractérisées par une atmosphère triste et mystérieuse (figure n°270).

Dans les œuvres de Jazeh Tabatabaï, la calligraphie est présentée dans des cadres rectangulaires tout autour du tableau, évoquant ainsi les épigraphes décoratives de l'architecture islamique. Ces calligraphies représentent tantôt les anciens poèmes populaires, les phrases et noms religieux comme Mohammad, Ali, ... tantôt les poèmes modernes de l'artiste lui-même. L'usage des éléments et des symboles traditionnels ou populaires donne aux œuvres de Jazeh Tabatabaï une dimension symbolique. Les fleurs, les grenades, les cyprès, des « Dames Soleils » (Khorchid khanoum) et des êtres fabuleux des anciennes légendes iraniennes y jouent des rôles importants.

Jazeh Tabatabaï s'inspirait des thèmes traditionnels et folkloriques dans ses sculptures. Ces sculptures étaient souvent faites de bouts de ferraille, et représentaient parfois des objets traditionnels ou religieux comme la figure de « main » (Panj Tan ; cinq personnages), dont la

²⁴² Les Seldjoukides sont les membres d'une tribu Turque qui a émigré du Turkestan vers le Proche-Orient avant de régner sur les actuels Iran et Iraq, ainsi que sur l'Asie Mineure entre le milieu XI^e siècle et la fin du XIII^e siècle.



fig.268/ Techniques mixtes sur toile

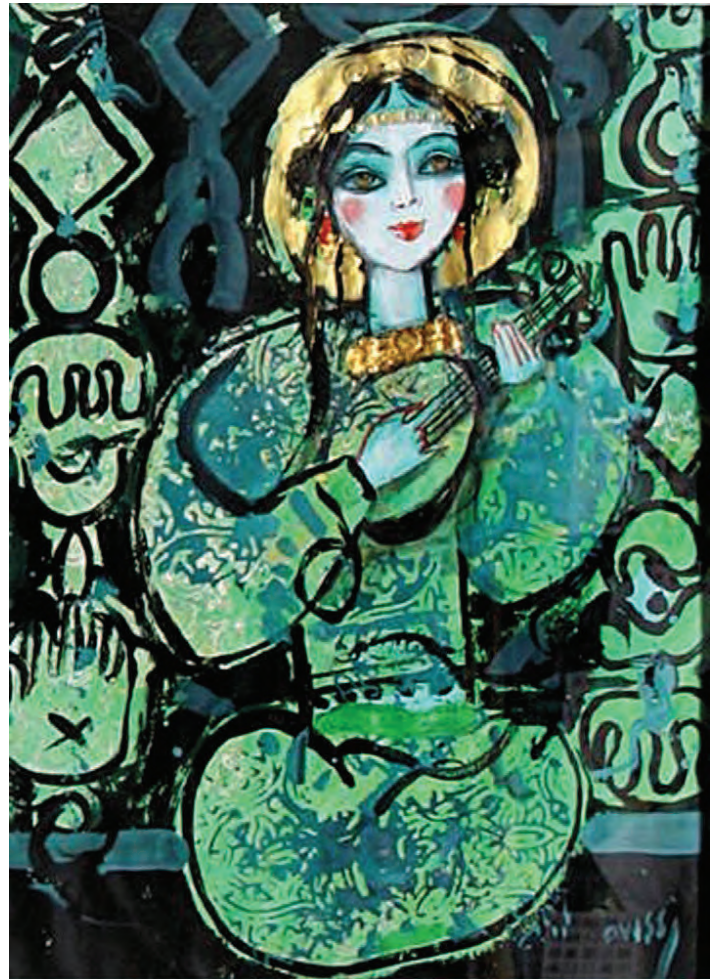


fig.269/ Techniques mixtes sur toile/ 76x76 Cm



fig.270/ Gouache sur papier

combinaison avec les êtres fabuleux et des figures humaines étranges, créait une ambiance extraordinaire.

Pour décrire ses sculptures, Jazeh écrit (Les œuvres de Jazeh Tabatabaï, Auteur : Mohammad Hassan Hamed, publication : Neshat, 2007, Téhéran-Iran) : « *Elles sont en fer, mais elles sont fatiguées et lourdes. Malgré leur poids, elles veulent s'envoler et se libérer de leur fardeau. C'est pourquoi les humains sont des oiseaux ailés à la tête humaine. Pourtant ce sont des humains, et ils ne peuvent pas voler, bien qu'ils aient l'enthousiasme du vol...* » .

Dans le chapitre consacré à la décennie 1951-1961, nous avons déjà décrit en détail les œuvres et les points de vue de Jazeh Tabatabaï.

- **B4-h) Parviz Tanavoli**

Parmi les artistes du mouvement « Sagha-khaneh », Tanavoli est surtout connu pour ses sculptures. Dès le départ, Tanavoli exprimait un vif intérêt pour les thèmes historiques et les légendes d'amour comme celle de Shirin et Farhad. L'usage de certains objets religieux, traditionnels et locaux comme les grilles métalliques des mausolées, des cages, des anciennes serrures, ... est une caractéristique importante des œuvres de Parviz Tanavoli (figure n° 271).

Pendant une période, l'usage de la calligraphie persane fut à l'origine d'une série de sculptures variées dans lesquelles, l'artiste a créé des volumes différents en utilisant le mot « Rien ; هیچ en persan » (figure n° 272).

Dans le chapitre consacré à la décennie 1951-1961, nous avons déjà décrit en détail les œuvres et les points de vue de Parviz Tanavoli.

B5-Opinions de critiques et d'artistes contemporains sur le mouvement « Sagha-khaneh »

- **Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :**

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« *Dans les années de la décennie 1961-1971, les événements qui se produisirent dans les arts plastiques à l'échelle mondiale et les méthodes en vogue en Europe se propagèrent aussi tôt en Iran, de sorte que même le mouvement du Pop art s'est vite formé en Iran ! Mais dans une société où la culture de consommation était encore inexistante, comment le Pop art pouvait-il prendre forme ?! La question qui se posait à cette époque-là était de savoir*

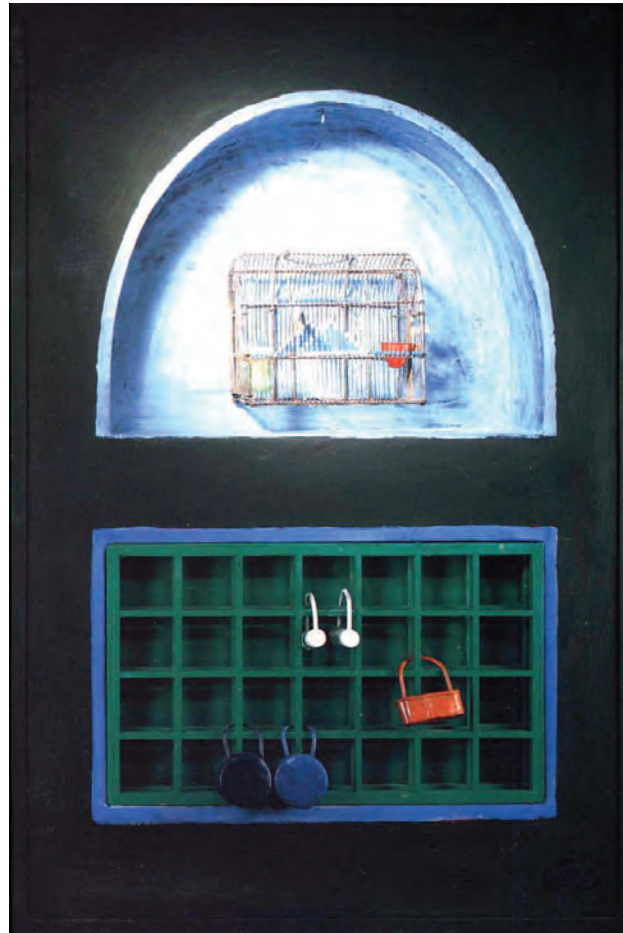


fig.271/ Fer,Bois,Tissu/ 120x81 Cm/ 1964



fig.272/ Sculpture en fibres de verre

comment les acquis de l'art moderne universel pouvaient être exploités en Iran, sans se soucier des raisons et les origines de l'apparition de ces phénomènes, sans vouloir même essayer de prendre en compte les besoins de la société iranienne.

« Certains artistes actifs dans le domaine des arts plastiques se demandaient comment un artiste moderne iranien pouvait prouver que son œuvre a une identité iranienne. Des mesures avaient été prises pour qu'un style, capable d'adopter un langage mondial, tout en véhiculant un contenu national, soit inventé. C'est la raison pour laquelle un processus d'iranisation a été mis en marche. Les artistes du mouvement de Sagha-khaneh se sont laissés influencer par les arts populaires, religieux et nationaux. Ils croyaient pouvoir se servir des 'éléments décoratifs' de l'art ancien de l'Iran comme matière première convenable pour en faire un 'tremplin' et créer un art traditionnel-moderne ! »

Parviz Tanavoli (sculpteur, professeur d'art) :

(Parviz Tanavoli, publication: Iranian Institute for promotion of Visual arts, musée d'art contemporain de Téhéran, 2003, Téhéran-Iran)

« Pour savoir d'où viennent les principes de l'école Sagha-khaneh, il faut chercher la réponse dans les arts populaires. Nous pouvons répartir notre peinture en deux écoles principales : 1) Les écoles artistiques courtoises qui prenaient forme directement sur ordre des souverains, et qui profitaient des meilleurs artistes et peintres ; 2) l'école populaire qui était un mouvement spontané soumis en général aux besoins intérieurs des artistes.

« L'école Sagha-khaneh a montré, en ce temps, que les ressources et les matériaux iraniens pouvaient nourrir l'imagination des artistes iraniens sans qu'ils soient obligés de se soumettre à l'art occidental.

« La peinture Sagha-khaneh n'a duré qu'une dizaine d'année, et lorsque les calligraphes ont adhéré à ce courant, l'école Sagha-khaneh s'est vidée de son sens, car chaque calligraphe traçait quelques lignes sur une toile et l'appelait tableau de peinture. Ce phénomène s'est propagé de sorte qu'il a entièrement détruit la splendeur de l'école Sagha-khaneh. »

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, poète, professeur d'art) :**

(Communication Personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Je perçois la peinture décorative qui exige du peintre d'avoir la sagesse et le discernement de créer un équilibre harmonieux dans son œuvre. Il faut qu'un nouveau secret y soit ajouté pour transmettre une sensation au public. En l'absence de ce secret, l'élément décoratif pourra se rendre efficace dans son environnement et adoucir, par exemple, une

œuvre architecturale, mais il ne sera pas considéré en soi comme une œuvre d'art. J'examine les œuvres du mouvement Sagha-khaneh du point de vue de l'absence de ce secret.

« Pour expliquer ce secret, je dois dire que d'après moi, chaque œuvre d'art se fonde sur deux piliers importants : d'abord l'équilibre qui s'installe au niveau de l'apparence et des relations parmi les formes. Ensuite, un secret qui s'installe au fond de l'œuvre. Dans la plupart des œuvres du mouvement Sagha-khaneh, la présence d'un regard extérieur sur les ressources anciennes de l'art iranien et ses traditions ont fait de ces œuvres d'objets qui intéressent plutôt les touristes ! Il s'agit d'une expression moderne pimentée par des formes tirées de l'art achéménide²⁴³ ou de la calligraphie persane, ... !

« Les artistes connus sous l'étiquette de Sagha-khaneh n'ont pas formé de groupe, il n'y avait pas de coopération cohérente entre eux. S'il y a des ressemblances parmi leurs œuvres, c'est plutôt dû à la tendance généralisée de leur époque à créer des œuvres 'modernes iraniennes' !

« Mais la convergence entre ces artistes s'arrêtait là, et chacun d'eux se donnait à des expériences tout à fait différentes. C'est pourquoi je trouve que la dénomination de 'l'école de Sagha-khaneh' inventée par Karim Emami, fut, dès le départ, porteuse de quelques ambiguïtés. Il vaudrait peut-être mieux choisir un autre terme pour qualifier les œuvres de ces artistes.

➤ **Mansour Ghandriz (peintre) :**

Voilà l'extrait d'une interview publiée dans la revue Sokhan en 1964 :

« A mon avis, la peinture qui est capable de répondre aux besoins sociaux profonds n'existe pas pour le moment. Dans nos arts anciens, la dispersion était absente. Les gens appréciaient la peinture de leur époque et pouvaient établir facilement un contact avec les œuvres d'art, car ces œuvres étaient les leurs. Mais aujourd'hui, la société iranienne a accepté l'influence de l'Occident, et beaucoup d'artistes sont sous l'emprise de l'art occidental dans tous les domaines, même dans le choix de leurs thèmes.

« A mon avis, si nos arts contemporains ne sont pas capables de répondre aux besoins du peuple, c'est de notre faute, car nos œuvres sont en contradiction avec leurs pensées et leurs sensibilités. Les artistes occidentaux, eux, ont avancé progressivement, en accord avec

²⁴³ L'art Achéménide avait le goût pour l'orfèvrerie fastueuse (vaisselle, bijoux, armes et meubles). Tous ces objets devaient avoir une signification au-delà de leur usage courant. Les scènes de la procession des peuples soumis à Persépolis représentent souvent des objets apportés en tribut.

le progrès scientifique de leur société. Leur art provenait de leur vie, au rythme de l'évolution des facteurs sociaux.

« Mais nos artistes, où étaient-ils ? Où sont-ils à présent ? Où vont-ils ? Ils ne savent pas que l'adhésion inconsciente à l'art occidental n'aurait d'autre résultat que la dispersion. La plupart des artistes iraniens ne connaissent même pas leur but. Pour déterminer leur trajet, ils devront d'abord connaître leur milieu, et maintenir leurs liens avec leur passé, avant de découvrir l'influence de l'Occident, qui est à juste titre un élément nécessaire à l'art contemporain.

« Au lieu de se cogner la tête contre le mur de l'inconnu, il faut que nous nous mettions consciemment à la recherche. Celui qui est suspendu dans l'air et prétend exploiter le langage universel dans ses œuvres, ignore encore sa langue maternelle. Il n'a pas encore fouillé les coins et recoins de sa maison. Si cette recherche était fondée sur le bon sens, il conviendrait que nous l'effectuons d'abord chez nous. »

➤ **Massoud Arabshahi (peintre) :**

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« Les artistes du mouvement Sagha-khaneh dont je faisais partie, ont fondé leur travail sur les traditions, et faisaient parfois un jeu sur l'iranité ! Mais aujourd'hui, en nous éloignant de ces années-là, je comprends qu'il suffit que l'artiste soit iranien pour que ses œuvres aient une identité iranienne. A cette époque-là, je ne savais pas et je me demandais si je devais ou non prendre mes distances du passé et des figures ou des éléments décoratifs de l'art ancien. Cette question a travaillé longtemps mon esprit, et finalement j'ai appris que le seul lien entre la tradition et la subjectivité peut devenir un pilier solide pour continuer mon travail.

« Je pourrais même dire, qu'à cette époque-là, nous sommes tombés dans l'excès en ce qui concerne la perception de notre patrimoine et nos traditions. Le pire c'est que nous avons introduit la calligraphie persane dans nos œuvres. A mon avis, quand nous avons eu pour habitude d'utiliser la calligraphie dans nos tableaux, nous avons autorisé la répétition dans nos œuvres. Après quelques temps, on arrive à un stade, où si l'on supprime l'écriture et la calligraphie, il ne reste plus rien de l'œuvre elle-même ! Cela ne signifie pourtant pas que nous devons nous passer de nos traditions. En effet, Les jeunes artistes contemporains, qui ont connu l'expérience amère des artistes du mouvement Sagha-khaneh l'ont commis. Il n'y a plus aucune trace du passé et de ses traditions dans leurs œuvres. C'est peut-être une raison de la situation chaotique de notre peinture contemporaine.

« En tout état de cause, il faut être prudent dans la formulation des concepts de nos traditions ; car cette conceptualisation est souvent une activité agréable, et lorsqu'on s'y prête, on risque souvent d'être aux prises avec la répétition et de se trouver finalement dans une impasse ! »

➤ ***Aliréza Sami-Azar (architecte, auteur, ancien directeur du Musée des Arts contemporains de Téhéran) :***

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« Pendant la décennie 1961-1971, nous avons essayé d'utiliser le langage de l'art moderne pour introduire une sorte de sentiment national iranien dans la création artistique. Le résultat de cette vision a été apprécié non seulement en Iran mais aussi à l'échelle internationale. A cette époque-là, les arts plastiques iraniens sont arrivés à un point acceptable. A mon avis, cela fait encore l'objet d'admiration, soit pour l'identité iranienne qui se dégage des œuvres de cette période, soit pour sa convergence avec l'art moderne mondial. »

➤ ***Rouin Pakbaz (critique d'art) :***

(Encyclopédie de l'art, Auteur: Ruyin Pakbaz, publication: Farhang Moaser, 1999, Téhéran-Iran)

« L'école de Sagha-khaneh n'était pas vraiment une école artistique cohérente et homogène, mais elle a posé la question de l'affrontement entre la tradition et la peinture moderne. La reconstruction du patrimoine du passé dans les formes contemporaines adéquates a été considérée comme un bon mécanisme pour mettre l'accent sur sa spécificité artistique et jouir de quelques avantages dans les milieux artistiques internationaux. Cette tendance a été largement confirmée par les troisièmes et quatrièmes éditions de la Biennale de Téhéran, respectivement en 1962 et 1964.

« Pendant ces années, de nombreux artistes modernes ont eu recours à l'usage des thèmes et des matériaux traditionnels. Par exemple, Nasser Oveysi s'est inspiré des figures tirées de l'art visuel des périodes des Seldjoukide et des Qadjar, de la technique ancienne de sceller des tissus peints avec des moules en bois, et de la calligraphie, pour créer des tableaux très agréables à voir.

« Jazeh Tabatabaï a emprunté, avec une sorte de maladresse ironique, les figures humaines de l'époque des Qadjar et de l'art populaire. Le sculpteur Parviz Tanavoli s'est mis

à expérimenter, avec bon goût, l'usage des symboles et des représentations visuelles des anciennes légendes iraniennes.

« Très vite, les fondateurs de l'école Sagha-khaneh sont allés au-delà des limites qu'ils avaient initialement fixées à leurs travaux. Hossein Zenderoudi qui vivait à Paris avait plus de motivation pour innover. Il a vite abandonné ses compositions inspirées d'anciens talismans et ses figures populaires, pour s'intéresser aux valeurs visuelles des lignes équilibrées et des couleurs vives et brillantes. L'ensemble de ces œuvres ont été nommées 'Sagha-khaneh' pour insister sur le fait qu'elles avaient des liens avec la culture et les traditions de l'art ancien. »

➤ **Mohsen Vaziri Moghaddam (peintre, sculpteur, professeur d'art) :**

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« A mon avis, ce courant et ses tendances n'étaient pas du tout logiques ! Dans ce courant artistique, une sorte de peinture décorative est née, tantôt fondée sur l'écriture et la calligraphie persane, tantôt basé sur des icônes qui existaient autrefois dans les talismans, les livres de prières ou les peintures de l'époque des Qadjar. Ces éléments avaient tous une dimension folklorique ou décorative, et je ne peux jamais admettre de telles tendances ! L'iranité n'est pas une formule qui puisse s'ajouter à la peinture.

« Vous devez être vous-mêmes afin de pouvoir être un représentant du milieu dans lequel vous évoluez. Nous devons être sincères envers nous-mêmes et avoir une bonne compréhension de notre vie et de notre environnement. Si nous sommes essentiellement iraniens, nos œuvres prennent nécessairement une identité iranienne. »

Farshid Maleki (peintre, professeur d'art) :

(Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran)

« Un groupe d'artistes actifs dans le domaine des arts plastiques ont été connus comme adhérents à l'école Sagha-khaneh à partir de 1963. Ces artistes cherchaient une sorte d'identification apparente et superficielle dans leurs œuvres. Cette tendance persiste jusqu'aujourd'hui dans le travail des jeunes artistes contemporains.

« J'ai longtemps discuté avec les artistes qui avançaient la question de l'identité. En 1968, de nombreux débats étaient effectivement organisés sur l'identité iranienne à la galerie Ghandriz. De longues années se sont écoulées, mais malheureusement le débat sur l'identité iranienne dans les œuvres d'art persiste. Je ne crois plus à ce genre de débat. Quand je

bouge la main, c'est un mouvement iranien, car je le suis, moi. C'est moi qui crée une œuvre d'art. A quoi bon répéter tout le temps que je suis iranien ?!

« On dit, par exemple, que dans la miniature iranienne, les courbes sont largement utilisées ; que les couleurs sont plates : et qu'il n'y a pas de perspective scientifique,... Si en tant qu'artiste contemporain iranien, je réalise tout cela, mon œuvre aura-t-elle une identité iranienne ?! A mon avis, cette méthode est complètement fausse. La peinture doit naître instinctivement de l'homme. »

➤ **Manouchehr Yektaï (peintre) :**

(L'art Contemporain d'Iran, Auteur : Touka Maleki, publication: Nazar, 2010, Téhéran-Iran)

« A mon avis, être prétendument national ou local vouloir maintenir les piliers traditionnels de la peinture iranienne, ne doit jamais coûter au prix du maintien par force d'un ou plusieurs éléments dans une œuvre d'art ou de les lui imposer, afin d'en faire une fausse réalité. Je ne peux pas prétendre que mon œuvre ait une quelconque identité iranienne, en raison de la présence d'une forme apparemment iranienne. Par exemple, il se peut que je dessine un narguilé, mais si je le fais consciemment afin qu'il y ait dans mon tableau une forme ou un objet iraniens, je réduis l'intensité et l'originalité de mon œuvre. »

Gholam-Hosseïn Nami (peintre, professeur d'art) :

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« Dans les années 1941-1951, le mouvement moderniste s'est amplifié en Iran, mais pendant la décennie 1961-1971, il a atteint son apogée. Durant ces années, le gouvernement s'était renforcé économiquement. Suite à l'afflux des pétrodollars vers l'Iran, le gouvernement voulait présenter une image moderne de la société iranienne.

« Or, la société s'est confronté soudainement avec les phénomènes modernes et progressistes, sans qu'il y ait critique ou évaluation. Contrairement à l'Occident où le modernisme avait préparé le terrain à la critique de manière logique, la critique ne figurait pas dans l'ordre du jour des milieux artistiques en Iran. Nous souffrons encore aujourd'hui d'une carence relative en critique dans la sphère artistique.

« A cette époque-là, l'iranisation de l'art moderne était à la mode. Mais c'était, en réalité, le point de vue du gouvernement injecté et dicté du haut aux artistes. Cela a conduit certains artistes actifs dans le domaine des arts plastiques à créer des œuvres qui reflétaient une vision nationale particulière.

« Ils essayaient de représenter 'l'identité iranienne' ; mais à mon avis, l'identité coule dans les veines de l'homme. Si un artiste iranien travaille avec sincérité, son œuvre reflétera certainement cette identité iranienne. »

B6- Mon opinion personnelle sur le mouvement « Sagha-khaneh »

La tradition trouve son origine dans l'imagination des grands, et elle nous permet de créer de nouvelles feuilles et fleurs, et de nouveaux fruits. Mais l'identité se crée d'elle-même et elle évolue avec le temps.

L'art traditionnel fut un art nouveau et progressiste en son temps ; mais au passage du temps, il vieillit naturellement. Nous croyons que les traditions sont classifiables en deux groupes : les traditions statiques et les traditions dynamiques. Les premières sont celles qui, dans leur trame, n'ont pas la capacité de se transformer et de devenir contemporaines. Les secondes sont dynamiques, comme un feu sous la cendre. Il suffira d'ôter les cendres, pour qu'il se dévoile. Les traditions dynamiques se cachent, mais elles ont la capacité de s'adapter à leur temps. Les artistes qui s'orientent vers les profondeurs, qui ont des pensées et un regard perçant, et qui connaissent les langages de l'art d'aujourd'hui et d'hier, pourront découvrir les éléments dynamiques de la tradition. Quand un artiste découvre les traditions dynamiques, il sera en mesure de les représenter par un langage contemporain aux hommes contemporains.

Les artistes du mouvement de « Sagha-khaneh » essayaient de combiner le monde moderne avec les traditions iraniennes. Ils prétendaient vouloir créer un courant moderniste iranien. Ces artistes cherchaient dans leurs œuvres la réponse à leur question sur la nature de l'identité iranienne. Ils disaient en substance : « Nous sommes iraniens, et nous avons une longue et très riche tradition derrière nous. Notre identité est imprégnée de la riche culture iranienne.

Cette riche culture devra donc se manifester dans nos œuvres. » Mais malheureusement, le problème provenait du fait, que beaucoup de ces artistes ne s'appuyaient que sur les éléments statiques des traditions. En d'autres termes, leur orientation vers la tradition resta superficielle, sans qu'ils puissent pénétrer dans les couches plus profondes des traditions. Leur regard sur les traditions et leur culture resta superficiel. Ils ornèrent leurs œuvres par des figures, des motifs et des formes appartenant à l'art ancien de l'Iran ou l'écriture et la calligraphie. Mais cela ne donna à leurs œuvres qu'une apparence iranienne ! Nous estimons que beaucoup d'œuvres de cette période n'étaient que des œuvres décoratives qui pourraient intéresser plutôt les touristes.

Les traditions statiques ne sont pas aptes à répondre aux besoins du XXI^e siècle. Par exemple, la miniature ancienne est un art de très grande valeur et fait l'objet de la fierté des Iraniens. Mais la question qui se pose est de savoir quel sera le regard qu'un artiste du XXI^e siècle portera sur la miniature ancienne. Comment pourra-t-il exprimer la nouveauté, à travers son regard sur cet art ancien ? Cela ne sera possible que par une connaissance parfaite, la recherche et une réflexion profonde.

L'identité c'est s'appliquer. L'artiste s'efforce de surmonter tout obstacle qui se dresserait entre lui et son expérience vécue. Plus cet obstacle est surmonté, plus son œuvre est originale, car elle appartiendra réellement à lui. Être iranien n'est pas une formule qui puisse s'ajouter à l'art. L'artiste doit donc être sincère envers lui-même afin qu'il puisse avoir une bonne compréhension de la vie dans l'environnement dans lequel il est né, a grandi et a évolué. Il pourra ainsi être un représentant du milieu où il vit.

Dans la partie consacrée aux « facteurs moteurs de l'apparition du mouvement Sagha-khaneh », nous avons évoqué les différents facteurs impliqués dans l'apparition de ce mouvement. Il s'agissait, en quelque sorte, d'un programme établi d'avance qui a commencé de la Faculté des arts décoratifs et qui avait pour but de se procurer un public aux biennales et aux expositions en Iran et à l'étranger. Nous pouvons peut-être dire que beaucoup d'artistes du mouvement de « Sagha-khaneh » tombèrent dans le piège de la mode, et se soumièrent à la mode artistique de leur temps.

L'art est le produit d'un « besoin intérieur » de l'artiste. Un regard sur l'histoire de l'art dans le monde nous apprend que les différents mouvements artistiques prirent forme en fonction de ce « besoin intérieur ». Mais le mouvement de « Sagha-khaneh » fut dirigé de l'extérieur, sans provenir réellement de l'intérieur de l'artiste ! Par conséquent, la plupart des œuvres de ces artistes ne pouvaient pas être assez profondes pour refléter l'identité iranienne de ces artistes. Beaucoup d'artistes de ce mouvement qui continuent leur travail jusqu'à nos jours, n'ont pu mettre fin à la soumission à cette méthode pour créer de nouvelles œuvres. Certains autres ont pourtant réussi à prendre une nouvelle voie et à créer des œuvres plus profondes.

B7-Œuvres et points de vue de deux artistes du mouvement de « Saghakhaneh »

- **B7-a) Mansour Ghandriz**

Mansour Ghandriz naquit en 1935 à Tabriz (figure n°273), et décéda à l'âge de trente ans, lors d'un accident de voiture en 1965.

Mansour Ghandriz fut l'un de ces artistes contemporains qui contribua grandement à la propagation de l'art moderne en Iran. Nous pouvons même le considérer comme un tournant important dans l'histoire de la peinture contemporaine iranienne, non seulement pour la qualité et les caractéristiques de ses œuvres, mais surtout pour le fait que Ghandriz créa ses œuvres sur une courte période de temps.

En effet, la carrière artistique de Mansour Ghandriz – ses années d'apprentissage et ses années de création artistique – ne dura que dix ans. En tant que chercheur sensible et ambitieux, Ghandriz posa pour la première fois des questions sur la peinture contemporaine iranienne, il y a plus de quatre décennies. Il essaya d'apporter des réponses à ces questions, et se mit inlassablement à la recherche d'une voie permettant d'intégrer l'identité nationale et locale dans la peinture moderne.

La nécessité de la réévaluation de la culture iranienne et de la révision des traditions visuelles iranienne, tout en exploitant de manière consciente les acquis de l'art moderne mondial, avait une importance particulière aux yeux de Mansour Ghandriz ; car comme beaucoup de ses contemporains, il se donnait pour mission de connaître d'abord l'art moderne qui semblait être un phénomène étrange à l'époque, pour pouvoir s'assimiler ce nouveau phénomène, et trouver ensuite une expression personnelle véhiculant sa culture, son identité et ses traditions locales et nationales.

A ce propos, Ghandriz dit (Le livre annuel de (Talar Iran ; Talar Ghandriz), publication : Talar Iran ; Talar Ghandriz, 1965, Téhéran-Iran) :

« Entreprenez d'abord une recherche consciente ! Celui qui prétend recréer le langage universel de l'art dans ses œuvres, ne connaît point sa langue maternelle. Il n'a pas fouillé sa propre maison. Il ne la connaît guère. Nous devons commencer cette recherche d'abord chez nous. »

A l'âge de 19 ans, Ghandriz quitta Tabriz, sa ville natale, en 1954, pour apprendre la peinture au Lycée des Beaux-arts à Téhéran. Pendant trois ans, il apprit la peinture



fig.273/ Mansour Ghandriz

académique auprès des professeurs du lycée : Shokouh Riyaz²⁴⁴, Mahmoud Olia²⁴⁵ Ahmad Vishkaï, Jalil Ziapour et Ahmad Esfandiari, qui eurent chacun leur part dans les évolutions de l'art moderne en Iran.

Pendant cette période de trois ans (1954-1957), Ghandriz créa plusieurs autoportraits et quelques portraits de sa sœur qui montraient bien son esprit d'innovation sous forme d'une approche consciente du style impressionniste.

Après avoir terminé ses études au lycée, Mansour Ghandriz rentra à Tabriz où il se mit à peindre et à étudier. Il composa parfois des poèmes et visitait souvent les villages situés autour de la ville. Pendant ces visites, le jeune artiste s'intéressa aux croyances, aux traditions, aux mœurs et au mode de vie des habitants et aux objets qu'ils créaient. Son attention au mode de vie et aux arts des paysans de l'Azerbaïdjan, le vif intérêt qu'il portait à la poésie et aux récits populaires, et la mythologie, lui offrit de riches matières premières visuelles et thématiques qu'il exploita dans ses œuvres.

Ses souvenirs d'enfance à Tabriz où il pouvait entendre le matin « *les grelots attachés au collier d'un chameau mêlés aux coups de klaxons des voitures !* », et son intérêt pour la culture paysanne, développèrent en lui une sorte d'émotion primitive. Cela ne conduisit pourtant pas à fuir les événements de son temps et à chercher refuge dans le passé comme les romantiques. Pendant cette période, l'esprit de Ghandriz oscillait entre le « primitif » et le « civilisé » (figure n°274).

Pendant ses études, son attention fut également portée sur les traditions de la peinture chinoise et de la miniature iranienne d'une part, et les acquis de l'art moderne de l'autre. Au fur et à mesure, il se forge son propre point de vue artistique en s'inspirant à la fois des racines communes de l'art ancien de l'Orient et de l'art moderne occidental. Il espérait que ses œuvres reflètent clairement ses points de vue (figure n°275).

Selon le célèbre poète anglais, T. S. Eliot²⁴⁶ (Encyclopédie de l'art, Auteur: Rouin Pakbaz, publication: Farhang Moaser, 1999, Téhéran-Iran) :

: « *Il arrive rarement que deux sensibilité se réunissent en une seule personne, d'abord la sensibilité créative d'un artiste, ensuite la sensibilité d'un critique d'art. Mais si*

²⁴⁴ Shokouh Riyazi (1921-1962 Téhéran) fut diplômée en peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran en 1946. Elle se rendit à Paris pour continuer ses études aux Beaux-Arts (1955). Ce qui le fait distinguer de ses contemporains, c'est sa méthode d'enseignement des arts, de sorte que la plupart de ses élèves la considèrent comme l'un des plus grands artistes contemporains de l'Iran.

²⁴⁵ Mahmoud Olia (1899-1961 Téhéran) fut l'un des élèves de Kamal-ol-Molk, et suivait la méthode de son maître dans son travail d'artiste.

²⁴⁶ T.S.Eliot, de son nom complet Thomas Stearns Eliot (26 septembre 1888- 4 janvier 1965) est un poète, dramaturge et critique littéraire américain naturalisé britannique. Il a reçu le prix Nobel de littérature en 1948.



fig.274/ Huile sur toile



fig.275/ Huile sur toile

cela arrive, nous serons certainement témoins de la grandeur et de l'originalité. » Suite à nos études sur les œuvres et les points de vue de Mansour Ghandriz, nous croyons qu'il avait réuni en lui ces deux sensibilités, ce qui nous a conduit à le choisir en tant que figure de proue du mouvement de « Sagha-khaneh ».

Pour étudier et analyser les œuvres de Mansour Ghandriz, nous pouvons classer ses œuvres en deux principales périodes : 1) son séjour à Tabriz (1957-1961), 2) son séjour à Téhéran (1961-1965). L'esprit d'artiste et la prise de conscience artistique de Ghandriz prirent forme pendant son séjour à Tabriz. Les œuvres de cette période furent caractérisées par le lien ancien entre l'homme et la nature. Cette période le travail de Ghandriz fut dominée par « l'art primitif »²⁴⁷. Le jeune artiste fut intéressé par : 1) la peinture ancienne de Chine, 2) la miniature iranienne, 3) la tentative de connaître l'art moderne occidental.

En 1961, Ghandriz se rendit à Téhéran pour continuer ses études universitaires. Il s'inscrivit à la Faculté des arts décoratifs de Téhéran qui était récemment fondée, pour une licence de peinture.

Comme nous l'avons déjà indiqué, les enseignements de la Faculté des arts décoratifs insistaient sur les arts appliqués et les arts décoratifs anciens de l'Iran. L'objectif de ces enseignements, était d'orienter les étudiants à créer de nouvelles œuvres dans ce domaine.

A parti de 1961 et le séjour du jeune artiste à Téhéran, une nouvelle période s'ouvre dans son travail que nous appelons « période de Téhéran ». Ses études à la Faculté des arts décoratifs, et le climat dominant les expositions et les biennales, orientèrent de nombreux jeunes artistes vers l'art abstrait et l'art décoratif. Très vite, le mouvement de « Sagha-khaneh » prit forme, et Mansour Ghandriz devint l'un des jeunes représentants de ce mouvement (figure n°276).

Dès le début de sa carrière artistique, Ghandriz fut préoccupé par la question de l'identité et la culture iraniennes. Pendant ces années, il voulait, à l'instar de beaucoup de ses contemporains, ouvrir une nouvelle voie pour le développement de l'art local et national, en essayant de réaliser une adaptation esthétique entre la peinture abstraite occidentale et les traditions décoratives de l'art appliqué de l'Iran. Dans les premières œuvres de la période de Téhéran, Ghandriz utilisa les signes abstraits et les formes abstraites d'homme, d'oiseau, de soleil, d'épée et de bouclier, ... Il combinait ces formes dans un espace particulier. Ensuite, ces formes et ces motifs donnèrent leur place aux formes et aux surfaces géométriques stylisées, combinées à leur tour avec les motifs des arts décoratifs iraniens (figure n°277).

²⁴⁷ Les expressions art premier et art primitif sont employées pour désigner les productions artistiques des sociétés dites « traditionnelles », « sans écriture » ou « primitives ».



fig.276/ Huile sur toile/ 172x182 Cm



fig.277/ Techniques mixtes sur papier

Certaines œuvres de cette période rappellent les œuvres de Paul Klee ²⁴⁸(figure n°278). La dernière œuvre de Ghandriz, qu'il réalisa avant sa disparition, fut un grand cercle qu'il appelait lui-même « La mère des formes ». A propos de ses changements de cap artistiques, Ghandriz dit (Le livre annuel de (Talar Iran ; Talar Ghandriz), publication : Talar Iran ; Talar Ghandriz, 1965, Téhéran-Iran) : « *J'avoue que j'ai pris mes distances avec la nature. Mais je ne l'ai pas abandonné entièrement. Je suis un peintre figuratif, et je vois et étudie les objets de mon propre point de vue.* »

Aujourd'hui, en étudiant les œuvres et les points de vue de Mansour Ghandriz pendant les deux périodes de sa carrière, je me demande pendant laquelle de ces deux périodes il est arrivé à une expression plus personnelle. Ghandriz de la « période de Téhéran » était-il comme à sa « période Tabriz » aussi libre et dégagé des goûts artistiques dominants de son temps ? N'était-il pas pendant la seconde période de sa carrière, sous l'emprise du climat artistique de son temps pour créer des œuvres qui se soumettaient à la « mode » ?

Pendant la période de Tabriz, dans son isolement et dans ses promenades solitaires, Ghandriz avait réussi à faire mûrir son esprit et ses pensées dans ses œuvres. Après avoir longtemps étudié les œuvres des pionniers de l'art moderne mondial, il avait compris comment ces artistes avaient étudié à leur tour les arts traditionnels des pays d'Asie et d'Afrique pour créer leurs œuvres modernes. Par conséquent, c'était sous cet angle que Ghandriz regardait les acquis des artistes modernes du monde occidental.

Pendant ses années de recherches pour trouver une nouvelle voie dans sa peinture, Ghandriz s'intéressa aux traditions de la peinture chinoise. Sous l'influence des peintures chinoises, le jeune artiste créa des œuvres dont le thème principal (en 1959) était les chevaux. Ces chevaux tachés de couleur avaient des formes et des corps plus ou moins naturels, mais leur ressemblance aux chevaux des peintures chinoises n'était que très superficielle (figure n°279). En réalité, ces tableaux n'avaient pas l'énergie vitale et la joie de vivre qui se dégagent des œuvres des anciens maîtres de la peinture chinoise. Autrement dit, il paraît que pendant cette période de sa carrière, Ghandriz n'avait pas réussi à découvrir l'esthétique profonde de l'art de l'Extrême-Orient, car il s'attachait encore à la représentation naturelle du monde sensible.

A l'étape suivante des œuvres de Ghandriz à Tabriz, il porte un nouveau regard sur la miniature iranienne. Dans les œuvres de cette étape, il est influencé par le système structurel de la peinture iranienne : ces œuvres perdent le sens de perspective et certaines formes sont

²⁴⁸ Paul Klee (18 décembre 1879 à Münchenbuchsee- 2 juin 1940 à Mur alto), est un peintre suisse et allemand.

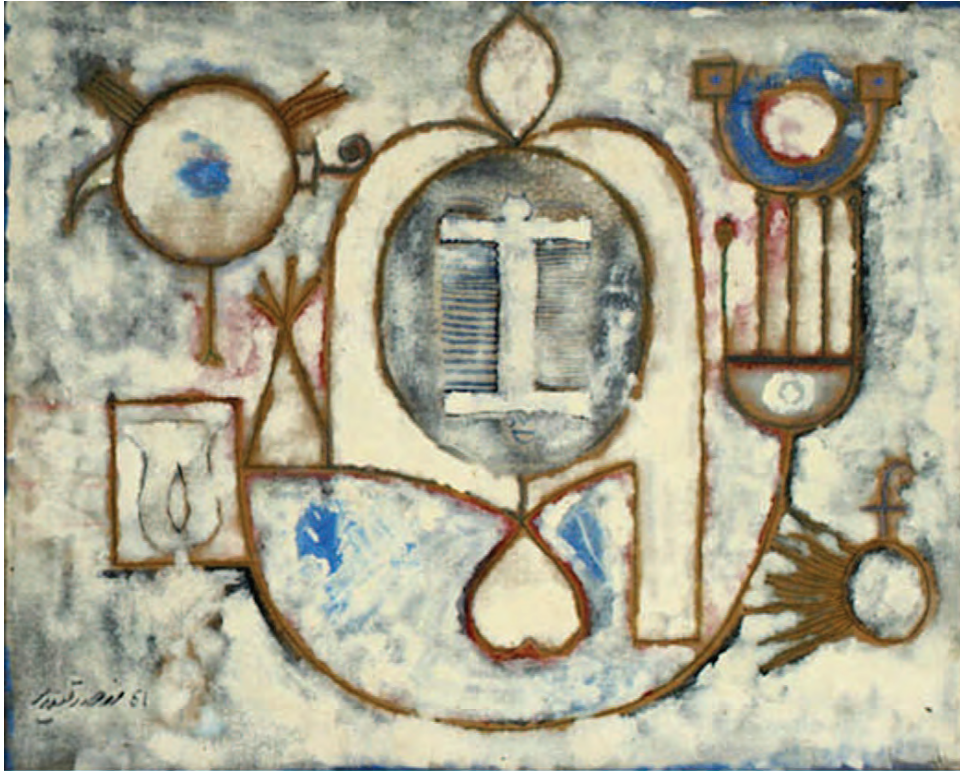


fig.278/ Techniques mixtes sur papier

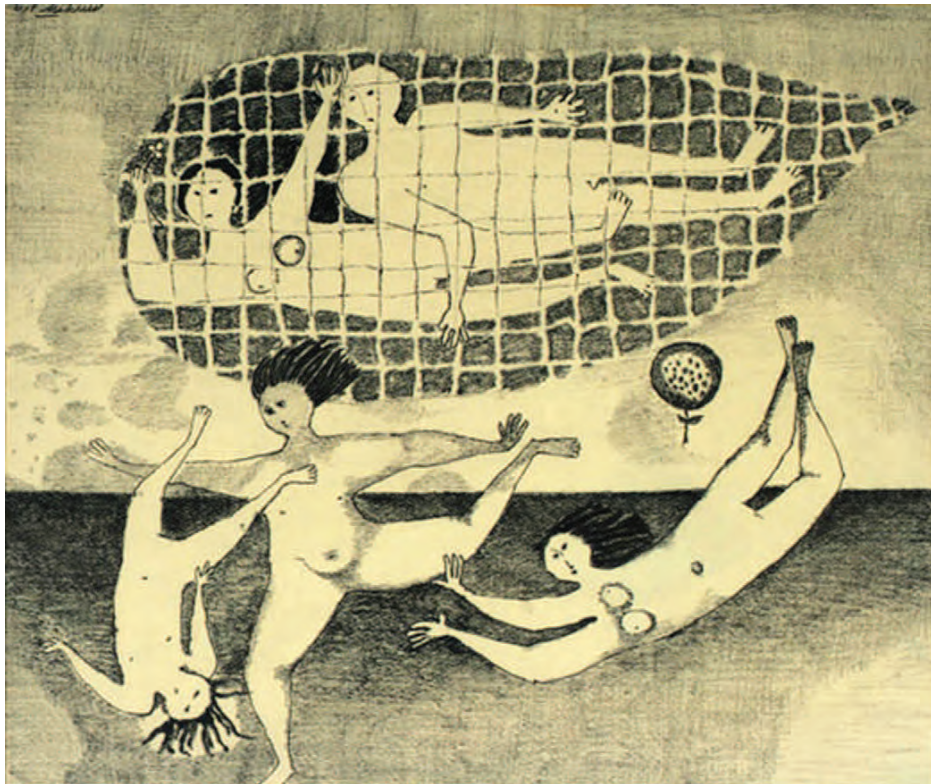


fig.279/ Techniques mixtes sur papier/ 36x48 Cm

dessinées d'en face, d'autres d'en haut. Dans ces œuvres, il choisit des thèmes habituels de la peinture de l'époque safavide comme les cavaliers, les bergers et les troupeaux de moutons, ... Ce choix rappelle les peintures de l'époque safavide, et montre l'intérêt de l'artiste pour l'ambiance des régions rurales de son pays, ainsi que l'influence de ses promenades dans les milieux paysans .

Il dessinait les figures humaines, de grande taille et avec de petites têtes. Les figures et les vêtements de ces hommes rappellent ceux des paysans de l'Azerbaïdjan (figure n°280). Certes, nous pouvons trouver des exemples de ces grandes tailles et de ces petites têtes dans les peintures des tribus Bochimans en Afrique, et il est possible que le jeune peintre se soit inspiré de ces figures (figure n° 281).

Les figures humaines des peintures de Ghandriz se placent entre la réalité et la légende. Elles apparaissent sous forme de berger, de chasseurs et de montagnards, ... et semblent appartenir à un univers légendaire. Dans ses œuvres, Ghandriz parlait des liens anciens qui existaient entre l'homme et la nature, liens dont les reflets existaient encore dans l'esprit et la vie des gens simples autour de lui.

Comme nous l'avons déjà indiqué, Ghandriz traversa la période de Tabriz et se mit à étudier à la Faculté des arts décoratifs de Téhéran où il créa des œuvres que nous appelons la « période de Téhéran ». Ces œuvres sont abstraites et reflètent clairement l'apparition des signes visuels décoratifs de l'art ancien (figure n° 282).

Selon beaucoup d'experts et critiques d'art plastique iranien, dans les œuvres de la dernière partie de sa carrière, avant sa disparition, Ghandriz était tombé dans le piège de la « mode ». Nous croyons que ce jugement porté sur les œuvres de Ghandriz pendant la « période de Téhéran » laisse à réfléchir. Il ne faut pas perdre de vue qu'à cette époque-là, Ghandriz était encore un jeune peintre qui venait de quitter sa ville natale, Tabriz, pour continuer ses études à la capitale des arts en Iran, Téhéran.

Il n'y a pas l'ombre d'un doute qu'à l'instar de beaucoup de jeunes artistes, lui aussi avait subi l'influence des milieux artistiques de la capitale. Mais en comparant le processus de la création de ses œuvres à Tabriz et à Téhéran, nous découvrons que son attention avait été attirée par les thèmes locaux et nationaux, dès le début de sa carrière. Les thèmes et les sujets de ses œuvres montrent clairement cette attention. Dès le début de la « période de Tabriz », Mansour Ghandriz fut sensible à la question de l'« identité nationale ». Son but était déjà fixé, mais ses méthodes et son expression changèrent.

Bergers, Soleil, oiseaux, montagnes, ... des œuvres de la « période de Tabriz » se transformèrent plus tard en surfaces géométriques et compositions abstraites, mais l'âme



fig.280/ Huile sur toile



fig.281



fig.282/ Huile sur toile

figurative de la « période de Tabriz » habitait encore les œuvres de la fin de sa vie (figure n°283). C'est pourquoi nous ne pouvons pas considérer les dernières œuvres de Ghandriz comme de pures abstractions.

Dans un texte publié après le décès de Mansour Ghandriz en 1966, Karim Emami écrit : *« Il ne détourne jamais son regard du ciel, du soleil, des nuages et du vent. Son cœur bat pour l'essence mythique qui se cache dans le ciel ! »*

Jusqu'à la fin de sa courte vie, Ghandriz ne perdit pas l'essence spirituelle de son art, c'est peut-être pour cette raison, que ses œuvres ne devinrent pas trop décoratives. Selon Mohammad Ibrahim Jafari (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran): *« La peinture décorative est une peinture dont l'auteur avait la sagesse d'y créer un équilibre harmonieux, mais il n'y a pas dans cette peinture un secret qui puisse transmettre une sensation particulière au visiteur. »* Ce secret est l'essence spirituelle des œuvres de Mansour Ghandriz. C'est l'élément qui caractérise ses œuvres (figure n°284).

Pour terminer ce passage, il conviendrait de citer un texte posthume de Mansour Ghandriz, publié dans la Revue de la Galerie Ghandriz (Talar Iran ; Talar Ghandriz) en 1968, trois ans après sa disparition :

« Dans mes peintures, mon but est une stabilité dans l'abandon et la recherche, et non pas de rester là où je suis. Je ne me bats pas contre moi-même, mais contre les idées reçues au sujet des valeurs visuelles et artistiques. Ce combat est nécessaire à mon travail. Quelle que soit la société dans laquelle il vit, Le peintre contribue à ce combat. L'objectif de ce combat est de trouver de nouvelles voies.

« Les observateurs pourraient croire que je viens tout juste de commencer ma route, ou que j'en ai déjà parcouru une grande partie ; mais ce n'est pas exact. Je fais des expériences. J'ai encore des milliers de questions dans ma tête et je cherche leurs réponses.

« Je m'analyse et me décortique pour me transformer en des formes plus simples.

« Les critiques d'art qualifiés sont malheureusement rares dans notre pays. L'artiste est alors obligé de s'en charger lui-même. S'il y avait de bons critiques, l'artiste n'aurait pas été obligé de consommer son énergie pour traduire ses propres œuvres !

« Je suis sensible à mon passé, la culture populaire, la vie artistique et l'ambiance intellectuelle de mon environnement. Dans le même temps, je me mets au courant des connaissances de l'art moderne mondial. Le passé est une base extraordinaire qui me garantit la possibilité de m'envoler vers l'avenir. Je ne me suis pas caché dans cette armure d'acier pour empêcher les influences sociales et artistiques de mon époque !



fig.283/ Huile sur toile



fig.284 / Huile sur toile

« La peinture doit être un pont entre moi et le public. Si le public n'est pas si enthousiaste, je ne peux pas et je ne dois pas essayer de créer cet enthousiasme par ruse ou hypocrisie en montrant au public ce qu'il connaît et ce dont il se réjouit. Cela lui permettra de voir son existence reconnue et confirmée, sans qu'il accède à l'élévation et à la perfection ! »

- **B7-b) Massoud Arabshahi**

Massoud Arabshahi naquit à Téhéran en 1935 (figure n°285), mais ses origines remontaient à Kahak, un petit village à l'est d'Ispahan, dans une région située entre la montagne et le désert. Arabshahi dit (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran) :

« Mon intérêt pour la peinture fut peut-être le premier événement de ma vie, qui s'est enraciné dans toutes les trames de mon existence. Dans la vie, je me suis habitué au silence, à la solitude et à l'isolement intérieur. C'est en moi depuis mon enfance, et cela s'est approfondi plus tard. Mes parents et moi, formions une petite famille à trois membres. Ma mère était une femme éduquée et sage, et mon seul camarade de jeux. Dans nos jeux enfantins, elle me familiarisait avec les couleurs et les formes. Plus tard, le dessin et la création de formes sont entrés dans nos jeux.

« Dans les années d'école primaire, l'imagination et la rêverie venaient par l'intermédiaire des couleurs et des formes. Quand j'étais adolescent, je m'interrogeais sur le mouvement des lignes et les objets avaient une présence plus réelle à mes yeux. J'ai assisté aux cours libres de peinture de Mahmoud Olia. J'ai été son élève pendant plusieurs années. Olia était un artiste solitaire et tendre, et un dessinateur extraordinaire. Il aimait beaucoup les œuvres de Rembrandt²⁴⁹, et cela m'a mis pendant un temps sous l'influence du grand maître néerlandais. Plus le temps s'écoulait, plus la peinture et son univers entraient dans ma vie. Je me suis mis à étudier l'histoire de l'art, je visitais régulièrement les musées. Les objets antiques, les poteries, les objets en airain, les statues, les bas-reliefs étaient les signes d'un passé lointain, d'un passé fructueux dont je voulais connaître les origines.

« Pendant les années du lycée, je me suis attaché de plus en plus à la peinture. Mme Shokouh Riyazi était notre professeur de dessin et de signe. Elle avait fait ses études en France à l'École des Beaux-arts. Elle était une peintre moderne et avait une personnalité influente qui jouait un rôle déterminant dans la poursuite des activités de beaucoup de jeunes

²⁴⁹ Rembrandt (15 juillet 1606 aux Pays-Bas 4 octobre 1669 à Amsterdam), est généralement considéré comme l'un des plus grands peintres de l'histoire de l'art baroque européen.

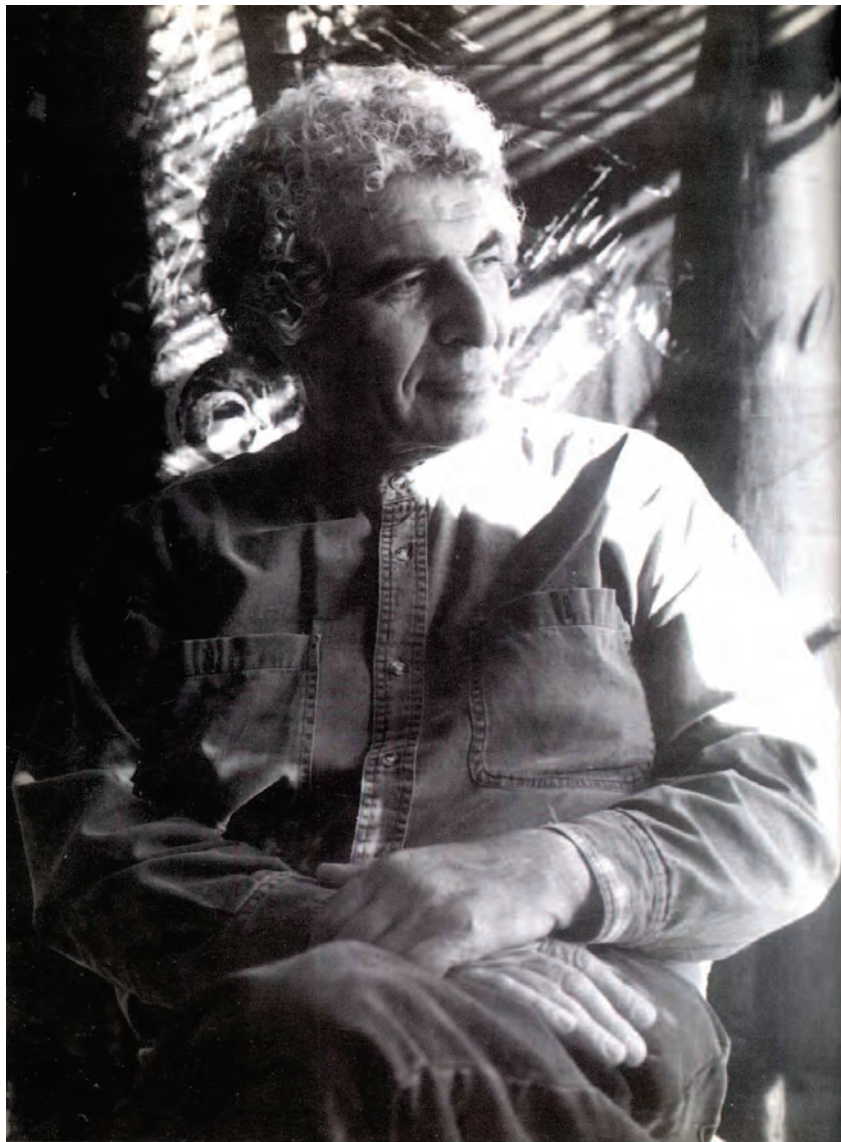


fig.285 / Masoud Arabshahi

peintres à l'époque. Pendant ces années-là, je copiais souvent les objets et les figures dans les musées. Après avoir fini le lycée, j'ai travaillé pendant deux ans en tant que graphiste à la Direction de la Culture et des Arts. La fondation de la Faculté des arts décoratifs en 1960 était une réponse aux besoins que je ressentais depuis des années.

« Là, j'ai continué la peinture de manière plus sérieuse. A cette époque-là, Hossein Kazémi, Karim Emami et plusieurs professeurs français nous enseignaient. Mon amitié avec Sadegh Tabrizi, Mansour Ghandriz, Pilaram et Zenderoudi avait commencé au lycée, et nous étions toujours amis à la faculté. Mes amis s'intéressaient plutôt aux traditions visuelles et décoratives de l'art iranien. Moi, j'étais plutôt sous l'influence de l'art de l'Antiquité iranienne (figure n°286). »

Arabshahi exposa ses œuvres à la troisième Biennale de Téhéran en 1962. Dans une critique consacrée à l'exposition des œuvres d'Arabshahi et de sept autres jeunes artistes de cette biennale, Karim Emami, les qualifia pour la première fois de « l'école de Saghakhaneh ».

Massoud Arabshahi se mit à expérimenter les bas-reliefs d'abord sur le plâtre et le métal, ensuite sur la poterie, à partir de 1963. Il reçut plusieurs grandes commandes pour ses bas-reliefs. Dans ce domaine, Arabshahi était un artiste moderne et créatif. Son premier bas-relief qui avait une superficie de 600 m², avait été commandé pour une salle de conférence d'un centre public. Pour cette fresque, Arabshahi utilisa la poterie comme matière première. Son œuvre suivante fut un bas-relief pour l'entrée d'une salle d'une société filiale du ministère de l'Industrie et des Mines. Cette fois-ci, Arabshahi utilisa la poterie et le cuivre pour réaliser cette œuvre (figure n° 287) (figure n° 288) (figure n° 289).

Pendant les années 1961-1971, Arabshahi participa à plusieurs expositions individuelles et collectives, parmi lesquelles la quatrième Biennale de Téhéran, sa première exposition individuelle à la Galerie Solstice à Paris, et l'exposition de l'« Art sacré » au Musée de l'Art moderne à Paris (1967). Dans ses notes, Arabshahi écrit (Pioneers Iranian Modern Art; Massoud Arabshahi, Publication: Nashr-e- Mahriz et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran -Iran) :

« Dans les années 1969-1970, je n'ai pas fait grand-chose. Je passais inutilement les jours et les mois sans rien faire. Pourtant je n'ai pas lâché le travail, et j'ai continué les études sur mes dessins. Pourtant, pendant un temps, j'ai décidé d'abandonner le travail. Mais le succès que j'ai rencontré dans mes recherches m'a enfin persuadé à reprendre mon travail avec plus de sérieux. »



fig.286 / Huile sur toile

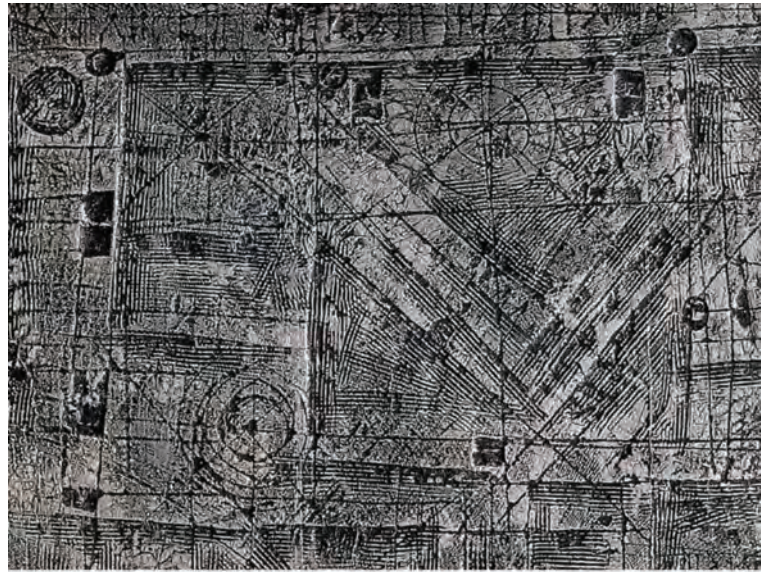


fig.287/ Gravure sur aluminium/145x160 Cm/ 1978

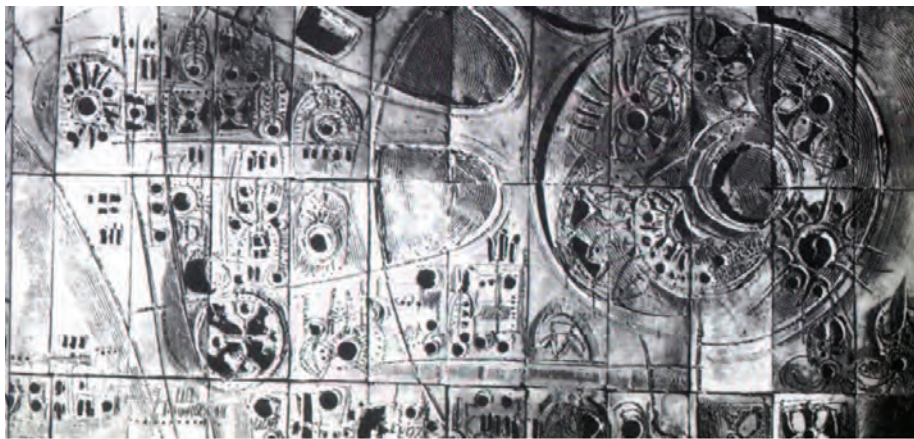


fig.288/ Relief/ Salle de conference/ Tehran/ 1969-70



*fig.289/ Relief/Intrance de l'industrie et des mines/
Tehran/ 1970*

En 1971, Arabshahi reprit avec sérieux son travail. Il en écrit (Pioneers Iranian Modern Art; Massoud Arabshahi, Publication: Nashr-e- Mahriz et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran -Iran) : « *En ce temps-là, je me demandais si je devais ou non exposer les questions relatives à mon époque dans mes œuvres. Devais-je m'éloigner de l'esprit du passé ? J'ai longtemps réfléchi à cette question, et finalement j'ai cru que le lien entre la tradition et l'esprit de l'artiste serait un fondement clair et net pour la poursuite de mes travaux.* »

Arabshahi exposa ses œuvres à la galerie Lito à Téhéran en 1972. Dans une critique consacrée aux œuvres d'Arabshahi, Firouzeh Saberi²⁵⁰ écrit (Exposition de Massoud Arabshahi, Galerie Lito, 1972, Téhéran-Iran) : « *Les récentes œuvres d'Arabshahi sont tout à fait simples, et n'ont pas la splendeur de ses anciennes œuvres. Cela montre qu'Arabshahi se lasse de se répéter. Mais cette diversité et cette simplicité ne résolvent pas le problème, car ses œuvres restent toujours à l'écart de notre vie et de notre société.* »

Plusieurs peintres et sculpteurs fondèrent le « Groupe libre » en 1974. Marco Grigorian, Gholam-Hossein Nami, Morteza Momayez, Faramarz Pilaram, Abdolréza Daryabeigi²⁵¹, Sirak Melkonian, et Massoud Arabshahi furent les membres du groupe qui poursuivit ses activités pendant quatre ans (1974-1978), c'est-à-dire jusqu'à la révolution islamique en Iran.

Pendant son existence, le « Groupe libre » organisa plusieurs expositions d'œuvres de ses membres en Iran et à l'étranger. Le groupe organisa trois expositions à Téhéran, baptisées respectivement : « Bleu », « Le trésor et l'étendue I », « Le trésor et l'étendue II ». Les membres du groupe participèrent aussi à une exposition à Bâle en suisse. Ils exposèrent aussi leurs œuvres à l'exposition de Wash Art à Washington, à côté de celles de Mohammad Ibrahim Jafari, Parviz Kalantari, Nazi Atri²⁵², et Sonia Balassanian²⁵³ (figure n°290).

Le livre intitulé « L'Avesta du point de vue de l'art moderne », illustré par les peintures de Massoud Arabshahi, fut publié en langue persane, anglaise et française, en 1978 à l'initiative de Firouz Shirvanlou (figure n°291). Dans l'introduction de ce livre, Firouz

²⁵⁰ Firouzeh Saberi (1946-2011 Téhéran) fut une femme peintre contemporaine iranienne. Elle était l'épouse du célèbre graphiste Iranien Morteza Momayez.

²⁵¹ Abdolréza Daryabeigi, né en 1930 à Téhéran, est un célèbre peintre et sculpteur iranien. Après la révolution islamique il s'est exilé à l'étranger.

²⁵² Nazi Atri, née en 1940 à Téhéran, est une femme peintre moderniste iranienne. Après la victoire de la révolution islamique, elle poursuivit ses activités artistiques pendant quelques années en Iran, puis elle émigra à l'étranger. Désormais, il n'y a plus de nouvelles de cette femme artiste iranienne.

²⁵³ Sonia Balassanian, née en 1942, est une femme artiste iranienne d'origine arménienne. Comme beaucoup d'autres artistes, elle a quitté l'Iran après la révolution islamique. Actuellement elle vit et travaille tantôt en Arménie tantôt aux Etats-Unis.



fig.290/ Wash Art Exposition/ 1977

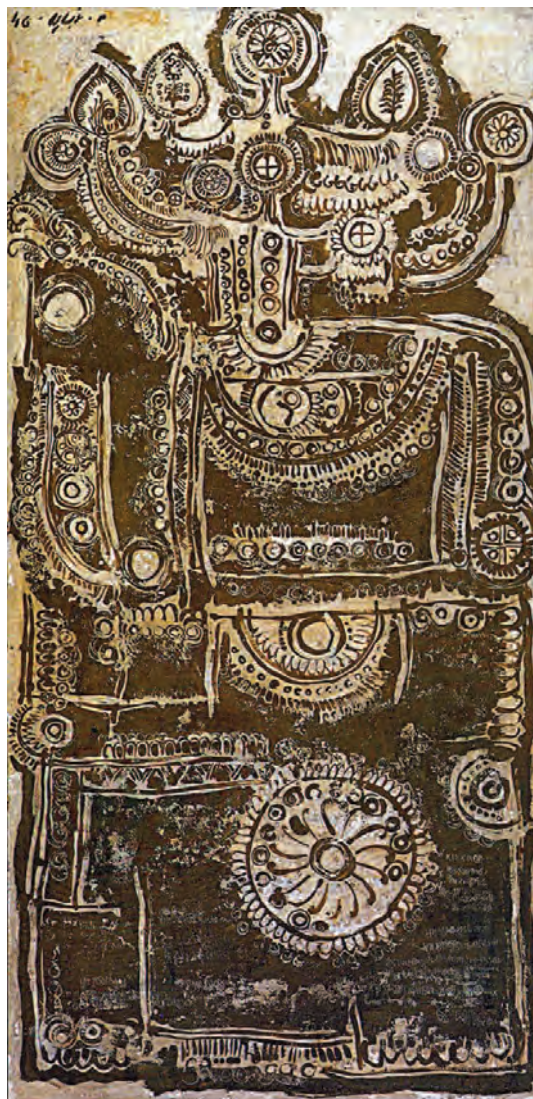


fig.291/ Acrylic sur toile/ 65x135 Cm/ 1967

Shirvanlou décrit les illustrations d'Arabshahi en ces termes : « *Dans les œuvres d'Arabshahi qui illustrent ce livre, nous pouvons voir son progrès spectaculaire pour s'approcher des éléments de l'art iranien. Dans ses œuvres, nous pouvons suivre aisément les différentes étapes de ce progrès* »

Arabshahi voyagea à Paris en 1982, et y travailla pendant deux ans. Il se rendit ensuite aux Etats-Unis où il travailla pendant huit ans et organisa plusieurs expositions de ses œuvres. Huit ans plus tard, il rentra en Iran en 1990. Désormais, il poursuit ses activités et nous sommes témoins de sa participation active aux galeries et expositions individuelles ou collectives en Iran et à l'étranger.

De nombreuses œuvres de Massoud Arabshahi sont conservées au Musée des Arts contemporains de Téhéran, au Musée des Beaux-arts du palais Saadabad²⁵⁴ à Téhéran, au Musée des Arts contemporains de Kermân (Sanati musée)²⁵⁵, et dans plusieurs collections privées en Iran et aux Etats-Unis. Aujourd'hui, Arabshahi a soixante-quinze ans et compte parmi les artistes les plus actifs dans le domaine des arts plastiques. Chaque année, il organise des expositions de ses œuvres.

Pendant mes recherches sur le « mouvement de Sagha-khaneh », les œuvres de deux artistes, à savoir Mansour Ghandriz et Massoud Arabshahi, ont attiré particulièrement mon attention, car j'ai découvert de nombreuses différences entre leurs points de vue et ceux d'autres artistes de ce mouvement artistique. Dans le passage précédent, nous avons analysé les œuvres et les points de vue de Mansour Ghandriz, et il conviendrait ici de procéder à une analyse du travail de Massoud Arabshahi pour mieux connaître ses opinions personnelles, et celles d'autres artistes et experts d'art sur son travail.

L'œuvre d'Arabshahi puise ses sources dans un « passé historique ». Il y a dans ses œuvres, les symboles et les figures géométriques appartenant aux poteries de l'époque néolithique (figure n°292) jusqu'aux bas-reliefs de la période sassanide²⁵⁶ (figure n°293), en passant par les peintures rupestres de Kouh-Khajeh²⁵⁷ dans la province du Sistan-Baloutchistan (figure n°294) et les couches de couleurs des dessins pleins de rêveries qui

²⁵⁴ Le palais de Saadabad est un palais construit par la dynastie Pahlavi d'Iran dans le district de Shemiran à Téhéran. Après la révolution islamique (1979), les différents pavillons composant le palais ont été transformés en musées.

²⁵⁵ Sanati Musée est un intéressant musée d'art contemporain de Kerman (en Iran). Ce musée a été construit en 1958 à Kerman.

²⁵⁶ Les Sassanides règnent sur l'Iran de 224 jusqu'à l'invasion musulmane des Arabes en 651. Cette période constitue un âge d'or pour l'Iran tant sur le plan artistique que politique et religieux.

²⁵⁷ Kouh-Khajeh est un mont situé à 30 Km au sud-ouest de la ville de Zābol (sud-est de l'Iran). Cette montagne en forme de trapèze a un caractère sacré pour les trois religions musulmane, chrétienne et zoroastrienne. Autour de cette montagne, il existe de nombreux monuments antiques de l'époque des Arsacides et des Sassanides, ainsi que des vestiges de monuments islamiques et bouddhistes.



fig.292/ Piece de vaisselle(Hakhamaneshi



fig.293/ Relief/Autoroute



fig.294/ peinture sur plâtre

couvrent les murs des palais, des pavillons et des monuments (figure n° 295)(figure n°296) (figure n°297).

En outre, les œuvres de cet artiste sont particulièrement « subjectives ». En général, les œuvres des artistes d'Orient ont eu des relations profondes et ininterrompues avec la subjectivité. La forme, l'espace, la vision du monde – et tout ce qui est lié à l'image – ne passent pas par la subjectivité créatrice de l'artiste, pour prendre une objectivité supérieure à celle qui domine le monde matériel. Cette approche est, en réalité, l'une des caractéristiques permanentes de l'art oriental, à l'exception de quelques courtes périodes historiques.

En outre, l'art iranien est un art « pensant ». Il ne se préoccupe pas tellement des évidences. En effet, l'artiste iranien s'est toujours efforcé de créer un espace et un ensemble d'éléments permettant qu'un affrontement ait lieu entre l'œuvre d'art et l'homme, par le biais de la pensée et la réflexion intuitive pour aboutir à une purification ésotérique. Le visiteur des œuvres d'Arabshahi ne passe pas simplement devant ces œuvres qui l'invitent à réfléchir, à se promener pendant un temps avant de revenir au temps présent !

L'« espace » est un autre élément caractérisant l'œuvre de Massoud Arabshahi (figure n°298). Malgré leur subjectivité et leur rêverie, les œuvres d'Arabshahi sont dépourvues d'une qualité narrative (figure n°299). En effet, grâce à un choix intelligent et à la création de liens délicats entre les éléments, l'artiste crée l'espace de ses œuvres, sans qu'il ait recours aux méthodes narratives pour exprimer ces images subjectives. Le « temps » est une autre caractéristique de ses œuvres. Bien que la plupart de ses œuvres aient leurs racines dans un passé historique, elles sont tout particulièrement contemporaines (figure n°300). A propos de ses œuvres, Arabshahi dit (communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran) :

« Pour résister au matérialisme et à l'ère tumultueuse de la technologie occidentale, j'ai exploité le langage abstrait de l'art moderne de l'Occident. En effet, en essayant de m'équiper des techniques et des méthodes de l'art moderne, j'ai essayé de reproduire la vision mystique de l'Orient, par des méthodes qui font partie des acquis de la peinture moderne de l'Occident.

« Mes œuvres se divisent en sept groupes principaux et trois groupes secondaires. Cette division traduit, en fait, mes passages d'une technique à l'autre dans le cadre de mes expériences conjoncturelles afin de reconnaître l'orientation de mes activités artistiques.

« Je n'ai jamais voulu figer mes projets à un moment donné, et ce pour qu'il y ait des ruptures tout à fait conscientes dans mon travail. Je suis déjà loin de la période où je

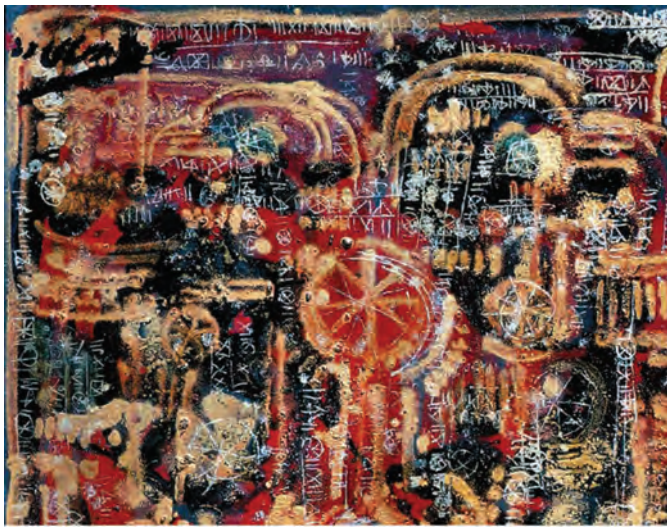


fig.295/ Huile sur toile/ 1966



fig.296/ sculpture sur plâtre/ 65x68 Cm/ 1964



fig.297/ Techniques mixtes sur toile

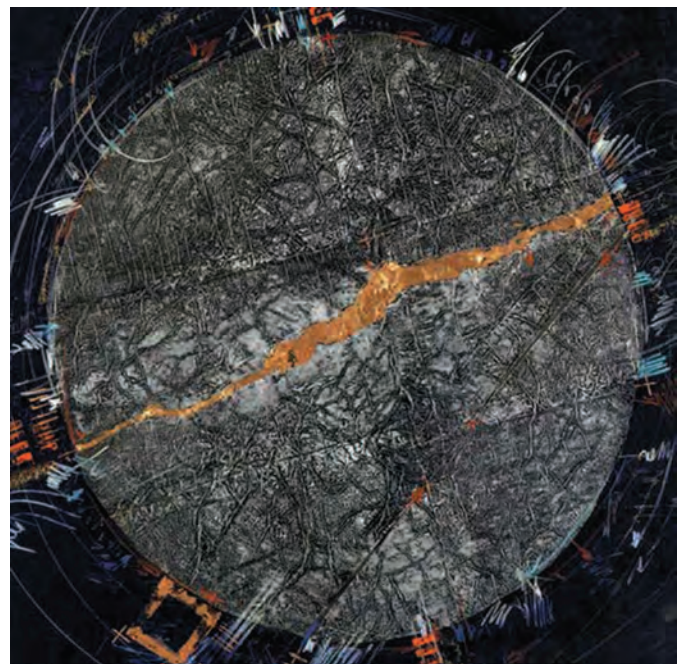


fig.298/ Techniques mixtes sur toile/ 117x126 Cm/1986



fig.299/ Huile sur toile/ 120x110 Cm/1974

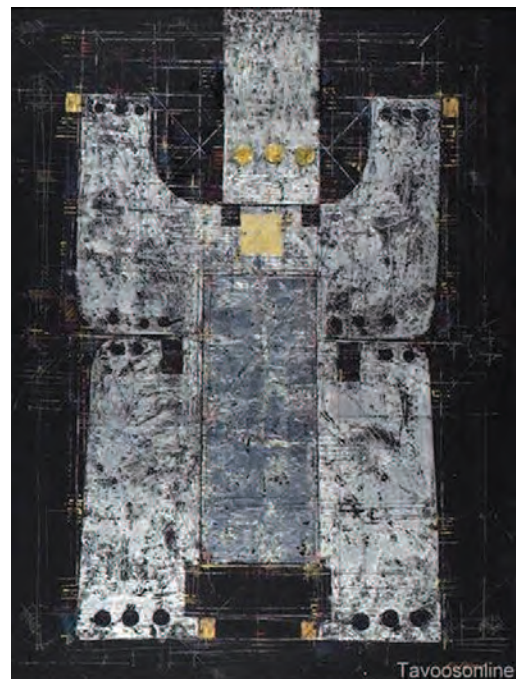


fig.300/ Techniques mixte sur toile/ 130x160 Cm/1977

m'attachais aux figures et aux volumes sumériens²⁵⁸, assyriens²⁵⁹, ... et mes œuvres se sont enrichies par d'autres signes et symboles. Bien que j'aie utilisé les figures et les symboles de l'Antiquité iranienne dans mes œuvres, ces archétypes n'y sont jamais devenus des formes statiques, sans âme et inactives. Par contre, ils ont toujours gardé leur dynamisme (figure n°301). »

Dans de très nombreux textes critiques, Arabshahi est classé parmi les artistes du mouvement de Sagha-khaneh, mais nous croyons que cette classification est fautive. Lui-même ne se considère pas comme un peintre de Sagha-khaneh. A ce propos, il dit (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran) :

« Aujourd'hui, je trouve très clairement que mes œuvres n'avaient rien à voir avec ce groupe d'artistes. Je n'éprouvais pas un grand intérêt pour les travaux décoratifs. En outre, ce qui me faisait distinguer des peintres de ce mouvement, c'était l'usage des ornements et des symboles de l'Antiquité iranienne dans mes œuvres. »

En ce qui concerne le rôle de Massoud Arabshahi dans le mouvement de Sagha-khaneh, Mahdi Hosseini écrit (Pioneers Iranian Modern Art; Massoud Arabshahi, Publication: Nashr-e-Mahriz et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran –Iran) :

« On a toujours voulu rapprocher le travail d'Arabshahi de l'école Sagha-khaneh pour prétendre qu'il faisait parti de ce groupe d'artistes ! On a même exposé ses œuvres dans une exposition consacrée à l'école Sagha-khaneh qui avait eu lieu au Musée des Arts contemporains de Téhéran en 1977. Mais à mon avis, bien que le travail d'Arabshahi puise ses racines dans la culture et l'histoire d'Iran, il n'y a aucun lien entre lui et ce mouvement artistique. Les peintres de l'école de Sagha-khaneh créaient l'espace visuel de leurs œuvres en utilisant les thèmes et les symboles tirés de la culture populaire. Or, le travail d'Arabshahi remontait à un passé historique très lointain, surtout à l'époque préislamique (figure n°302). »

A ce propos, Firouz Shirvanlou écrit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°169, 2009, Téhéran-Iran) : *« On a eu tort de placer Arabshahi parmi les fondateurs de l'école Sagha-khaneh (si on peut d'ailleurs la qualifier d'école). Le mouvement de Sagha-khaneh se caractérisait par le retour vers les éléments de l'art islamique en s'inspirant de son style*

²⁵⁸ Sumérien est une civilisation et une région historique située dans le sud de l'Irak, la Mésopotamie. Elle a duré de la première colonie d'Eridu dans la période d'Ob cid (fin du VI^e millénaire av. J-C) en passant de la période dynastiques (III^e millénaire av. J-C) jusqu'à la montée de Babylone du début de II^e millénaire av. J-C).

²⁵⁹L'Assyrie est une ancienne région du Nord de la Mésopotamie, qui tire son nom de la ville d'Assur qui est aussi celui de sa divinité tutélaire, le lieu Assur.



fig.301/ Huile sur carton/ 100x70 Cm/1964

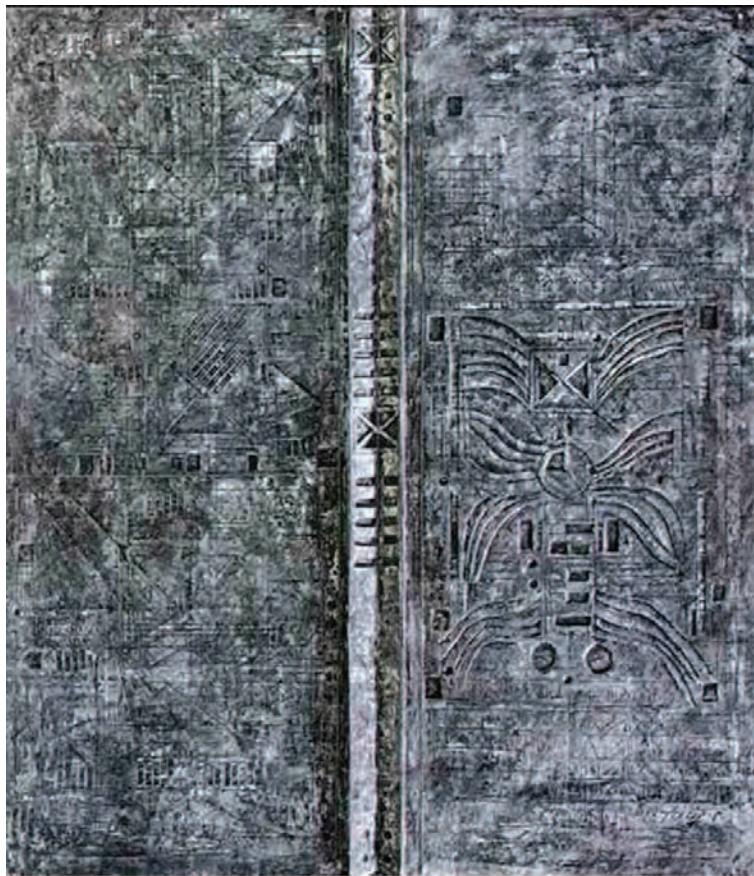


fig.302/ sculpture sur plâtre/ 200x250 Cm/1978

décoratif. Or, bien qu'à certaines étapes, Arabshahi ait eu recours aux styles décoratifs, il n'a jamais utilisé les éléments principaux de l'art islamique. »

Compte tenu de ces différentes opinions et pour identifier les facteurs qui font distinguer les œuvres de Massoud Arabshahi de celles des artistes du mouvement de Sagha-khaneh, il convient de faire attention à la signification du « secret » et du « mystère » dans les trois citations suivantes (The artist's way: a spiritual path to higher creativity, Auteur: Julia Cameron, Publication: Putnam book, 1992, U.S.A):

* « *L'art suscite un mystère sans lequel le monde n'aurait pas existé* » (René François Ghislain Magritte)²⁶⁰

* « *Le travail de l'artiste consiste à approfondir davantage les mystères.* » (Francis Bacon)
261

* « *La plus belle chose que nous pouvons expérimenter, c'est le mystère.* (Albert Einstein)²⁶²

L'omniprésence de ce « mystère » fut l'élément qui caractérisait l'œuvre d'Arabshahi et la faisait distinguer des œuvres des artistes du mouvement de « Sagha-khaneh ». A la suite de ce « mystère », nous découvrons une autre qualité visuelle des œuvres d'Arabshahi : l'« ambiguïté » (figure n°303). La clarté et l'ambiguïté sont deux notions contraires dans l'art. Ce qui suscite la curiosité de l'interlocuteur d'une œuvre d'art, c'est sans aucun doute l'ambiguïté qui s'y cache.

Or, les artistes du mouvement de « Sagha-khaneh » cherchaient une solution pour créer des œuvres avec une identité iranienne, qui puissent jouer le rôle d'un pont entre l'art moderne mondial et les arts traditionnels et nationaux de leur pays. Comme nous l'avons expliqué dans la partie consacrée aux « Facteurs moteurs de l'apparition du mouvement « Sagha-khaneh », l'objectif de ces artistes, d'après le gouvernement de l'époque, fut de préparer le terrain à l'apparition d'un mouvement artistique capable d'attirer l'attention du public iranien, et surtout du public étranger à l'art iranien. Dans ce droit fil, de nombreux

²⁶⁰ René Armand François Ghislain Magritte (21 novembre 1898 en Belgique- 15 août 1967 à Bruxelles), est un peintre surréaliste belge.

²⁶¹ Francis Bacon (28 octobre 1909 à Dublin- 28 avril 1992 à Madrid), est un peintre britannique.

²⁶² Albert Einstein (15 mars 1879 à Wurtemberg-18 avril 1955 à Princeton, New Jersey) est un physicien théoricien.



fig.303/ Huile sur papier/ 75x110 Cm/1988

artistes se mirent à utiliser des formes, des motifs et des figures familiers des arts traditionnels d'Iran. Ils concentrèrent leur attention aux apparences.

Par conséquent, l'attention et l'intention de la plupart de ces artistes étaient consacrées aux choses qui se trouvaient en dehors d'eux. Le résultat fut la création d'œuvres qui n'avaient qu'une apparence iranienne, et ce d'autant plus que la majorité de ces œuvres fut dominé par la « clarté ». Cela poussa « le mystère » en arrière plan pour jouer seulement un rôle ornemental dans ces œuvres. Massoud Arabshahi, qui avait étudié profondément l'art moderne occidental et les arts de l'Antiquité iranienne, ne se contentait pas de répéter l'apparence des formes et des figures, et il réussit à faire passer ces formes et motifs à travers le filtre de sa subjectivité afin de les intérioriser et de trouver un point de vue personnel dans la création de ses œuvres.

Compte tenu de ces facteurs, nous ne croyons pas que Massoud Arabshahi soit classable parmi les artistes du mouvement « Sagha-khaneh ». Par la suite, il conviendrait de reproduire ici les opinions très différentes d'un critique et d'un artiste iraniens à propos des œuvres de Massoud Arabshahi :

➤ ***Rouin Pakbaz (auteur et critique d'art) :***

(Pioneers Iranian Modern Art; Massoud Arabshahi, Publication: Nashr-e- Mahriz et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran –Iran)

« Quarante années d'activités créatrices de Massoud Arabshahi ont été jalonnées de recherches effectuées par un artiste moderne dans la vaste étendue de l'histoire des cultures anciennes, notamment la culture iranienne. Au début, il exploitait l'héritage artistique du Moyen-Orient. Ensuite, il s'est intéressé aux symboles de l'Antiquité. Et aujourd'hui il fait souffler l'âme mystérieuse du passé dans le monde actuel.

« Les figures différentes, qu'Arabshahi utilisait dans ses œuvres, étaient souvent abstraites, et très rarement il a laissé les éléments visuels de l'Antiquité entrer directement dans ses œuvres (il est à noter que dans les années 1974-1975, Massoud Arabshahi est sorti épisodiquement de sa voie habituelle et il a dessiné des êtres mythiques dans ses tableaux avec une approche expressionniste). Nous pouvons diviser les œuvres d'Arabshahi en trois groupes principaux :

1) les symboles anciens comme le lotus, la roue, le soleil radieux, l'arbre de la vie, l'écriture quasi-cunéiforme (figure n° 304) ;

2) les cercles, les carrés, les courbes, les spirales et les grilles (figure n° 305) ;



fig.304/ Huile sur papier/ 180x135/ 1965



fig.305/ Techniques mixtes sur toile

3) les signes comme les flèches, les symboles mathématiques, les plans architecturaux, les chiffres (figure n° 306).

Pendant chaque période, chacun de ces signes faisait allusion à une signification particulière. Mais il paraît qu'au début, Massoud Arabshahi utilisait ces signes sans se soucier de leurs significations symboliques, et uniquement comme éléments décoratifs. Mais plus tard, en développant ses études, ces signes sont apparus dans ses œuvres en y apportant leurs significations profondes. Les formes circulaires, les rectangles, les formes de croix et les lignes harmonieusement courbées, horizontales et verticales sont les meilleurs exemples de l'usage de ces éléments donnant un aspect géométrique à ses œuvres, tout en rapprochant son art de l'esprit du modernisme. »

➤ **Hannibal Alkhas (peintre, professeur de peinture) :**

(Je parle, Auteur: Hannibal Alkhas, publication: majale, 2005, Téhéran-Iran)

« De bons dessins solides, avec d'innombrables fautes dans l'ensemble et dans les détails ! La première grande faute : Cette fameuse obstination à vouloir être moderne. Je ne sais pas pourquoi Arabshahi, qui est l'un de nos meilleurs dessinateurs, tend à rendre ses dessins absurdes et insensés derrière le maquillage des tissus (rudesse et douceur des lignes) et de ses hachures. Je ne comprends pas pourquoi les formes humaines et animales dessinées avec une si grande émotion, parfois épique (figure n°307), doivent perdre leur clarté et leur ardeur, à cause de ces tissus et ces hachures, pour devenir une œuvre décorative.

C) Peinture-calligraphie et calligraphie-peinture

C1) Prestige de l'écriture

Pour nous, les Iraniens, la compréhension des différentes couches des traditions de l'écriture et de l'alphabet arabe, et de leur place dans la civilisation islamique s'avère très importante, car nous écrivons la langue persane avec l'alphabet arabe.

A l'instar des Turcs qui, après l'effondrement de l'Empire Ottoman²⁶³, écrivèrent leur langue en l'alphabet latin ; avant l'invasion arabe, les Iraniens utilisaient l'écriture avestique

²⁶³ Empire Ottoman est un empire qui dura de 1299 à 1923 (soit 624 ans). Il a laissé place entre autres, à la république de Turquie.



fig.306/ Huile sur papier/ 22x28/ 1981



fig.307/ Huile sur carton/ 75x97 Cm/ 1974

(figure n°308) pour enregistrer les textes sacrés zoroastriens²⁶⁴ ; et sous les Arsacides²⁶⁵, puis les Sassanides, ils écrivaient leur langue en écriture Pahlavi (figure n°309). Après l'islamisation de l'Iran, l'écriture arabe du style kufique (figure n° 310) se propagea en Iran et prit la place de l'écriture Pahlavi des Sassanides et de l'écriture avestique.

Vers la fin de l'Ier siècle et à partir du II^e siècle de l'hégire, les Iraniens acceptèrent progressivement l'usage de l'alphabet arabe et de l'écriture kufique à la place de l'écriture Pahlavi. En s'inspirant de la typologie des caractères de l'alphabet arabe, les iraniens inventèrent quatre nouvelles lettres [پ : p, چ : t], ژ : j, گ : g] qu'ils ajoutèrent à l'alphabet arabe pour le rendre plus apte à transcrire la langue persane. Ils écrivaient leurs livres dans cette écriture, en langue « Dari » qui est identique au persan moderne. Autrement dit, à partir de cette date, les Iraniens écrivirent la langue persane en l'alphabet arabe.

De nombreux mots arabes sont couramment utilisés en persan, et dans les débats sur l'histoire de la langue et de l'écriture persanes, nous ne sommes pas dispensés de connaître les racines et les dérivations des mots arabes.

Pour connaître et comprendre les créativités littéraires en langue persane, tant dans les textes purement littéraires, que les documents épiques, mythologiques ou mystiques, il faut absolument connaître l'alphabet et les écritures utilisés pour enregistrer ces textes. Il est important aussi de savoir que l'alphabet et l'écriture ne sont pas seulement les instruments de notre mémoire écrite par le registre de textes écrits, mais aussi par les éléments de l'imagination visuelle de la culture iranienne et islamique. La culture iranienne est l'une de celles qui ont intégré l'écriture dans leurs patrimoines religieux.

En outre, les restrictions imposées par les croyances religieuses à l'iconographie et à la sculpture, amenèrent les Iraniens à renforcer les aspects esthétiques de l'écriture en développant ses structures visuelles. Ceci étant dit, l'art des scribes et des calligraphes iraniens s'est attribué une place très prestigieuse dans le patrimoine de la civilisation islamique.

Aujourd'hui, nous appelons « calligraphie » [en persan 'khosh-nevisi' : littéralement 'belle écriture'] les tendances visuelles de l'écriture. L'étude de la calligraphie iranienne nous apprend à quel niveau de son accumulation historique, l'alphabet et l'écriture de la civilisation islamique se transformèrent en pouvoir ; comment ils devinrent sacrés ; à quelle époque ils se

²⁶⁴ Le Zoroastrisme est une religion monothéiste dont Ahura Mazda est le dieu, seul responsable de la mise en ordre du chaos initial, de la création du ciel et la terre.

²⁶⁵ Les Arsacides sont la dynastie des rois parthes ayant régné sur l'Iran pour former l'empire Parthe. Fondée en 250 par Arsace 1^{er}, elle conserve le trône jusqu'en l'an 224 de notre ère, et remplace celle des sassanides.

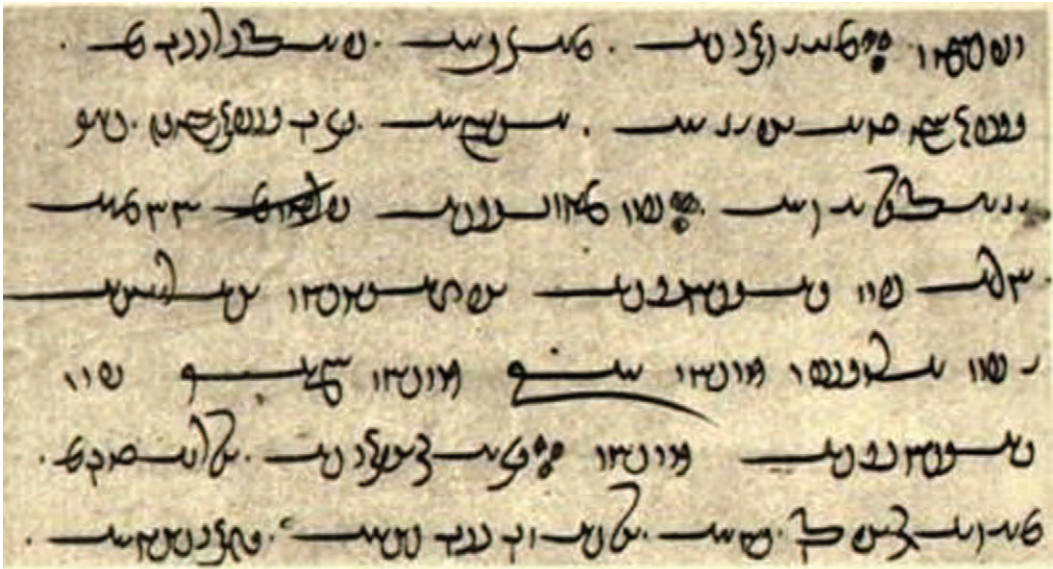


fig.308/ Calligraphie sur papier

سے لے کر اس کے لئے اور اس کے لئے اس کے لئے اس کے لئے
 سے لے کر اس کے لئے اور اس کے لئے اس کے لئے اس کے لئے
 سے لے کر اس کے لئے اور اس کے لئے اس کے لئے اس کے لئے
 سے لے کر اس کے لئے اور اس کے لئے اس کے لئے اس کے لئے

fig.309/ Calligraphie sur papier



fig.310/ Calligraphie sur papier

mêlèrent aux croyances profondes de l'héritage ancien de la culture et de la civilisation iraniennes ; et comment ils devinrent mystérieux pour prendre des significations secrètes.

Comment l'écriture s'attribua-t-elle du prestige, sur la toile de fond des rigueurs et des âpretés culturelles ? Quels événements lui permirent-elles de se manifester de manière objective à partir du VII^e siècle de l'hégire, en s'appuyant sur la littérature (notamment la poésie) ?

Nous pouvons dire que l'apparition de l'art calligraphique en Iran remonte au II^e siècle de l'hégire, en raison de l'attention particulière que les artistes iraniens (scribes et calligraphes) accordaient aux dimensions esthétiques de l'écriture en général, et de l'écriture des textes religieux, surtout la parole divine qu'est le Coran, en particulier.

En effet, la calligraphie est un art sacré pour les Musulmans. Si pour les Chrétiens, l'iconographie du Christ constitue l'exemple par excellence de l'art sacré, pour les Musulmans c'est l'écriture du texte coranique qui occupe une place identique, le Coran étant considéré comme le miracle du Prophète Mohammad²⁶⁶. Par conséquent, dans les pays musulmans, la calligraphie constitue l'art sacré, en raison de son lien direct et sans intermédiaire avec la parole de Dieu (figure n°311).

Le Coran fut d'abord transmis sous forme orale, mais en 633, après le trépas du prophète et la survenance de divers conflits, la communauté musulmane se sentit en danger, et les Musulmans eurent recours à l'écriture en tant que moyen sûr pour enregistrer et préserver les textes sacrés. L'importance du Livre sacré et de l'autorité du ciel sur la terre, l'écriture kufique et ensuite l'écriture « Naskh » (figure n°312), qui servaient de support aux textes religieux, devinrent sacrées et leurs structures visuelles semblaient établir des liens avec le monde céleste. La bonne écriture et l'introduction des signes phonétiques furent utiles pour la bonne compréhension des versets coraniques.

En effet, le Coran étant la révélation directe de la parole de Dieu, il fallait que les mots du texte coranique soient écrits de la meilleure façon, ce qui suscita la réforme de l'écriture arabe ; car le texte du Coran devait être écrit de la manière la plus claire de sorte que personne ne puisse douter de sa signification et de son origine céleste. Au fur et à mesure, le caractère sacré de l'écriture enrichi d'imagination artistique, et l'écriture kufique géométrique (figure n°313) se transformèrent en écriture kufique décorative (figure n°314). Les « A » [] s'élevèrent vers le haut, pour suggérer le mouvement vers le ciel. Cette attention particulière

²⁶⁶ Prophète Mohammad est un chef religieux, politique et militaire arabe de la tribu de Quraychite. Fondateur de l'islam selon la tradition islamique, il serait né à la Mecque en 570 et mort à Médine en 623.



fig.311/ Calligraphie sur papier



fig.312/ Calligraphie sur papier



fig.313/ Calligraphie



fig.314/ Calligraphie

au monde céleste se manifesta particulièrement dans le style calligraphique « Sols » dans lequel les « A » [1] expriment leur droiture avec puissance (figure n°315).

Dans l'architecture islamique, les minarets sont les « A » [1] qui s'élèvent solidement vers le ciel (figure n°316), et ils évoquent ainsi la montée vers le haut de l'écriture « Sols » ! La lettre « A » [1] a un rôle plus important à jouer par rapport aux autres lettres, en raison de sa position libre et de sa souplesse. En outre, cette lettre est utilisée plus que les autres pour orner les textes des épigraphes. Dans ce sens, nous pouvons citer l'écriture « Sols » comme le meilleur exemple du caractère sacré des lettres de l'alphabet.

Par ailleurs, les croyances magiques à propos de l'origine mystérieuse des chiffres donnaient une propriété particulière aux formes des lettres de l'alphabet. Des textes délibérément illisibles, déformés et indéchiffrables, considérés comme de la pure magie, ornaient les assiettes, les bagues et autres objets d'ornement ou usuels.

Mais parallèlement à l'étude des effets mystérieux des chiffres et des lettres dans l'imaginaire des Iraniens, il faut également faire attention à une autre interprétation qui provient essentiellement des textes mystiques et des ouvrages littéraires en langue persane, en poésie et en prose.

La manifestation objective de cet élément littéraire est à rechercher dans la culture de l'écriture et de la calligraphie. L'alphabet qui avait pris une orientation mystérieuse, devait être capable, quand il s'agissait de l'écriture d'un texte littéraire traitant de l'amour, de devenir fine et délicate pour pouvoir véhiculer les métaphores amoureuses.

Grâce aux œuvres des mystiques, des poètes et des écrivains de textes littéraires, l'alphabet arabe trouva la capacité de s'habituer aux sensations poétiques. La poésie et la prose en langue persane dans des genres littéraires comme « Ghazal » (sonnet), « Ghassideh » (ode) ou récits d'amour finirent par rendre l'écriture plus délicate et plus gracieuse. Le style calligraphique « Nasta'ligh » (figure n° 317) est la forme idéale pour contenir la pensée et la connaissance mystique d'une part, et l'expression de l'ordre et de la symétrie de chaque vers d'un Ghazal (sonnet) en persan) de l'autre.

Le style calligraphique « Shekasteh Nasta'ligh » peut être considéré comme le fruit de l'imaginaire collectif de la poésie persane (figure n°318), dont les couches de sensation furent construites par des textes d'amour. En d'autres termes, les artistes calligraphes qui écrivaient en « Shakasteh Nasta'ligh » étaient les héritiers de l'ardeur et de la passion qui commençaient avec « Les Mille et Une Nuits » et qui arrivaient à leur apogée dans « Leili et Majnoun » ou « Khosrô et Shirin » de Nizami.



fig.315/ Calligraphie sur papier



fig.316

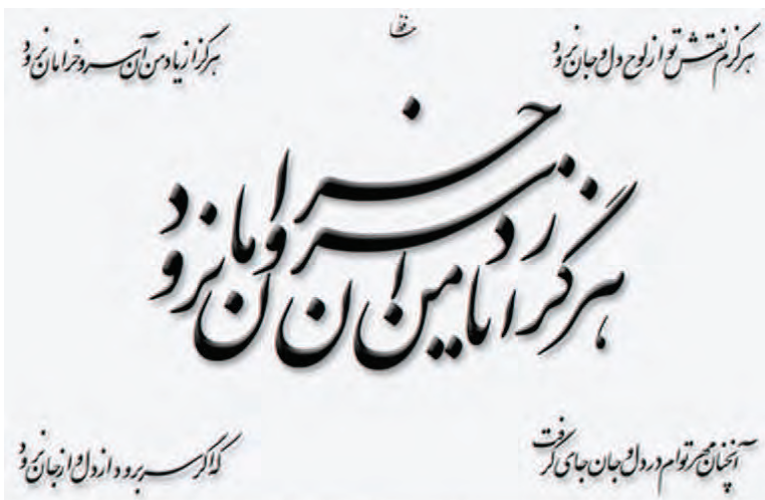


fig.317/ Calligraphie

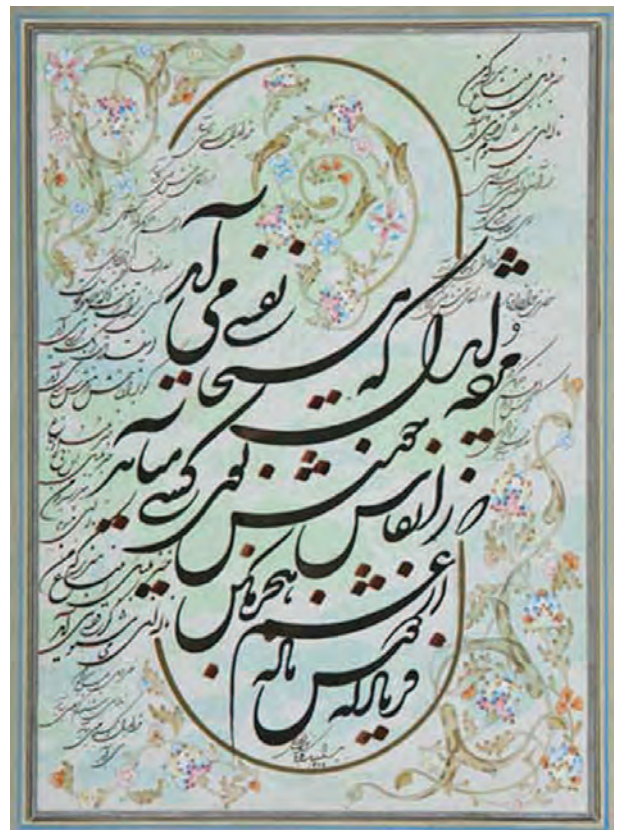


fig.318/ Encre sur papier

Plus tard, les calligraphes iraniens inventèrent une variation de l'écriture « Nast'aligh », baptisée « Siah-Mashgh » [en persan : devoir qu'un maître fait faire à ses élèves], sans que sa nature ne soit modifiée. « Siah-Mashgh » fut en réalité un devoir à faire pour se préparer à écrire le nom de Dieu et ses attributs.

Dans « Siah-Mashgh », le calligraphe écrit les lettres et les mots sans se soucier de leurs significations, et il les répète indéfiniment (figure n°319). Peu importe pour lui, que l'ensemble des mots qu'il écrit ait un sens ou non ; car dans un « devoir » de calligraphie, le sens des lettres et des mots ne compte même pas. Dans un tel devoir, le calligraphe ne cherche que la beauté qui se crée uniquement par la composition des lettres et des mots, écrits par le calame les uns à côtés des autres, les uns sur les autres, les uns au-dessous ou au-dessus des autres. L'objectif essentiel est de donner une forme visuelle à la pièce. Comme nous venons de le dire, « Siah-Mashgh » n'est qu'un exercice et un prélude.

Dans la pratique de « Siah-Mashgh », le calligraphe découvre l'importance esthétique pure de la pièce qu'il finit par signer comme une œuvre artistique autonome et indépendante. Plus tard, les grands maîtres calligraphes firent de « Siah-Mashgh » une nouvelle expression artistique, car ils s'intéressèrent surtout à son aspect non littéraire et abstrait. La caractéristique importante de « Siah-Mashgh » réside dans le fait que la calligraphie y perd sa dimension littéraire et linguistique, car le calligraphe ne se soucie plus de la signification des mots qu'il écrit, et essaie de mettre le spectateur directement en contact avec les formes visuelles esthétiques des compositions qu'il crée.

Ceci étant dit, nous pouvons considérer le genre de « Siah-Mashgh » comme un art pur libéré de la calligraphie. Ce fut exactement ce style de calligraphie qui intéressa certains peintres iraniens dans les années 1961-1971 qui créèrent des œuvres surnommées « peinture-calligraphie ». A ce propos, Habib Ayatollahi²⁶⁷ écrit (La calligraphie contemporaine d'Iran, Auteur : Seyyed Mohsen Hashemi, publication : le musée de Imam Ali a Téhéran, 2007, Téhéran-Iran) :

« Siah-Mashgh était un exercice intérieur pour se préparer à la création de la forme écrite des noms et des attributs de Dieu. En d'autres termes, c'était l'origine et le point de départ d'un mouvement intérieur. Or, la calligraphie est un exercice extérieur. L'artiste calligraphe et le scribe doivent acquérir une concentration psychique parfaite avant de commencer à écrire. Ils se préparent pendant de longues heures pour faire leurs exercices, et enregistrent leurs perturbations intérieures sur le papier. Ils continuent cette pratique jusqu'à

²⁶⁷ Habib Ayatollahi, né en 1934 à Chiraz, est un peintre, auteur de livres d'art, chercheur en histoire de l'art et professeur des universités d'art en Iran.



fig.319/ Encre sur papier/ Siaah Mashgh

ce que le papier s'en noircisse entièrement. Finalement, la main, le cerveau, l'œil et la pensée de l'artiste calligraphe convergent parfaitement, afin qu'il puisse commencer sa création artistique. »

Aydin Aghdashlou dit (Az Khoshi-ha va Hassrat –Ha, Auteur : Aydin Aghdashlou, Publication : Nashr-e- Atyieh, 1999, Téhéran-Iran) :

« La pratique de Siah-Mashgh remonte probablement à la fin du X^e siècle de l'hégire, mais son exploitation artistique date de la seconde moitié du XIII^e siècle. Les Siah-Mashgh des artistes comme Gholam-Réza Esfahani ²⁶⁸(figure n°320), Mir Emad ²⁶⁹(figure n°321) et Mirza Mohammad-Réza Kalhor ²⁷⁰(figure n°322) sont des œuvres calligraphiques qu'il faut considérer comme des pièces de d'art pur. Dans ces pièces, la signification des mots ne compte pas, car l'essentiel est le spectacle de la composition et la force qui se fonde sur les valeurs visuelles et symboliques de l'œuvre.

« Nous pouvons peut-être dire que Siah-Mashgh est une forme modifiée de Nasta'ligh, sans que ce dernier ne perde sa nature principale. Dans ce sens, Siah-Mashgh veut dire l'écriture des mots les uns sur les autres, sans se soucier de leur signification et de leur continuité. Cela veut dire la suppression de l'aspect littéraire et sémantique dans l'art calligraphique. Les exemples de ces Siah-Mashgh sont exactement ce que l'art mondial contemporain a présenté comme l'art 'abstrait formel'.

« A mon avis, La ressemblance qui existe entre Siah-Mashgh et la peinture-calligraphie de l'époque contemporaine réside dans le fait que les deux styles aboutissent finalement à une expression abstraite, c'est-à-dire un art pur, direct et sans intermédiaire !

« Par exemple, si Mir Emad écrivait plusieurs lettres les unes sur les autres, son but était de faire des exercices de calligraphie (figure n°323). Or, lorsque Zenderoudi faisait la même chose dans son œuvre, son objectif était de créer des rythmes et des tissus dans son travail (figure n°324). »

Après avoir cité Aydin Aghdashlou, la question qui se pose est donc de savoir si les deux méthodes artistiques que sont « Siah-Mashgh » et la « peinture-calligraphie » sont comparables l'une à l'autre. Pourquoi « Siah-Mashgh » n'a-t-il pas réussi en fin de compte à se libérer entièrement des règles de l'art calligraphique pour devenir une expression artistique autonome à part entière dans le domaine des arts plastiques en Iran ?

²⁶⁸ Gholamréza Esfahani (1830-1887) fut un calligraphe iranien et l'un des spécialistes des écritures « Nasta'ligh » et « Shekasteh Nasta'ligh ».

²⁶⁹ Mir Emad Ghazvini (1554-1615), célèbre calligraphe iranien, est le plus grand maître de l'écriture « Nasta'ligh ».

²⁷⁰ Mohammad-Réza Kalhor (1829-1892), issu de la tribu Kalhor de Kermânchâh, fut l'un des plus grands calligraphes iraniens à l'époque de la dynastie des Qadjar.



fig.320/ Encre sur papier

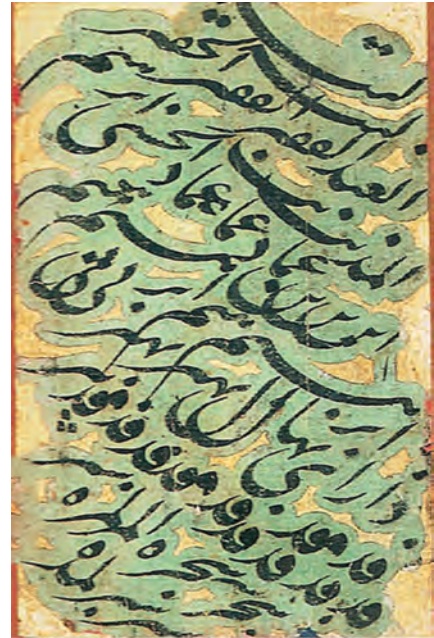


fig.321/ Aquarelle et encre sur papier



fig.322/ Aquarelle et encre sur papier

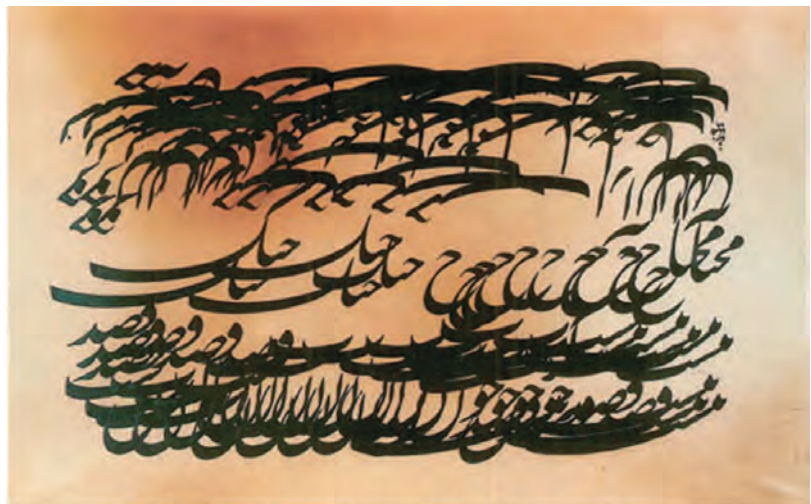


fig.323/ Calligraphie sur papier



fig.324/ Techniques mixtes sur toile/ 195x132 Cm/ 1979

Nous sommes d'avis que cette comparaison n'est finalement pas possible, les différences entre les deux méthodes étant fondamentales et originelles. Certes, les « attentions » et les « intentions » des calligraphes et des peintres iraniens vivants au XIII^e siècle de l'hégire étaient essentiellement différentes de celles des artistes contemporains qui ont créé la peinture-calligraphie.

Autrefois, les artistes calligraphes écrivaient infiniment les mots les uns sur les autres, leur but étant de faire leurs exercices avant de créer l'œuvre principale. Autrement dit, leur intention était de devenir plus habile, car la calligraphie du XIII^e siècle n'avait pas l'intention de créer des œuvres d'art abstraites. Si nous les percevons comme telles, c'est que nous regardons ces œuvres anciennes d'un nouvel œil !

Comme nous l'avons déjà indiqué dans le chapitre consacré au mouvement de « Sagha-khaneh », à partir de 1961, un groupe de jeunes artistes essaya d'apporter une réponse aux questions posées sur l'« identité iranienne » de leurs œuvres, en se tournant vers les éléments de l'art iranien. Certains d'entre eux s'inspirèrent de la calligraphie en langue persane, notamment « Siah-Mashgh » et introduisirent l'écriture et la calligraphie dans leurs œuvres. Leur « intention » était de créer des œuvres abstraites ayant une « identité iranienne ».

C2) « Peinture-calligraphie », « Calligraphie-peinture » et leur rôle dans les arts plastiques en Iran

Le début du XX^e siècle coïncida avec l'apparition de mouvements et d'écoles modernistes dans le domaine des arts plastiques en Occident. Ces écoles se fondaient sur les philosophies modernes de l'esthétisme pour créer des œuvres d'arts conformes aux conditions existantes. En Iran, le modernisme fut admis comme l'esprit dominant les mouvements culturels au sein de la société à partir des années 1941-1951. En effet, à partir de cette date, ce mouvement artistique fut même soutenu par le gouvernement et les institutions publiques qui le renforçaient, ce qui suscita l'apparition de nouveaux courants dans les arts plastiques iraniens.

Comme nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre précédent, dans les années 1961-1971, de nombreux artistes iraniens eurent recours à l'usage d'éléments et de motifs qui puissent donner une « identité iranienne » à leurs œuvres. En outre, ces artistes se mirent à exploiter des figures, des motifs et des éléments visuels tirés de la culture visuelle populaire,

traditionnelle ou religieuse – dont la calligraphie en langue persane – dans le même souci d’orienter leurs œuvres vers l’« identité nationale », et de créer un pont entre le modernisme et la tradition, en espérant aboutir à un résultat « traditionnel-moderne ».

En exprimant leur tendance à utiliser la calligraphie persane, ces artistes firent entrer dans leurs œuvres cet art indépendant, qui était autrefois uniquement au service de l’écriture, pour créer une nouvelle méthode qu’ils baptisèrent « peinture-calligraphie ».

M. Rouin Pakbaz, critique d’art et auteur de l’« Encyclopédie de l’art en Iran » décrit la peinture-calligraphie en ces termes :

« Pour décrire des œuvres [de peinture] dans lesquelles la calligraphie est utilisée comme un élément entre autres, il faut d’abord remonter aux cas et aux exemples précurseurs de la peinture-calligraphie qui datent de l’époque de la dynastie des Qadjar, comme des œuvres de Ismaïl Jalayer²⁷¹. Mais la forme actuelle et contemporaine de cet élément calligraphique a vu le jour en Iran à partir du mouvement Sagha-khaneh. »

Comme nous l’avons déjà montré, l’écriture et la calligraphie disposaient d’une place spéciale dans la sphère artistique en Iran et dans l’ensemble du monde musulman. A l’époque contemporaine, certains artistes utilisèrent l’écriture et la calligraphie persanes pour mieux exprimer leurs idées et leurs subjectivités. Nous pouvons classer ces artistes en deux groupes :

a) Il s’agit d’abord des calligraphes qui restaient fidèles aux principes et aux règles de la calligraphie, et à sa signification sémantique sous forme écrite, et qui tenaient entièrement au maintien et à la sauvegarde de l’esprit et des traditions de la calligraphie persane. Ces artistes calligraphes se servaient des éléments visuels de la peinture pour parachever leurs œuvres (figure n°325). Parmi ces artistes, nous pouvons nommer les calligraphes suivant :

1) Ismaïl Jalayer, 2) Nassrollah Afjéi, 3) Réza Mafi, 4) Mohammad Jalili²⁷², 5) Jalil Rassouli, 6) Sedaghat Jabbari²⁷³ 7) Mohammad Ehsaï, 8) Ibrahim Haghghi.

b) Il y a ensuite, des artistes contemporains actifs dans le domaine des arts plastiques en Iran qui eurent recours à l’usage de la calligraphie pour créer des œuvres ayant une « identité nationale » et une nouvelle ambiance. Ces artistes ne voyaient dans la calligraphie qu’un élément nouveau ou une belle forme abstraite qu’ils pouvaient exploiter, sans se soucier

²⁷¹ Ismaïl Jalayer (fin du XIX^e siècle-début du XX^e siècle) fut l’un des plus célèbres peintres de l’époque du règne de Nassereddine Shah. Il était particulièrement célèbre en tant que portraitiste.

²⁷² Mohammad Jailli, né en 1965 à Yazd (centre de l’Iran) est un calligraphe contemporain iranien. Il est auteur d’œuvres calligraphiques et de tableaux de calligraphie-peinture.

²⁷³ Sedaghat Jabbari, né en 1961 à Ardabil, a un doctorat en recherche d’art, et il est maître à l’Association des calligraphes iraniens.



fig.325/ Acrylic sur toile

pour autant du respect de l'esprit, des traditions et des règles de la calligraphie (figure n° 326). Parmi ces artistes, nous pouvons nommer les suivants :

1) Hossein Zenderoudi, 2) Sadegh Tabrizi, 3) Sadegh Barirani, 4) Faramarz Pilaram, 5) Parviz Tanavoli (sculpteur), 6) Mme Mansoureh Hosseini.

Cette classification se fonde essentiellement sur les « attentions » et les « intentions », de ces artistes dans l'usage de l'écriture et de la calligraphie dans leurs œuvres. Pour le deuxième groupe, nous pouvons utiliser l'expression « peinture-calligraphie », tandis que pour le premier, nous préférons utiliser l'expression « calligraphie-peinture », car les artistes du premier groupe tenaient à respecter les principes et les traditions de la calligraphie qu'ils utilisaient comme matière première de leurs œuvres. En d'autres termes, les artistes du premier groupe se servaient des éléments visuels de la peinture uniquement dans le but d'embellir et d'ornez leurs pièces calligraphiées.

Depuis longtemps, les experts et les historiens des arts plastiques en Iran hésitent à fixer la date de l'apparition de la « peinture-calligraphie » et le nom de l'artiste, qui serait le pionnier ou le fondateur de cette méthode artistique. En général, il existe quatre points de vue différents dans ce domaine :

1) La peinture-calligraphie est attribuée à l'époque de la dynastie des Qadjar, et Ismaïl Jalayer, peintre et calligraphe de la deuxième moitié du XIX^e siècle est considéré comme le fondateur de cette méthode artistique (figure n°327).

2) La peinture-calligraphie est attribuée au calligraphe iranien Réza Mafi (1943-1982). Les « Siah-Mashgh » en couleurs de ce calligraphe sont alors considérés comme les premiers exemples de cette méthode artistique (figure n° 328).

3) La peinture-calligraphie est attribuée à Sadegh Tabrizi, peintre du mouvement Sagha-khaneh. En effet, Sadegh Tabrizi admet lui-même qu'en 1959, avant l'apparition même du mouvement Sagha-khaneh, il avait aperçu une épigraphe, lorsqu'il travaillait un jour dans un atelier de céramiques. Cette épigraphe réalisée sur céramique fut destinée à être utilisée comme ornement à l'intérieur d'une mosquée. Cette épigraphe ancienne attira l'attention de l'artiste qui créa la première œuvre de la peinture-calligraphie de l'art contemporain iranien (figure n° 329).



fig.326/ Huile sur toile/ 70x70 Cm/ 1969



fig.327/ Calligraphie sur papier



fig.328/ Huile sur papier



fig.329/ Calligraphie

4) La peinture-calligraphie est enfin attribuée à l'un des peintres du mouvement de Sagha-khaneh, Hossein Zenderoudi, en tant que pionnier de cette méthode artistique (figure n° 330). En 1991, Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) dit (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran) : « *Parmi les artistes contemporains qui développaient leurs travaux et recherches sur la calligraphie, Hossein Zenderoudi était le vrai pionnier. Il n'appartenait pas au cercle des calligraphes et ne connaissait même pas les règles et les techniques de l'art calligraphique ; mais c'est avec lui que l'usage de la calligraphie persane dans l'art moderne et abstrait de son époque a bel et bien commencé.* »

Nous estimons en fin de compte, qu'il serait difficile, voire impossible, d'attribuer l'apparition de la « peinture-calligraphie » à un seul artiste, car à cela manque un fondement théorique solide. Nous évaluons ici les quatre théories ci-dessus :

1) Les œuvres d'Ismail Jalayer, peintre et calligraphe de la seconde moitié du XIX^e siècle, ne peuvent pas être considérées comme le point de départ de cette méthode artistique ; car comme nous l'avons déjà indiqué, l'expression « peinture-calligraphie » ne s'applique pas aux œuvres des calligraphes qui n'utilisaient les éléments picturaux que pour embellir leurs pièces de calligraphie.

Par conséquent, il vaut mieux utiliser l'expression « calligraphie-peinture » pour désigner ces œuvres. En outre, un regard plus précis sur ces œuvres nous permet de découvrir que l'attention de l'artiste calligraphe iranien est portée avant tout sur le respect des principes, des règles et des valeurs esthétiques de la calligraphie, et son intention est d'embellir son œuvre grâce à la présence des couleurs.

2) L'évaluation des œuvres du calligraphe contemporain iranien, Réza Mafi, nous permet de découvrir que ses œuvres ont une place importante dans le domaine de l'art calligraphique en persan. Les « Siah-Mashgh » de Mafi sont en couleur, et il n'y a pas l'ombre d'un doute que cet artiste s'était largement inspiré des « Siah-Mashgh » des maîtres d'antan.

Dans ses œuvres, il tenait à respecter les méthodes calligraphiques, mais il est évident que l'objectif de ce calligraphe n'était pas de créer des œuvres modernes avec une identité iranienne. Le point de vue du critique d'art iranien, Rouin Pakbaz, pour qualifier ses œuvres de « peinture-calligraphie » ne semble donc pas être exact, et nous pensons qu'il vaudrait mieux de désigner les travaux de Réza Mafi comme « calligraphie-peinture » (figure n° 331).



fig.330/ Acrylic sur toile



fig.331/ Aquarelle et encre sur papier

3) et 4) Pour certains critiques d'art, l'un des deux artistes contemporains appartenant au mouvement de « Sagha-khaneh », à savoir Hossein Zenderoudi et Sadegh Tabrizi, serait le fondateur de cette méthode artistique.

Comme nous l'avons déjà indiqué dans le chapitre consacré au mouvement de « Sagha-khaneh », pendant les années 1961-1971, un groupe d'artistes iraniens s'était mis à trouver une réponse à la question de l'« identité iranienne », en utilisant dans leurs œuvres modernes des motifs, des figures et des formes issues de l'art de l'Antiquité iranienne ou des arts populaires, traditionnels et religieux. Certains de ces artistes eurent également recours à l'usage de l'écriture et de la calligraphie persane dans leurs œuvres. Cette méthode fut surnommée « peinture-calligraphie ».

Ces artistes modernes s'inspirèrent des « Siah-Mashgh » des anciens calligraphes, mais leur intention était de créer des œuvres modernes dans le domaine des arts plastiques, ayant une identité iranienne. En effet, ces artistes modernes utilisèrent les formes empruntées à la calligraphie persane pour créer des œuvres abstraites.

Ceci étant dit, nous pouvons définir la « peinture-calligraphie » comme une méthode qui constitue un sous-ensemble du mouvement de « Sagha-khaneh », car les facteurs qui entraînèrent l'apparition de ce mouvement (décrits en détail dans le chapitre consacré au mouvement « Sagha-khaneh ») furent également en jeu dans l'apparition de la « peinture-calligraphie ». Il serait donc impossible d'attribuer son invention à un seul artiste.

C3) Aperçu des caractéristiques et des points de vue des artistes de la « peinture-calligraphie » et de la « calligraphie-peinture »

C3-a) Artistes de la « peinture-calligraphie »

- **C3-a-1) Sadegh Tabrizi**

Sadegh Tabrizi naquit à Téhéran en 1938 (figure n°332). Il étudia pendant trois ans la miniature au Lycée des Beaux-arts de Téhéran, avant de commencer son travail à l'atelier des céramiques de la Direction des Beaux-arts de Téhéran en 1959, où il s'occupait de la peinture sur la poterie.



fig.332/ Sadegh Tabrizi

Le travail avec la terre, la céramique et le four fut une nouvelle expérience pour lui et lui donna la chance de connaître des événements imprévisibles qui furent, selon lui-même, les moments les plus agréables de sa carrière d'artiste.

A l'époque où il travaillait dans un atelier sur un projet de céramique pour la fabrication des épigraphes d'une mosquée, Tabrizi s'aperçut de la beauté du style calligraphique « Naskh ». Il tenta alors de créer une composition libre en utilisant les lettres et les mots. Le résultat de cette première expérience fut un panneau en céramique de 70×70 cm en bleu azur et blanc, les couleurs dominantes des épigraphes installées dans les mosquées (figure n°333).

La douceur de cette première expérience amena Sadegh Tabrizi à reprendre cette méthode pour orner les objets en poterie dont les vases, les assiettes et les pots. Tabrizi prétend que cette méthode artistique désignée comme « peinture-calligraphie » vit le jour à partir de 1961, grâce à ses premières expériences dans ce domaine (nous avons examiné cette théorie dans la partie précédente).

Tabrizi qui avait connu Zenderoudi, Arabshahi et Piliaram pendant ses études à la Faculté des Arts décoratifs de Téhéran, se mit à étudier l'art des Anciens, et il compte parmi les peintres du mouvement « Sagha-khaneh ». En 1964, la galerie « Talar Iran » (rebaptisée plus tard « Galerie Ghandriz ») fut fondée par plusieurs artistes du mouvement « Sagha-khaneh » et par plusieurs jeunes étudiants de la Faculté des Beaux-arts de Téhéran dont Sadegh Tabrizi.

Lors de l'exposition inaugurale de « Talar Iran », les peintures de Tabrizi témoignaient d'une perception directe de l'artiste, des miniatures, qui illustraient les anciens manuscrits iraniens (figure n°334) sous forme d'un abstrait expressionniste réalisé en couleur noire sur la peau tannée (figure n°335).

Sadegh Tabrizi créa de nombreuses œuvres variées en utilisant des figures, des formes et des motifs empruntés aux arts traditionnels iraniens. En outre, il se servit des techniques des arts anciens comme les céramiques, l'art du plâtre, le collage, la peinture sur des manuscrits anciens et la peinture sous verre, en utilisant également des morceaux de miroir, des écrous, des serrures et des chaînes anciennes (figure n°336).

Une période de la carrière de Sadegh Tabrizi est caractérisée par des cavaliers qui se rangent face à face ou par la figure des amoureux tirés des peintures anciennes iraniennes. En effet, ses œuvres qui apparaissaient au début, de manière fantaisiste, pendant les différentes étapes de sa carrière, furent plus tard utilisées de manière plus sérieuse.



fig.334/ lithographie sur papier/ 24x18 Cm



fig.335/ Encre sur carton/ 20x30 Cm



fig.336/ Techniques mixtes sur papier/ 70x70 Cm

Dans ses œuvres, au lieu de se servir des techniques de l'enluminure, le peintre s'est intéressé à l'écriture et à la calligraphie pour remplir les espaces négatifs qui semblent être directement inspirés de la miniature iranienne. Il nous semble qu'il tendait plutôt vers le style calligraphique « Nasta'ligh » pour compléter ses œuvres (figure n° 337).

Après cette période, Sadegh Tabrizi s'aperçut de la possibilité de l'usage de l'écriture et de la calligraphie sous une forme abstraite, en libérant les compositions. Ainsi il se mit à créer des œuvres en s'inspirant de la calligraphie au style « Nasta'ligh » et « Shekasteh Nasta'ligh » de manière abstraite à l'encre noire sur la peau tannée (figure n° 338) (figure n° 339).

A l'étape suivante de sa carrière, Sadegh Tabrizi fut intéressé par des œuvres de la peinture de « Ghahveh-khaneh », et il s'inspira largement des points de vue et de l'assistance d'un peintre de ce style, à savoir Abbas Boloukifar²⁷⁴. Les œuvres de cette période de la carrière de Tabrizi sont connues sous le nom de « Khouli », un caractère burlesque qui apparaissait souvent dans les peintures de « Ghahveh-khaneh » (figure n° 340).

Le nom de Sadegh Tabrizi reste à jamais gravé dans l'histoire de l'art contemporain iranien, mais comme nous l'avons déjà indiqué dans le chapitre consacré au mouvement de « Sagha-khaneh », l'intention de ces artistes était particulièrement axée sur la création d'œuvres reflétant une « identité iranienne », ce qui les a souvent transformées en œuvres marquées par l'extériorité, la décoration, et l'attrait des touristes.

Ses œuvres s'éloignent donc de l'art intérieur, pur, original et mondial. En d'autres termes, ses œuvres ne reflètent guère l'« identité individuelle » des artistes. Sadegh Tabrizi décrit son opinion sur la peinture-calligraphie en ces termes (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran) :

« Dans la peinture-calligraphie, l'essentiel est la déstructuration en brouillant les règles et les critères. Le peintre pousse cette approche si loin, qu'il s'approche en fait de l'abstrait total, de sorte qu'il n'y ait plus de traces de l'écriture et de la calligraphie (figure n°341). »

- **C3-a-2) Sadegh Barirani**

²⁷⁴ Abbas Boloukifar, né en 1924 à Téhéran, est un des peintres pionniers du style de la peinture dit de « Ghahveh-khaneh ». Il s'éteignit en 2009 à Téhéran.



fig.337/ Aquarelle sur papier/48x36 Cm



fig.338/ Encre sur carton/ 20x30 Cm



fig.339/ Techniques mixtes sur toile/ 130x197 Cm



fig.340/ Techniques mixtes sur toile/ 46x55 Cm



fig.341/ Encre sur cuir/ 57x52 Cm

Sadegh Barirani naquit en 1923 à Anzali (nord de l'Iran) (figure n°342). Il apprit la peinture à 16 ans d'un derviche répondant au nom de Zarinkelk. En 1947, il s'inscrivit à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran pour poursuivre ses études de peinture. Il se rendit ensuite aux Etats-Unis pour continuer ses études académiques.

Bien que Barirani ait subi l'influence de l'art moderne occidental en Europe et aux Etats-Unis, son attention était particulièrement portée sur les arts anciens et traditionnels d'Iran. Dans ses œuvres, Barirani s'inspirait de l'art calligraphique iranien, mais il tendait également à une sorte de peinture d'action²⁷⁵ (figure n°343). Barirani croyait que la forme extérieure des mots suggérait des significations sémantiques, et créait ainsi un pont entre le sens intérieur et le monde extérieur. Pour décrire l'évolution de ses œuvres, Sadegh Barirani dit (Les artistes Iraniens et le modernisme, Auteur : Dr. Kamran Afshar Mohajer, publication : université de l'art de Téhéran, 2005, Téhéran-Iran) :

« Pour ne pas être isolé dans les milieux de l'art moderne, je me suis mis avec enthousiasme à apprendre et à étudier l'art d'avant-garde de l'Occident ; mais soudain je me suis aperçu que j'avais complètement négligé l'héritage précieux des grands maîtres de l'art iranien. Pour compenser cette négligence, j'ai commencé à étudier les piliers cachés et les fondements inconnus de la philosophie des arts orientaux : les ornements des poteries de Suse et de Sialk, la simplicité et l'habileté des bas-reliefs de Persépolis et des milliers d'autres points sensibles ...

« Soudain, j'ai découvert l'aspect mystique et amoureux de la poésie persane qui m'a aidé à comprendre ces subtilités. J'ai pris l'écriture et le style Shekasteh comme base de mon travail. J'ai beaucoup écrit. J'ai fait beaucoup de Siah-Mashgh. Je suis arrivé à une telle étape d'abstraction que les mots n'étaient plus lisibles. Vous ne pouviez plus lire ce que j'écrivais (figure n°344). »

Michel Tapié²⁷⁶, critique d'art français décrit les œuvres de Sadegh Barirani en ces termes (web site:moarek.blogfa.com, Auteur : Rasoul Moareknejad):

« Les œuvres de Barirani tendent naturellement vers la calligraphie. Barirani exploite ce précieux héritage de l'écriture et de la calligraphie qui le fascine. Le travail de Barirani est une sorte de peinture d'action. Il est l'un de ces artistes qui réduisent le nombre de couleurs et joue sur l'abstraction par le biais de lignes et de points, afin de montrer sur la toile leurs mouvements (figure n° 345) (figure n° 346) (figure n° 347). »

²⁷⁵ Peintre Action (action painting), c'est un art abstrait apparu au début des années cinquante à New York.

²⁷⁶ Michel Tapié (26 février 1909 au château de Mauriac-30 juillet 1987 à Paris), est un critique d'art français.



fig.342/ Sadegh Barirani



fig.343/ Huile sur papier



fig.344/ Huile sur papier



fig.345/ Huile sur papier



fig.346/ Huile sur bois



fig.347/ Huile sur papier

- **C3-a-3) Faramarz Pilaram**

Faramarz Pilaram, peintre et calligraphe, est l'un des représentants du mouvement de « Sagha-khaneh ». Il fut l'un des artistes qui avait essayé d'exploiter les capacités visuelles de l'écriture et de la calligraphie traditionnelle dans la peinture moderne iranienne.

Pilaram naquit en 1938 à Téhéran (figure n° 348). Il fit ses premières études de peinture au Lycée des Beaux-Arts de Téhéran. Il s'inscrivit ensuite à la Faculté des arts décoratifs et y apprit l'architecture d'intérieur et la peinture décorative (1961-1968). Après avoir fini ses études universitaires à Téhéran, il se rendit en France et y poursuivit ses études artistiques pendant un an (1970). Il fut l'un des cofondateurs de la galerie Ghandriz et du « Groupe libre ». Il se vit décerner des prix lors du 3^{ème} et 4^{ème} Biennales de Téhéran.

En 1963, le Musée de l'art moderne de New York acheta un tableau de Pilaram. Pendant ces années, Faramarz Pilaram exposa ses œuvres lors de plusieurs expositions en Iran et à l'étranger. A titre d'exemple, il participa aux 3^{ème} et 5^{ème} Biennales de Paris (1962-1964) et à la Biennale de Venise en 1963. Pendant les dernières années de sa vie, Pilaram enseigna le design et l'architecture d'intérieur à l'Université technique Elm & Sanat à Téhéran.

Pilaram fut un artiste prolifique et il nous a laissé de nombreuses œuvres d'une variété remarquable. Parmi les dessins de Pilaram, il y a des images plus ou moins réalistes dans lesquelles l'artiste montre les espaces naturels des forêts. D'autres dessins de Pilaram sont complètement figuratifs et peuvent être qualifiés d'abstraites. Parmi ses œuvres, il y a de nombreux portraits et figures humaines déformées.

Pendant les années 1961-1971, Faramarz Pilaram fut un jeune artiste qui cherchait, comme beaucoup d'artistes de sa génération à la Faculté des arts décoratifs, à insister sur l'iranité et l'identité iranienne dans ses œuvres en utilisant les signes, les formes traditionnelles ou l'écriture et la calligraphie.

Dans ses premières œuvres, Pilaram se servait des techniques de l'empreinte faite par des cachets pour créer une sorte de cadre d'épigraphe et y montrer ensuite des formes géométriques simples ou des signes et des symboles religieux (comme étendard, figure de main, etc.) (Figure n°349). Les premières œuvres de Pilaram avaient donc des ressemblances particulières avec les premières œuvres de Hossein Zenderoudi pendant son époque de « Sagha-khaneh ».

Plus tard, Pilaram se mit à pratiquer la calligraphie, notamment au style « Nasta'ligh » et « Shekasteh Nasta'ligh ». Dans ce domaine, il développa et diversifia ses expériences en exploitant les techniques de « Siah-Mashgh » (figure n° 350).



fig.348/ Faramarz Pilaram

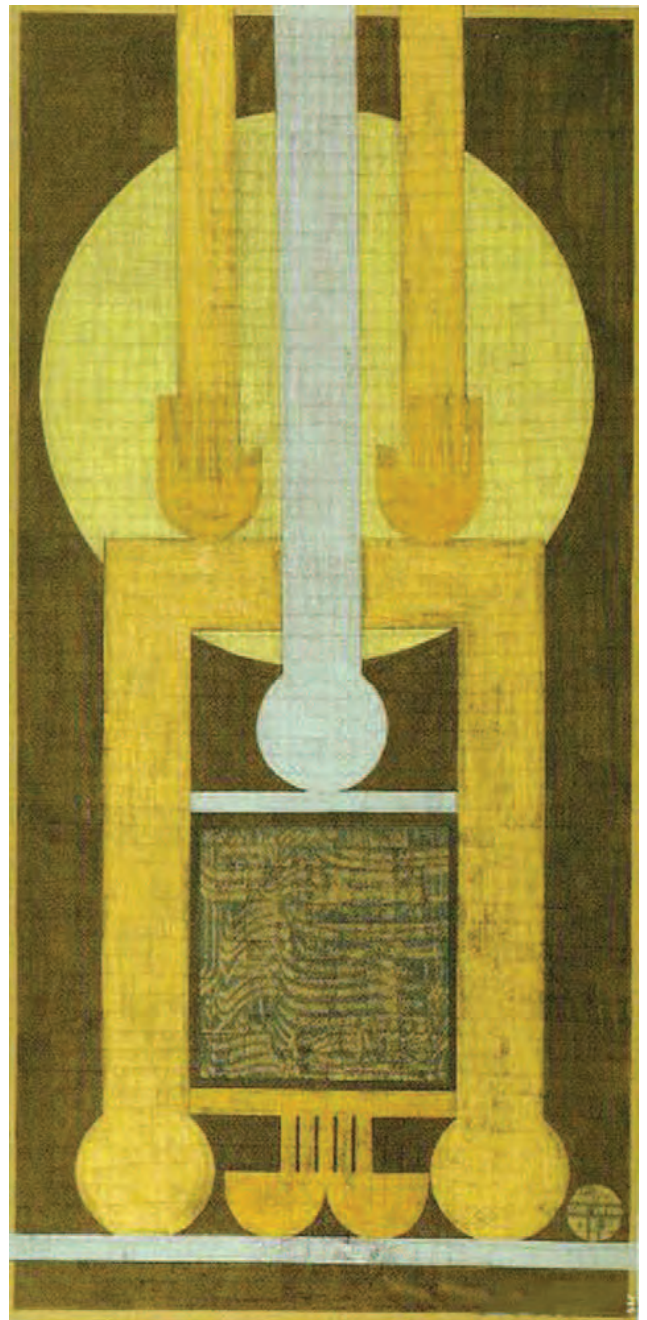


fig.349/ Huile sur toile/ 119x120 Cm/1972

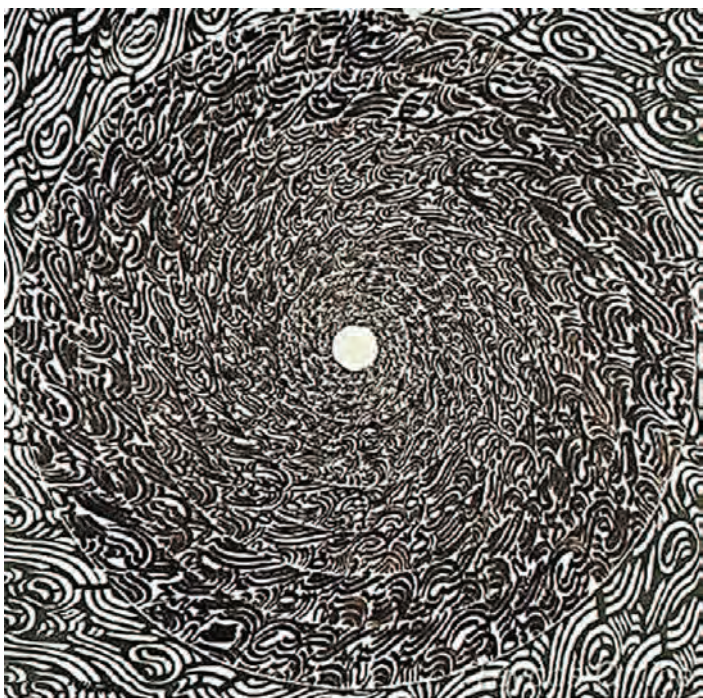


fig.350/ Huile sur toile/ 119x120 Cm/ 1972

Dans ses expériences, il se concentrait surtout sur la diversité des compositions géométriques et des dessins faits d'écriture et de calligraphie, ou des « Siah-Mashgh » en couleur et des rythmes faits de lettres d'alphabet mises en reliefs chevauchés et se couvrant en partie (figure n° 351).

Dans l'organisation des éléments, les œuvres de Pilaram avaient souvent une qualité décorative, qualité qu'il accentuait en utilisant la couleur dorée. En outre, il s'était mis à créer des constructions en bois, munies de lettres de l'alphabet en 3D. Dans ces volumes, Pilaram se servait souvent de la répétition des lettres de l'alphabet persan (figure n° 352).

En 2009, 27 ans après la disparition de l'artiste, une exposition de ses œuvres eut lieu à la galerie Negar-khaneh à Téhéran. Cette exposition fut une occasion de découvrir les œuvres les plus anciennes de Pilaram datant de 1957, à l'époque où il étudiait au lycée, à côté de ses œuvres les plus récentes datant de 1983, quelques jours avant sa mort.

L'œuvre la plus grande de cette exposition était une statue en bois, haute de 2.80 m. dont les composantes étaient des lettres de l'alphabet persan. Pilaram l'avait créée à l'Université technique « Elm & Sanat », et l'avait faite exposer pour la première fois en 1975 lors d'une exposition du Groupe Libre, au siège de l'Association Iran-Amérique à Téhéran, et un an plus tard à l'exposition Wash Art de New York (1976).

L'exposition de 2009 fut l'occasion de voir pour la première fois certaines œuvres de Pilaram dont trois images d'une collection de 80 illustrations coraniques qui n'avaient jamais été exposées auparavant. Le sort des autres images de cette collection reste toujours inconnu.

Pendant les dernières années de sa vie, Pilaram qui était encore très jeune et qui pouvait encore continuer ses activités artistiques avec enthousiasme, vit sa carrière artistique extrêmement perturbée en raison de bouleversements sociaux et politiques. Il se recula dans son isolement, et mourut à l'âge de 46 ans, à cause d'une crise cardiaque en 1983 dans une région du nord de l'Iran.

Il conviendrait de reproduire ici, les opinions et les points de vue de certains artistes et critiques d'art à propos de la vie et de l'œuvre de Faramarz Pilaram.

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, poète) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Pour moi, Pilaram était un peintre et un calligraphe. Mais, dans ses œuvres il ne se souciait jamais de connaître les inconnus. Quand je regarde ses œuvres, je trouve qu'une série d'éléments écrits et d'éléments visuels se mettent ensemble au sein d'une composition,



fig.351/ Gouache et encre sur carton / 59x69 Cm/ 1970



fig.352/ Huile et peinture métallisée Sur toile/ 80x80 Cm/ 1968-69

mais je n'y vois pas dans l'ensemble de ses œuvres, un dynamisme qui puisse montrer le mouvement vers un inconnu.

« En comparant les œuvres picturales de Pilaram et d'Ehsai, je trouve que Mohammad Ehsai était plus audacieux que Pilaram. Les travaux d'Ehsai sont caractérisés par une plus grande originalité et pureté visuelles, tandis que les œuvres de Pilaram semblent être plus décoratives (figure n°353) (figure n°354).

« A partir du moment où Parviz Tanavoli s'est mis à créer ses statues de 'Rien' (figure n°355), Pilaram a commencé à donner du volume à ses écritures. Or, je crois qu'en créant ses 'Rien', Tanavoli avait visé directement les événements artistiques de son époque, tandis que les sculptures de Pilaram ne semblaient pas appartenir à son temps, car les créateurs des sculptures abstraites comme Brancusi²⁷⁷, avaient déjà construit leurs statues rythmiques de bois. Or, dans les sculptures de Pilaram, le rythme et les équations n'avaient pas été observés clairement.

« A mon avis, parmi les statues de Pilaram, seule la sculpture de bois qui représente un dragon endormi, qui avait été exposée à l'exposition Wash art à Washington, avait réussi à attirer l'attention du public. Cette œuvre est surtout caractérisée par son aspect inhabituel et non conventionnel. Je trouve que le reste des œuvres sculptées de Pilaram n'avait pas vraiment d'originalité artistique. »

➤ **Habib Ayatollahi (peintre, auteur et professeur d'université) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°171, 2010, Téhéran-Iran)

« Vers la fin de sa vie, alors que l'Iran brûlait dans sa fièvre révolutionnaire, Pilaram a décidé d'illustrer les récits coraniques. Cela lui a permis de découvrir une méthode d'illustration personnelle, que personne n'avait jamais tentée avant lui. Il n'a pas pu s'adapter avec la marche de la révolution et ne trouvait pas en lui la force de se mettre au pas avec la révolution. Cependant, dans ses œuvres il avait pourtant créé une sorte de révolution (Figure n°356). »

➤ **Kamran Diba²⁷⁸ (architecte) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°171, 2010, Téhéran-Iran)

²⁷⁷ Constantin Brancusi (19 février 1876 en Roumanie- 16 mars 1957 à Paris) est l'un des sculpteurs les plus influents du début du XX^e siècle.

²⁷⁸ Darab Diba, né en 1941 à Téhéran, fit ses études en architecture à l'Académie royale des Beaux-Arts en Belgique et à l'université de Genève (Suisse). Il est l'un des architectes les plus actifs de l'Iran, et quitta le pays après la révolution islamique.



fig.353/ Acrylic sur toile



fig.354/ Techniques mixtes sur toile/ 64.5x85 Cm/ 1971



fig.355/ fibre de verre

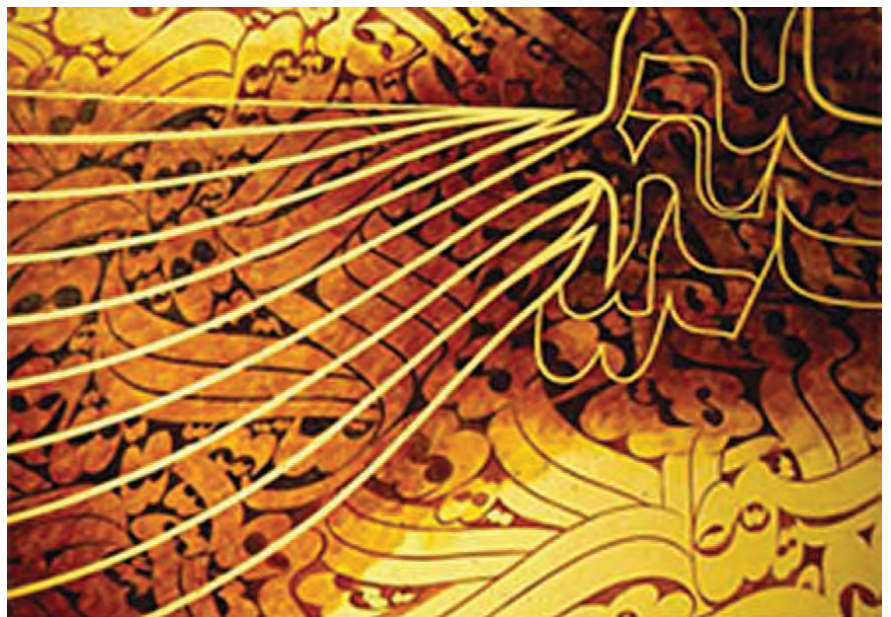


fig.356/ Calligraphie

« Pilaram ne parlait pas des compositions ou des couleurs, il ne pensait même pas à l'influence et l'effet social de sa peinture. Il s'était mis à la recherche d'une vérité, et il s'exprimait dans un langage qu'il connaissait bien. Il ne voulait rien prouver, mais essayait toujours de découvrir la vérité.

« Pilaram était un homme toujours en mouvement, un homme intelligent et éveillé. Il n'a jamais voulu tirer de conclusions définitives des discussions que nous avons ensemble. Il était attentif à ses interlocuteurs et sa force d'absorption des idées d'autrui m'a étonné plus d'une fois. Ses dessins étaient une recherche sur la nature et l'univers humain. Aujourd'hui, tu es là dans un corps humain, ensuite dans le tronc d'un arbre, et demain, peut-être dans le néant. »

➤ **Javad Mojabi (écrivain, critique d'art) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« En réalité, à l'exception de Hossein Zenderoudi qui n'était pas calligraphe et ne donnait pas d'importance à la calligraphie non plus, et se contentait seulement de pratiquer des « Siah-Mashgh » pour créer les espaces de ses œuvres ; Ehsai et Mafi accordaient plus d'attention à la calligraphie et ses nouvelles capacités, et Pilaram éprouvait cette même attention à un niveau réduit par rapport à eux.

« Pilaram essayait de rester fidèle aux acquis de Zenderoudi, en veillant à ce que la calligraphie ne soit pas abusée en tant qu'un moyen de retourner vers la calligraphie. Par conséquent, il n'a pas fait de la calligraphie l'ossature principale de ses œuvres, et a préféré l'utiliser comme un élément décoratif.

« Les peintures de Pilaram sont essentiellement faites de surfaces triangulaires, carrées ou circulaires, ainsi que de surfaces irrégulières sur fond de toile. Le reste est le jeu libre des couleurs, des écritures qui ne véhiculent aucun contenu sémantique, mais qui sont faites de la répétition rythmique des lettres de l'alphabet et de la composition variée des lettres (figure n°357) (figure n°358). »

- **C3-a-4) Hossein Zenderoudi**

Le nom de Hossein Zenderoudi figure en bonne place, pour diverses raisons, sur la liste les peintres contemporains iraniens. Dès sa jeunesse, il séjourne en France, mais sa



fig.357/ Huile sur carton/ 70x73 Cm/ 1972

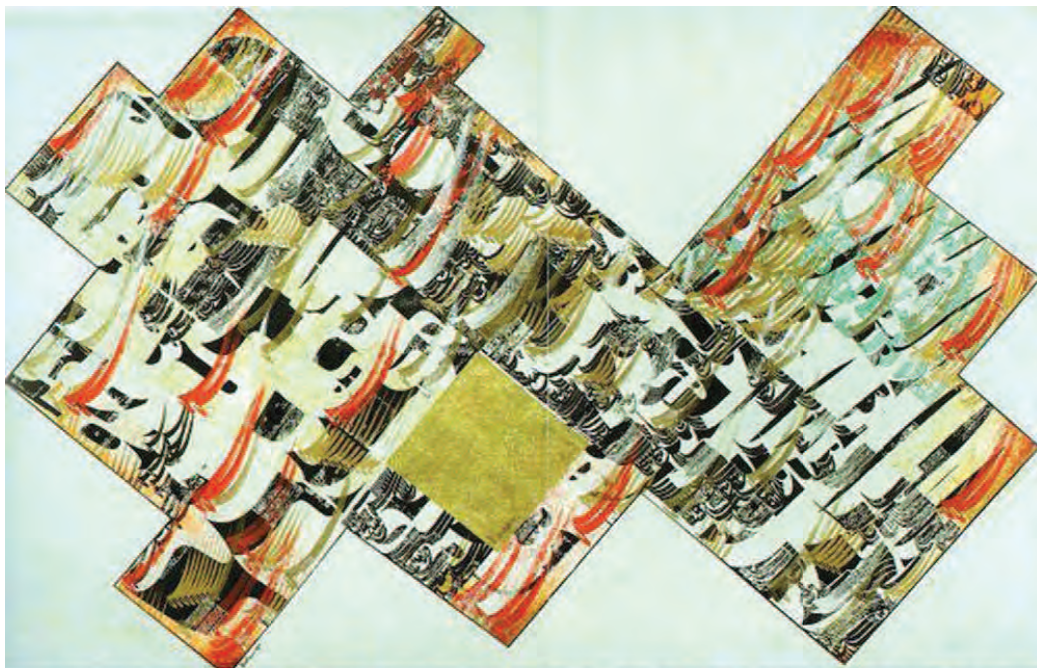


fig.358/ Huile sur toile/ 130x198.5 Cm/ 1976

peinture largement inspirée de l'écriture et de la calligraphie iranienne, a gardé les liens de l'artiste avec l'Iran et l'art contemporain de son pays natal.

Zenderoudi naquit en 1937 à Téhéran dans une famille religieuse (figure n°359). A vingt ans, il commença ses études au Lycée des Beaux-arts à Téhéran en 1957. A cette époque-là, la plupart des enseignants du lycée étaient des artistes qui avaient fait leurs études en Europe, dont Mme Riyazi et Marco Grigorian. Zenderoudi fit trois ans d'études au lycée et fut le premier de sa promotion.

Aux dires de l'artiste lui-même, il découvrit l'art ancien de l'Iran le jour où il vit une robe couverte d'écriture religieuse et de prières au Musée de l'Antiquité iranienne à Téhéran. En 1960, alors qu'il était fraîchement sorti du lycée, il réalisa une linogravure intitulé « Qui est Hossein dont le monde entier est fou de lui ? » Cette œuvre montra très vite l'attention que le jeune peintre portait aux thèmes religieux (figure n°360).

Pendant ces années, Zenderoudi entra à la Faculté des arts décoratifs. En effet, comme Faramarz Pilaram, Sadegh Tabrizi, Massoud Arabshahi et Mansour Ghandriz, il comptait parmi les premiers étudiants de cette faculté nouvellement fondée. Mais son voyage en France fit interrompre ses études à Téhéran.

En 1961, avant qu'il parte pour la France, plusieurs œuvres de Zenderoudi furent exposées à l'atelier Kaboud de Parviz Tanavoli à Téhéran, dans son livre intitulé « L'atelier Kaboud », Tanavoli raconte ses souvenirs de Hossein Zenderoudi (Atelier Kaboud, Auteur : Parviz Tanavoli, publication : Bon-Gah, 2005, Téhéran –Iran) :

« Zenderoudi et moi, nous nous rencontrions fréquemment. Un jour, nous sommes allés ensemble au mausolée de Shah Abdol-Azim. J'y ai acheté plusieurs recueils de prière et quelques posters religieux. Nous sommes rentrés chez moi et nous nous sommes mis au travail, chacun pour soi. Sous l'influence des posters religieux, Zenderoudi a dessiné une toile de 13×2 m. couverte de très petites lignes, d'écritures et de formes populaires. J'ai accroché la toile au mur de l'atelier. J'ai invité les gens à venir la visiter. C'était peut-être le début de l'école de Sagha-khaneh. »

Zenderoudi organisa trois expositions à l'Atelier Kaboud. La dernière lui donna une bonne recette pour la vente de ses tableaux, ce qui lui permit d'assurer les frais de son voyage pour la France, avec l'aide et le soutien de la Direction des Beaux-arts. Quant à son séjour en France, Zenderoudi dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°141, 2008, Téhéran-Iran) :

« Les manques et les insuffisances dont souffraient les milieux artistiques en Iran m'ont conduit à décider de m'installer en Europe. En France, quant je dessine le soir, je sens

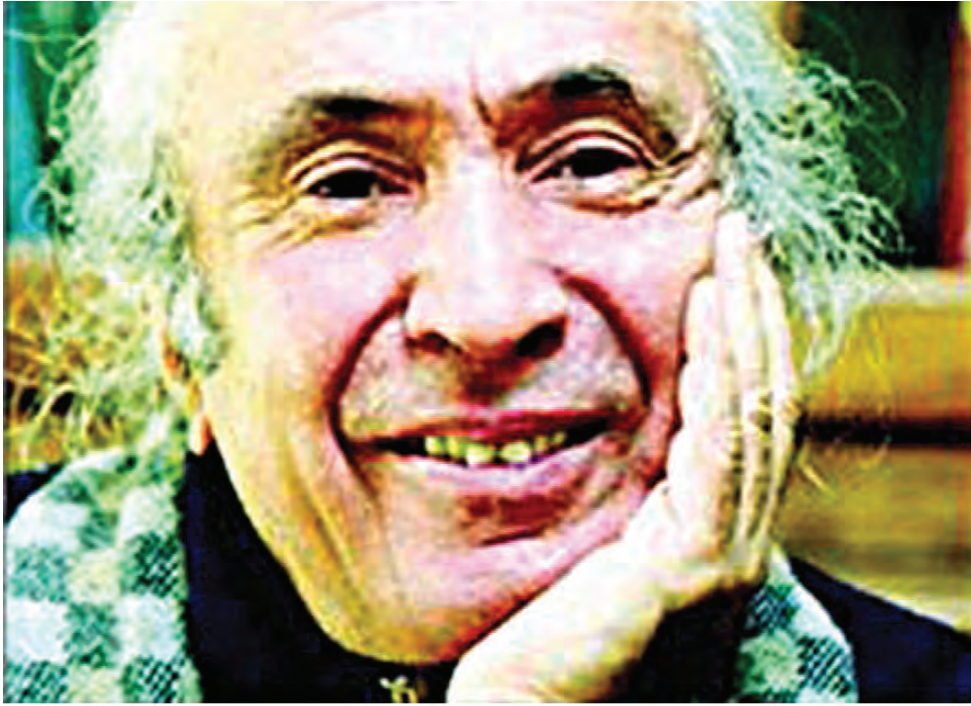


fig.359/ Charles-Hossein Zenderodi

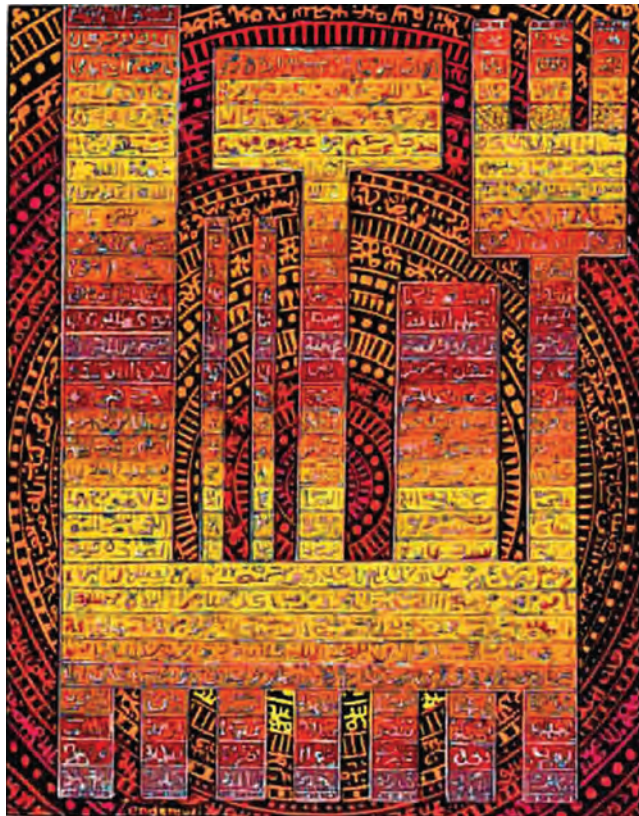


fig.360/ Serigraphie sur papier/ 76x56 Cm/ 1972

qu'il y a près de moi des milliers de peintres en train de travailler. Cela donne du courage et de la force à l'artiste. »

En 1962, le prix du 3^{ème} Biennal de Téhéran. L'un des rares critiques d'art de l'époque, Mme Simine Daneshvar²⁷⁹ décrit en ces termes le travail de Zenderoudi pendant ces années-là (Pioneers Iranian Modern Art; Hossein Zenderoudi, Publication: Nashr-e- Mahriz et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran –Iran) :

« Le style actuel de Zenderoudi ressemble aux anciens talismans iraniens. Va-t-il continuer cette méthode qui semble être plutôt bon pour les toiles des cérémonies religieuses ? Ne va-t-il pas ainsi se piéger par la répétition et la monotonie ? Bientôt, les gens simples ne viendront-ils pas lui demander de leur faire des talismans ?! Pour l'artiste, chaque thème peut être un tremplin pour aller plus loin, mais il semble que Zenderoudi s'est arraché hélas à son premier tremplin ! »

Après son succès au 3^{ème} Biennal de Téhéran, ses œuvres furent exposées au Biennal de Paris en 1963. Zenderoudi connut un période de succès successifs de 1962 à 1966. Plusieurs de ses tableaux furent présentés à la grande exposition de Sao Paulo et y obtinrent des prix.

Pendant les années suivantes, Hossein Zenderoudi organisa et participa à plusieurs expositions en Iran, parallèlement à ses activités dans différents pays du monde. Quant à l'engagement de l'artiste et ses propres travaux, Zenderoudi dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°96, 2007, Téhéran-Iran) :

« Je n'accepte aucune restriction et contrainte pour le travail de l'artiste. Je n'accepte jamais qu'il y ait un engagement et une intention, prémédités et préfabriqués, pour la création d'une œuvre. Je peux diviser ma carrière en trois périodes :

« 1) Une période où je m'intéressais aux thèmes religieux (figure n° 361),

« 2) Une période où mon attention était portée essentiellement sur la magie, les talismans et les prières mystérieuses (figure n° 362) (figure n° 363),

« 3) Une période où la calligraphie non esthétique apparaît dans mes tableaux comme une sorte de mathématiques avec des espaces inconnus, ou comme la poésie et la musique pour chercher un mouvement (figure n° 364) (figure n° 365). »

²⁷⁹ Simin Daneshvar (28 avril 1921 à Chiraz- 8 mars 2012 à Téhéran), est une auteure, nouvelliste, traductrice iranienne. Elle se marie avec Jalal-Al-e-Ahmad en 1952.



fig.361/ Serigraphie

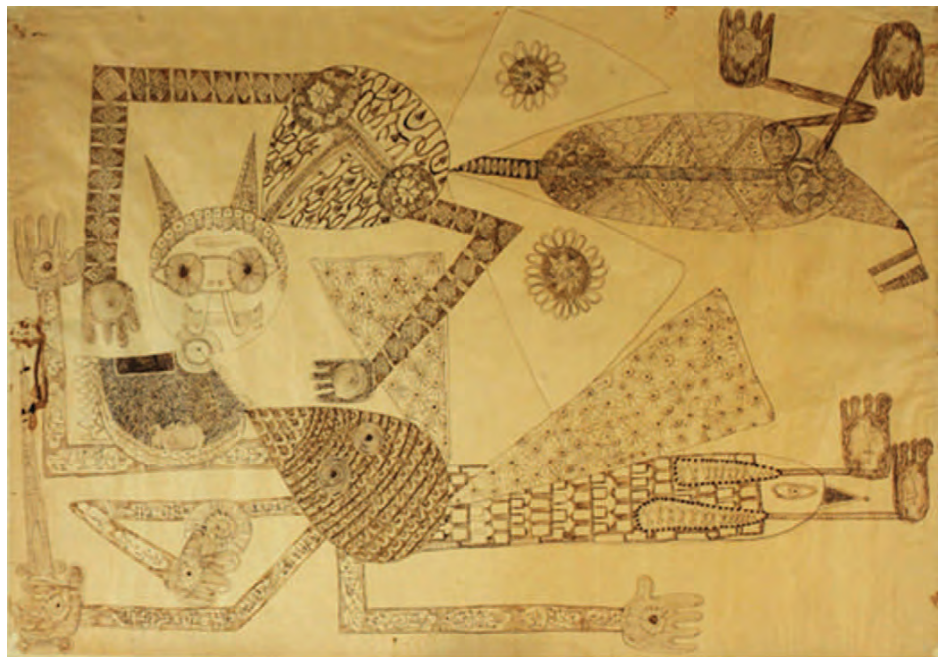


fig.362/ Aquarelle sur papier



fig.363/ Techniques mixtes sur papier



fig.364/ Encre et Or tissu / 130x195 Cm/ 1977



fig.365/ Techniques mixtes et pigment métallique sur toile

En 1972, la maison d'édition publia à Paris un Coran traduit en français par le célèbre poète Jean Grosjean²⁸⁰, avec des dessins en couleurs de Hossein Zenderoudi. Pour cet exemplaire du Coran, Zenderoudi réalisa 64 plans sérigraphiques, mais en raison du coût élevé de leur publication, seuls 42 plans furent finalement utilisés dans cet exemplaire coranique (figure n° 366). L'Unesco choisit ce livre comme l'un des plus beaux livres de l'année mondiale du livre, et lui décerna son prix spécial.

Outre cet exemplaire coranique, Hossein Zenderoudi illustra plusieurs autres livres dont le « Divan de Shamas Tabrizi » de Rumi et « Hafez, la danse de la vie » (figure n°367) traduit en anglais et publié à Washington.

Avant la révolution islamique, Zenderoudi vécut en France, mais il participait activement aux galeries et aux expositions organisées en Iran. En 1977, un an avant la révolution, une exposition dédiée à la peinture de « Sagha-khaneh » fut organisée au Musée des Arts contemporains qui était nouvellement fondé à Téhéran.

Les œuvres de Zenderoudi furent exposées aux côtés de celles d'autres peintres du mouvement pendant cet événement artistique. Après la victoire de la révolution islamique, Zenderoudi ne participa à aucune exposition en Iran, mais il resta actif sur le plan international et organisa plusieurs expositions dans plusieurs pays : France, Maroc, Turquie, Etats-Unis et plusieurs pays européens.

En 1998, après dix ans d'absence, Hossein Zenderoudi organisa une exposition individuelle à Téhéran. A partir de cette date, il a organisé plusieurs expositions de ses œuvres en Iran. En 2002, lors d'une exposition consacrée aux « Pionniers de l'art moderne en Iran », Hossein Zenderoudi et Massoud Arabshahi montrèrent aux amateurs d'art une grande gamme de leurs œuvres au Musée des Arts contemporains de Téhéran. Dans le même temps, un livre fut publié à Téhéran pour rendre hommage à la vie et à l'œuvre de Hossein Zenderoudi.

Depuis quarante ans, Zenderoudi poursuit ses activités de manière permanente sur la scène de l'art picturale (figure n°368). Bien qu'il ait quitté le pays depuis longtemps, il a réussi à garder une présence active et marquante sur la scène de la peinture iranienne. Il conviendrait ici de reproduire une partie d'une interview de Hossein Zenderoudi publiée dans la revue Tandis (magazine spécialisé des arts plastiques), réalisée en 2006 à Paris :

« Un artiste doit être un homme mondial parfait, pour qui il n'y ait ni frontière, ni patrie. Il doit être un homme au caractère humain et influent sur sa société. »

²⁸⁰ Jean Grosjean (21 décembre 1912 à Paris- 10 avril 2006 à Versailles), est un poète et écrivain français, traducteur et commentateur de textes bibliques.



fig.366/ Illustration de Koran/ 1972



fig.367/ Couverture de livre Hafez/ 1972



fig.368/ Acrylic sur toile/ 1983

« A mon avis, il y a deux types d'artistes. Il s'agit d'abord d'artistes qui n'ont pas de rôle humain et qui veulent influencer la pensée et la philosophie des peuples par l'intermédiaire de leurs œuvres. Il y a ensuite les artistes qui se concentrent uniquement sur les aspects décoratifs de leur travail. Dès le premier jour, ce qui comptait le plus pour moi c'était de pouvoir créer des œuvres influentes sur l'aspect céleste, sacré, mystique et morale de la vie des hommes.

« Pour moi, la spiritualité était toujours très importante et constituait le pilier principal de mon travail. Dans une période de mon travail, j'ai répété les lettres de l'alphabet. Cette répétition était une occasion pour découvrir de nouvelles choses. Elle augmentait aussi la volonté et la résistance de l'homme.

« Mes recherches sur la philosophie et l'histoire de la genèse m'ont permis de connaître aussi les questions métaphysiques. 1972, un éditeur français m'a proposé d'illustrer un Coran en français. Cela était pour moi une occasion, de développer de plus en plus, jusqu'aujourd'hui, mes recherches métaphysiques surtout autour du Coran et la vérité qu'il porte en lui.

« J'ai dit à maintes et maintes reprises que la peinture de Sagha-khaneh c'est moi. C'est mon style. Ce style n'a pas de sens sans le nom de Zenderoudi. A l'époque où mes œuvres étaient pleines de petites écritures et quand je travaillais par exemple sur l'événement de l'Achoura, j'avais écrit en bas de l'un de mes tableaux : 'Sagha-khaneh'. C'était en 1959. C'est mon style personnel. Les autres n'ont pas réussi à le faire. Certains ont voulu s'y attacher, mais leur travail est purement décoratif, sans qu'il y ait une philosophie dans leur travail.

« Je suis ravi de voir que mes recherches depuis 40 ou 50 ans peuvent encore intéresser les jeunes artistes partout dans le monde, au Moyen-Orient, et dans mon pays l'Iran. J'aimerais venir en Iran, car j'ai de nouvelles idées dont la réalisation ne serait possible qu'en Iran. »

Voici maintenant les points de vue de certains artistes, peintes et critiques d'art sur les œuvres de Hossein Zenderoudi :

- **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, poète, professeur d'université) :**
(Communication Personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« Les peintres qui ont étudié et compris l'école Bauhaus²⁸¹, ont souvent réussi à établir un équilibre visuel dans leurs œuvres.

Cet équilibre est inexistant dans la plupart des travaux de Hossein Zenderoudi. Si nous admettons que le secret et l'équilibre sont les deux facteurs avec des aspects intérieurs et extérieurs qui orientent une œuvre d'art, il faut dire que la conscience de l'importance de ces deux facteurs semble moins évidente dans les œuvres de Zenderoudi.

« Nous sommes plutôt témoins d'une sorte d'ignorance par rapport aux secrets, et la libération de l'artiste des principes habituels de la composition visuelle. Cela met parfois en péril la structure et l'architecture du tableau, mais il peut aussi donner à l'œuvre un aspect intérieur profond et artistique. Dans certaines œuvres, ces compositions visuelles semblent inconscientes et maladroites.

« L'un des éléments visuels importants dans les œuvres des grands artistes mondiaux, est leur conscience par rapport aux relations apparentes et cachées de la géométrie des surfaces. Cette propriété semble plus ou moins absente dans la plupart des travaux de Zenderoudi, même dans ses œuvres plus anciennes où il utilisait plus l'écriture et la calligraphie persanes.

« Dans les œuvres qui profitent d'un aspect mystérieux plus profond, cette carence est assez compensée. Par conséquent, les œuvres plus réussies de Zenderoudi sont celles qui exercent leur influence sur le public par le biais d'un secret intérieur. »

➤ **Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :**

(Communication Personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« Zenderoudi était l'un des pionniers de l'école de Sagha-khaneh. Il avait commencé son travail en jouant avec la calligraphie d'une manière progressive et douce, afin d'y élaborer une recherche. Ses premières œuvres étaient faites de surfaces de formes géométriques simples couvertes d'écritures, de figures et de couleurs vives et brillantes (figure n°369) (figure n°370). Plus tard, cette méthode est devenue éternelle dans les œuvres de Faramarz Pilaram. Ce dernier a joué lui aussi longtemps avec ces surfaces et il a rempli certains espaces de ses tableaux avec une calligraphie plus belle que celle de Hossein Zenderoudi.

« Au fur et à mesure, Zenderoudi a abandonné les formes géométriques qui limitaient son travail et il s'est intéressé progressivement à la calligraphie en tant qu'élément de son

²⁸¹ L'école Bauhaus est un institut des arts et des métiers fondé en 1919 à Weimer en Allemagne sous le nom de Staatliches Bauhaus.



fig.369/ Techniques mixtes sur toile



fig.370/ Huile sur toile / 100x100 Cm

travail pictural. Mais il ne traitait pas la calligraphie du point de vue traditionnelle propre à la calligraphie elle-même. Pour lui, la calligraphie entrait dans un climat général de la composition des lettres de l'alphabet isolées, des mots et des phrases, sans que l'artiste se soucie de la signification littéraire ou sémantique de ces écrits (figure n°371).

« Bien que Hossein Zenderoudi n'ait jamais reçu une formation calligraphique, il a eu le grand privilège d'avoir attiré l'attention des artistes aux aspects différents de la calligraphie traditionnelle iranienne dans l'art abstrait contemporain du monde. « Sans perdre sa prudence et sans profaner la forme expressive de la calligraphie, Zenderoudi fouille comme un enfant malin et curieux la masse informe des lettres et des mots, et s'est mis à détruire, à son gré, les efforts millénaires des calligraphes pour créer les belles compositions calligraphiques. Il les a tordues, cassées et décomposées pour créer de nouvelles compositions et de nouveaux ordres. Comme les anciens maîtres qui créaient leurs pièces de Siah-Mashgh, Zenderoudi abandonna entièrement l'aspect sémantique de l'écriture au profit de compositions visuelles pures et originales (figure n°372).

« Il est évident qu'à cette époque-là, il était difficile pour beaucoup de ses contemporains de comprendre comment Zenderoudi considérait la parole et la littérature comme un ensemble sans forme, qu'il pourrait utiliser uniquement pour remplir les espaces vides de ses tableaux !

➤ **Rouin Pakbaz (critique d'art) :**

(Pioneers Iranian Modern Art; Hossein Zenderoudi, Publication: Nashr-e- Mahriz et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran –Iran)

« La carrière artistique de Hossein Zenderoudi a commencé en 1960. En automne de la même année, la galerie Réza Abassi à Téhéran a exposé une série de peinture à l'huile et de linogravures de Zenderoudi. Ses peintures et leurs thèmes étranges ne reflétaient que le monde imaginaire d'un jeune artiste qui avait pourtant du talent.

« Il y avait pourtant parmi ses œuvres, une toile au thème religieux qui présentait en son germe, le noyau principal de l'école de Sagha-khaneh (figure n°373). Cette toile représentait dix scènes de l'événement tragique de Karbala sur des cadres en linoléum imprimés sur la toile. Dans ses œuvres, le jeune Zenderoudi était visiblement sous l'influence des dessins figuratifs de son maître Marco Grigorian.

« La méthode de raconter les événements, la composition de chaque scène et la mise en page des images et des écrits, étaient directement inspirées de la peinture populaire dite Ghahveh-khaneh. C'était la première expérience réussie de Hossein Zenderoudi dans sa perception personnelle de ces traditions anciennes.



fig.371/ Acrylic sur toile/ 1972

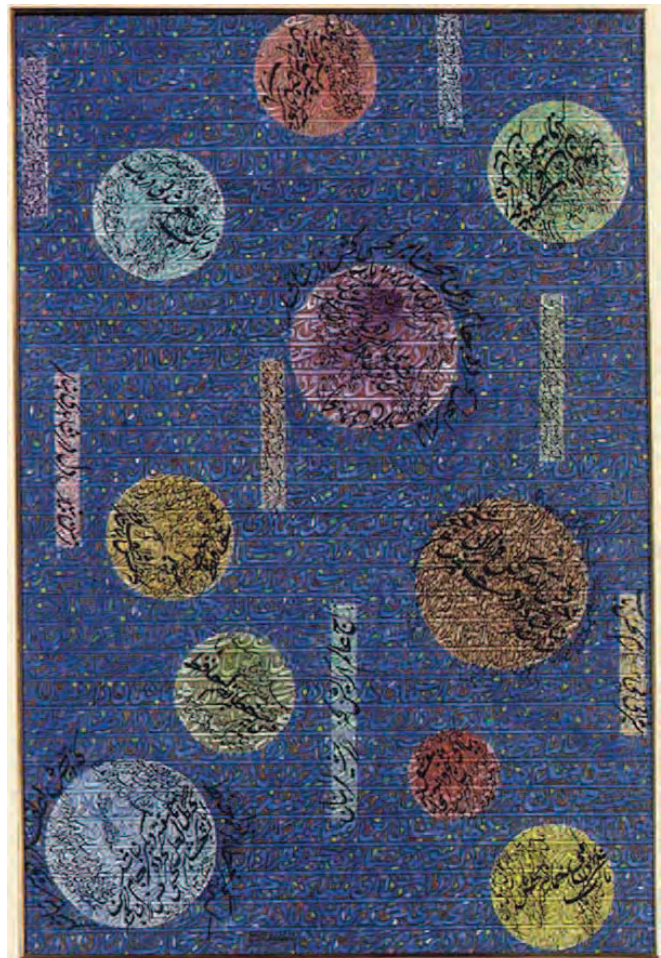


fig.372/ Acrylic sur toile/ 87x58 Cm/1983

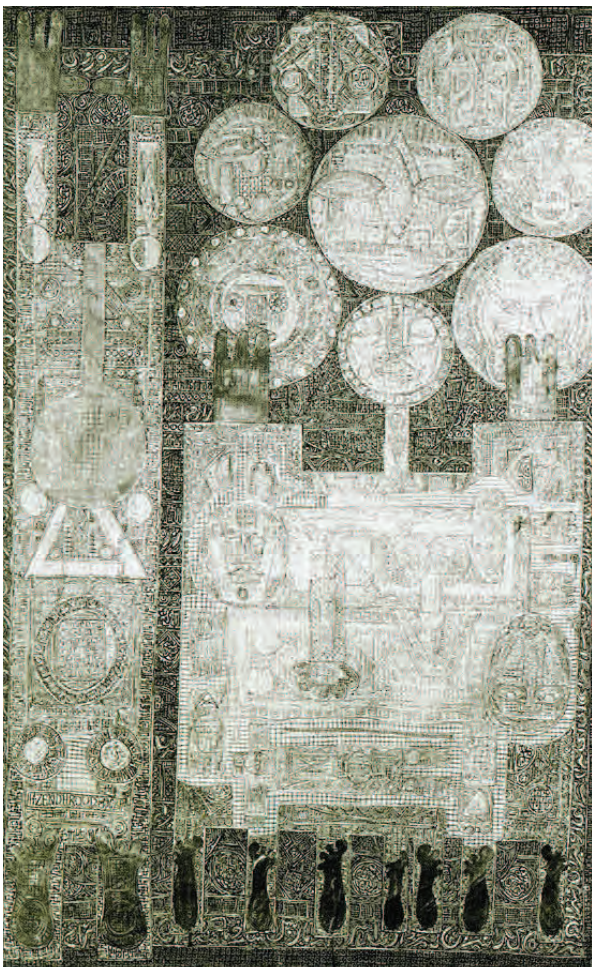


fig.373/ Serigraphie/ 1978

« Hossein Zenderoudi s'est installé ensuite à Paris où le mouvement lettriste²⁸² était encore en vogue. Les artistes lettristes insistaient sur les aspects visuels et graphiques des lettres de l'alphabet et des mots, en éludant et évitant leurs significations habituelles, afin d'en faire des matières premières, au service d'une expression communicative visuelle.

« Dans ce milieu artistique parisien, Zenderoudi a abandonné les éléments géométriques et visuels de ses œuvres antérieures (figure n°374), et s'est consacré uniquement et entièrement à l'écriture et à la calligraphie (figure n°375). En réalité, il a consacré tout ses efforts pour étudier la nature visuelle des éléments différents de l'écriture.

« Pour avoir accès aux compositions plus complexes, excentriques et réunifiées, Zenderoudi faisait couvrir la totalité de la surface d'un tableau par d'innombrables lettres, points, chiffres, et signes différents. Il diffusait ensuite les couleurs vives d'une manière très calculée parmi ces signes. Par conséquent, son lettrisme fascinant créait une œuvre où il n'y avait plus de frontière entre l'écriture et la peinture.

« Depuis une dizaine d'années, nous assistons à une évolution dans les travaux de Hossein Zenderoudi sous forme d'une sorte de retour vers des formes plus particulières. A présent, il semble que les formes soient en train de prendre la place des lettres et des signes. Comme il évitait la signification des mots, à présent il évite les images habituelles et connues. Pour lui, l'expérience ne finit jamais. Par contre, elle se développe et s'étend dans de nouveaux domaines (figure n°376) (figure n°377) (figure n°378). »

- **C3-a-5) Mansoureh Hosseini**

Mme Mansoureh Hosseini naquit en 1936 à Téhéran (figure n°379). Elle fit ses études à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran, et se rendit ensuite en Italie pour continuer ses études en peinture à l'Académie des Beaux-arts de Rome.

Mansoureh Hosseini est connue comme une paysagiste car elle dessinait souvent les espaces (figure n°380). Les surfaces de ses œuvres étaient retentissantes et pleines de ferveur. Elle était surtout connue pour sa peinture-calligraphie souvent représentée comme des paysages abstraits (figure n°381).

Dans les œuvres de Mme Hosseini, les couleurs semblent sortir directement des poteries et des céramiques des monuments traditionnels iraniens. La qualité de la calligraphie

²⁸² Le lettrisme est un mouvement né en 1945 avec l'arrivée en France de son créateur Isidore Isou. Le lettrisme renonçant à l'usage des mots, s'attache au départ à la poétique des sons, des onomatopées, et à la musique des lettres.



fig.374/ Serigraphie



fig.375/ Encre sur toile

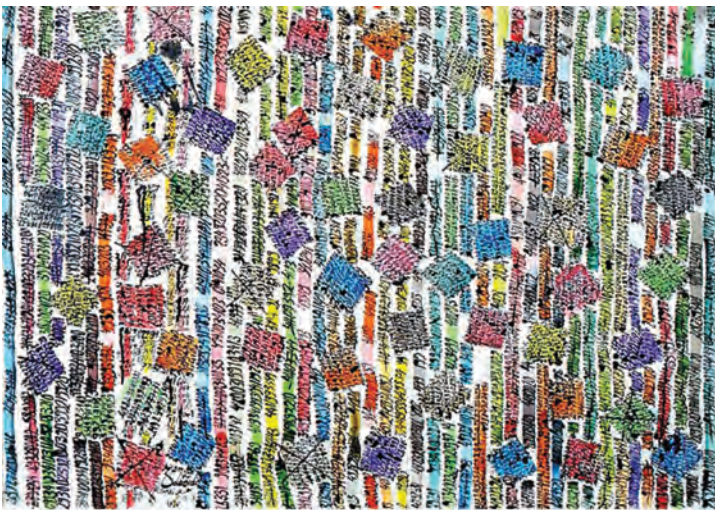


fig.376/ l'encre de couleur sur toile



fig.377/ Techniques mixtes sur toile



fig.378/ Techniques mixtes



fig.379/ Mansoreh Hosseini

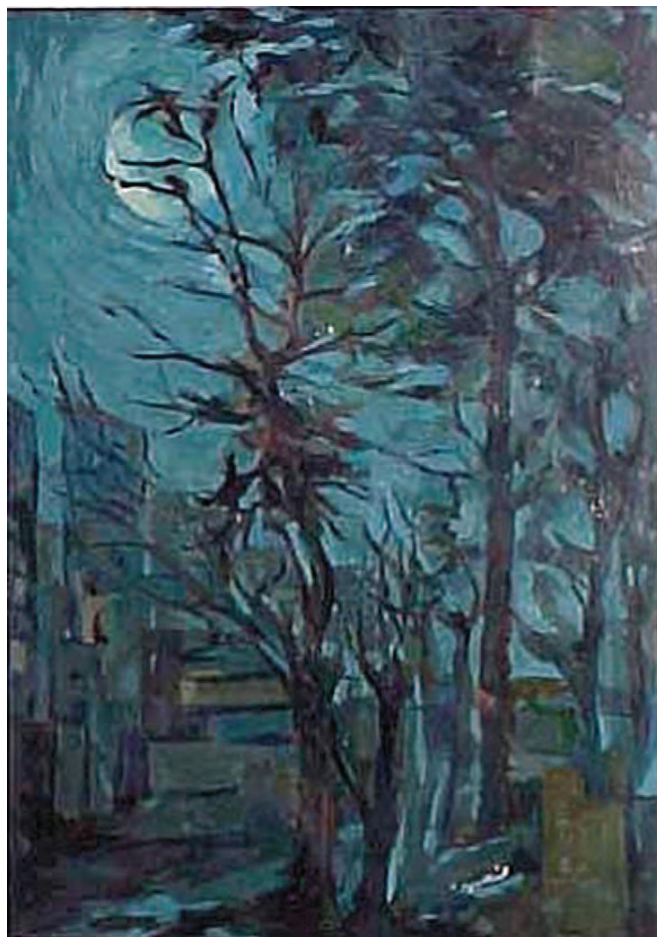


fig.380/Huile sur toile



fig.381/Huile sur toile/ 87x 177 Cm/1965

dans ses peintures a une importance émotive remarquable. En effet, il faut souligner que les femmes calligraphes qui utilisent les techniques calligraphiques dans leurs peintures ne respectent guère correctement les règles de l'écriture et de la calligraphie (figure n°382).

Cela provient peut-être du fait que dans le climat traditionnel de l'Iran, la calligraphie et son enseignement étaient souvent une affaire d'hommes, et nous ne connaissons pas de femmes calligraphes dont la qualité de travail était à la hauteur de leurs confrères.

Ce qui fait distinguer le travail de Mme Hosseini d'autres artistes de la peinture – calligraphie, est le processus qui consistait d'une part à maintenir les liens avec l'art ancien par l'usage des couleurs, et d'autre part, le rapprochement avec l'usage des couleurs chez les expressionnistes notamment des artistes comme Oskar Kokoschka²⁸³(figure n° 383) et les peintres de la Nouvelle Vague italienne qui eurent certainement une grande influence sur le travail de Mme Mansoureh Hosseini (figure n° 384).

Outre la calligraphie traditionnelle, les œuvres de Hosseini sont également caractérisées par la présence des figures « Eslimi », des figures végétales et d'autres motifs qui jouent un rôle important dans la structure des compositions ondulantes et organiques (figure n° 385). Nous pouvons dire que les expériences visuelles de Mansoureh Hosseini sont uniques en leur genre dans l'art contemporain iranien.

Cependant, plusieurs peintres essayèrent plus tard de reprendre ses expériences. Si les peintres du mouvement de « Sagha-khaneh » tenaient à remplir les espaces par des figures et des écritures, la peinture de Mansoureh Hosseini tendait à créer des espaces par les figures et les écritures. Mohammad Ibrahim Jafari décrit en ces termes les œuvres de Mme Mansoureh Hosseini (Communication Personnelle, 2012, Téhéran-Iran) :

« A mon avis, une œuvre d'art arrive à son apogée lorsqu'elle atteint l'équilibre qui reflète le secret profond de l'artiste. Un regard sur les œuvres de Mme Hosseini nous permet de découvrir qu'elle n'avait pas réellement réussi à faire sentir la présence de ces deux facteurs, c'est-à-dire le secret et l'équilibre. La vie et l'œuvre de Mme Hosseini sont caractérisés par sa tendance pour le modernisme et son enthousiasme pour être différente, ainsi que son courage pour réaliser des travaux inhabituels et déraisonnables.

« Pendant deux périodes de sa carrière, elle a utilisé les lettres et les mots de la langue persane. Ses œuvres sont des tableaux abstraits dans lesquels elle a utilisé l'élément de l'écriture et des mots. A mon avis, ses œuvres n'ont pas une grande qualité tant du point de vue de l'abstraction que sur le plan de la qualité de la calligraphie. Cependant, ces mêmes

²⁸³ Oskar Kokoschka (1^{er} mars 1886 en Autriche- 22 février 1980 à Montreux en Suisse), est un écrivain et peintre expressionniste autrichien.



fig.382/Huile sur toile



fig.383/Huile sur toile



fig.384/ Huile sur toile/ 98.5x68 Cm/ 1958



fig.385/ Huile sur toile

œuvres se placent parmi les exemples importants de la peinture-calligraphie iranienne, en raison de leur singularité et de leur caractère exceptionnel (figure n°386). »

Mme Mansoureh Hosseini commença ses activités artistiques à partir de 1951, et sa présence active et constante marqua la scène de la peinture contemporaine iranienne pendant près de cinq décennies. Elle est l'une des rares femmes, qui à cette époque-là, travaillait comme peintre. Les œuvres de Mme Mansoureh Hosseini, dans le domaine de la peinture-calligraphie, ont un contenu émotif et un espace expressif qui ne manquent pas d'exercer une influence sur les visiteurs. Mme Mansoureh Hosseini est décédée le 30 juin 2012 à Téhéran à l'âge de 76 ans.

C3-b) Artistes de la « calligraphie-peinture »

- **C3-b-1) Nassrollah Afjéi**

Nassrollah Afjéi (né en 1933) (figure n°387), est l'un des artistes de calligraphie iraniens, qui a créé des œuvres très variées. En ce qui concerne l'usage de l'écriture et de la calligraphie persanes, il est l'un de ceux qui ont utilisé dans leurs œuvres les styles calligraphiques « Sols » et « Nasta'ligh », mais aussi le style d'écriture dit « Maçonnerie » (figure n°388).

Les petites lettres et mots, et leur répétition dans les œuvres de Nassrollah Afjéi sont à l'origine de la création de compositions exceptionnelles. Dans certaines de ses œuvres, les lettres de l'alphabet et les mots d'un calame plus gros couvrent un fond rempli de lettres et de mots écrits par un calame moins épais, alors que les mots n'expriment aucune signification particulière (figure n°389).

Ses compositions créent souvent des effets originaux et nouveaux. Selon Nassrollah Afjéi lui-même, dans ses œuvres, la nouveauté et la modernité sont les fruits de l'usage particulier des arts traditionnels iraniens, tout en tenant compte des questions posées par l'art moderne et leurs manifestations dans le domaine des arts plastiques (figure n° 390).

Bien que certains artistes et critiques d'art contemporains estiment que la plupart des œuvres de Nassrollah Afjéi sont plus ou moins superficielles, Afjéi y réagit en disant (La calligraphie contemporaine d'Iran, Auteur : Seyyed Mohsen Hashemi, publication : le musée de Imam Ali à Téhéran, 2007, Téhéran-Iran) :



fig.386/ Huile sur toile/ 58.5x120 Cm/ 1980



fig.387/ Nassrollah Afjei



fig.388/ Huile sur toile



fig.389/ Acrylic sur toile/ 70x70 Cm



fig.390/ Acrylic sur toile/ 70x135 Cm/ 1991

« Dans certains de mes tableaux, j'ai établi la composition sur la représentation des corps célestes. Certains artistes de notre temps estiment que ces œuvres sont dépourvues de valeurs visuelles du point de vue esthétique. Ils disent que ces œuvres sont quelque peu superficielles. Mais si j'ai réalisé ces corps célestes dans mes œuvres, c'est parce qu'à cette époque-là, la question de l'espace et du voyage spatial était devenue une question habituelle de notre vie quotidienne. Il n'y a pas l'ombre d'un doute que les liens subjectifs entre l'homme et la lune, et les poèmes qui ont été composés pour parler de la pleine lune, et toutes les activités scientifiques et astronomiques liées à la lune, aient laissé leur influence sur le comportement des hommes et sur les émotions des artistes par rapport au monde des infinis et aux secrets de la création (figure n°391). »

- **C3-b-2) Mohammad Jalil Rassouli**

Mohammad Jalil Rassouli (né en 1947) (figure n°392), fut un calligraphe qui entra ensuite dans l'univers de la peinture. Les œuvres de Mohammad Jalil Rassouli témoignent du maintien de son attachement à la signification et au contenu sémantique de l'écriture et du texte calligraphié (figure n°393).

Cependant, la longue évolution des activités artistiques de Rassouli nous montre que l'artiste se dégage au fur et à mesure de cette contrainte, et que le contenu sémantique des lettres et des mots se réduit progressivement dans son travail, pour favoriser les formes pures et les liens visuels entre les lettres et les mots.

Le travail de Mohammad Jalil Rassouli est caractérisé par la grande taille de ses tableaux, l'usage des couleurs vives et brillantes, l'utilisation d'éléments visuels différents et diversifiés afin de créer un maximum de variété (figure n° 394) (figure n° 395).

Rassouli décrit son travail en ces termes (La calligraphie contemporaine d'Iran, Auteur : Seyyed Mohsen Hashemi, publication : le musée de Imam Ali a Téhéran, 2007, Téhéran-Iran) :

« Quand je réalise des œuvres de calligraphie-peinture, j'essaie de montrer que je m'intéresse encore à respecter les règles de l'art calligraphique. Ce n'est pas une tendance délibérément renforcée par moi-même, mais c'est une chose en moi. C'est ma nature et c'est un choix profond et naturel. C'est l'art qui le veut ainsi (figure n° 396). »

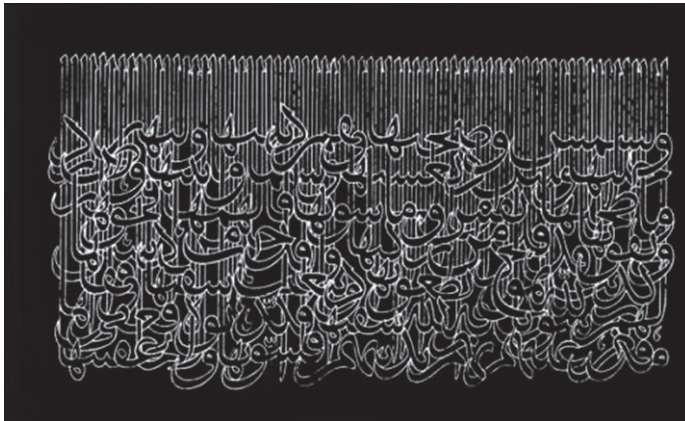


fig.391/ Huile sur toile



fig.392/ Jalil Rasouli



fig.393/ Techniques mixtes sur papier



fig.394/ Techniques mixtes sur papier



fig.395/ Techniques mixtes



fig.396/ Techniques mixtes

- **C3-b-3) Réza Mafi**

Le calligraphe iranien, Réza Mafi (1943-1982) fut l'un des grands artistes de la calligraphie-peinture (figure n° 397). Au début de sa carrière, il se mit à reprendre les méthodes des anciens maîtres calligraphes pour créer des œuvres semblables aux « Siah-Mashgh » en couleur. Il réussit à créer plus de variété et de diversité en ce qui concerne la taille des lettres, et il introduisit des modifications dans le rythme, la composition et leurs dimensions visuelles afin de les innover (figure n° 398).

Réza Mafi fit des expériences dans tous les styles de la calligraphie ancienne dont les styles « Naskh », « Sols », « Nasta'ligh » et « Shekasteh Nasta'ligh ». Dans tous ces styles, il éprouvait un grand attachement à apprendre et pratiquer correctement les règles du métier dans lequel il avait une très grande habileté.

Pendant une période de sa carrière, Réza Mafi s'intéressa à la calligraphie-peinture. Il s'agit de la période la plus prolifique de sa carrière d'artiste. Dans la calligraphie-peinture, il dépassa ses contemporains et il garde aujourd'hui une place très privilégiée dans ce domaine. Dans les œuvres de Mafi, la couleur est peu utilisée et avec beaucoup de prudence (figure n° 399).

Nous pouvons citer trois étapes distinctes dans la calligraphie-peinture de Réza Mafi :

1) Pendant la première étape, Réza Mafi se mit à jouer avec les règles de l'art calligraphique en utilisant des calames pour découvrir de nouvelles compositions. Le rangement différent des cadres classiques de la calligraphie posait ces pièces les unes à côté des autres ou les superposait, ce qui suggérait un espace abstrait au visiteur (figure n° 400).

2) Pendant la deuxième étape, le travail de l'artiste fut caractérisé par la représentation de l'écriture sur la toile de sorte que la forme de l'écriture – malgré quelques modifications dans la géométrie des lettres – rappelait les méthodes réglementées de la calligraphie ancienne. Dans les œuvres de cette période, Réza Mafi s'approcha davantage de la notion de la composition dans la calligraphie-peinture (figure n° 401).

Les écritures étaient dessinées avec précision pour atteindre de nouvelles capacités dans la déformation des écritures classiques. A titre d'exemple, dans une pièce calligraphiée intitulée « Efface les feuilles » qui suggère la danse mystique des derviches, les mots semblent danser sur la surface du tableau.



fig.397/Reza Mafi



fig.399/ Techniques mixtes sur papier



fig.398/ Encre sur papier



fig.400/ Techniques mixtes sur papier



fig.401/ Polyester sur carton/70x90 Cm/ 1969

3) La troisième partie de la carrière de Réza Mafi est marquée par l'usage des formes abstraites dans sa calligraphie-peinture. Ces formes sont le fruit de l'usage de la calligraphie dans la peinture. L'écriture ne fait plus l'objet de la calligraphie, mais elle semble véhiculer en elle l'ambiance de la géographie culturelle du pays natal de Réza Mafi. A ce propos, l'artiste dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°91, 2006, Téhéran-Iran) : « *Je ne me détourne jamais de cette voie, car je suis convaincu que le recours au modernisme sans connaître les racines traditionnelles ne nous conduira qu'à une grande destruction (figure n° 402).* »

Pendant un temps, Réza Mafi s'adonna à la peinture. Dans ses rares tableaux, il montrait son grand enthousiasme et ses efforts inlassables pour la création artistique. Pourtant ses œuvres picturales n'ouvrent pas une nouvelle voie et ne manifestent aucune nouvelle expression.

Les efforts de Mafi pour apprendre les techniques de la peinture portèrent leurs fruits plutôt dans sa calligraphie-peinture, là où nous sommes témoins de sa connaissance parfaite des couleurs, de la profondeur des espaces, l'usage convenables des espaces négatifs, et l'équilibre créé par l'intermédiaire des formes simples et stylisées des lettres de l'alphabet et des mots (figure n° 403). Ainsi, l'artiste réussit à faire entrer les nouvelles possibilités des arts modernes dans sa calligraphie (figure n° 404).

Réza Mafi avait écrit un texte simple et transparent qui peut être considéré comme son manifeste artistique. Voici un extrait de ce texte posthume, qui fut publié dans le numéro 39 du journal « Neshat »²⁸⁴ en 1983, un an après la disparition de Réza Mafi :

« 1- Je reste fidèle à l'écriture, car je suis calligraphe et j'adore passionnément l'écriture.

2- Dans mes œuvres, j'utilise les formes très décoratives des Siah-Mashgh.

3- Dans mes œuvres, j'utilise des couleurs et des formes variées.

4- Je change librement la taille de mes œuvres. Or, les anciens Siah-Mashgh ne dépassaient point une taille réduite de 35×25 cm.

5- Dans un seul tableau, je présente la belle poésie persane, l'écriture persane, les formes modernes ou les formes conformes au goût du jour.

²⁸⁴ Le Quotidien « Neshat » fut un journal proche du mouvement réformateur iranien qui fut publié en 1999 sous la direction de Latif Safari. Après quelque temps, le quotidien s'est arrêté son directeur fut arrêté. Le journal fut accusé d'avoir mis en doute les principes islamiques et critiqué le leader iranien, l'Ayatollah Khamenei.



fig.402/ Huile sur papier



fig.403/ Huile sur toile/ 75x205 Cm/2010



fig.404/ Techniques mixtes sur carton

6- *Dans mes œuvres, je ne veux donner de messages à personne, mais il se peut que je le fasse à l'avenir.*

7- *Je ne suis qu'au début de mon chemin et j'ai besoin d'orientation. Je me sers donc de toutes les propositions à condition qu'elles ne portent pas préjudice à mon travail.*

8- *Je m'efforce de ne pas dévier de mon chemin.*

9- *Je veux que le public voie dans mes œuvres un travail à cent pour cent iranien et oriental. Ne pensez pas que j'en sois un fanatique, mais je m'oppose simplement à la répétition de la peinture occidentale.*

10- *Je m'efforce tout le temps de montrer dans mes œuvres le visage de Dieu.*

11- *Puisque je suis calligraphe professionnel, je travaille obligatoirement 10 heures par jour avec l'encre noire et le papier blanc. Cette occupation répond à une partie de mes besoins intérieurs.*

12- *J'ai réalisé des choses que personne n'avait faites avant moi. Cela peut être le début d'une nouvelle école. Mais je n'ai pas brisé ni profané les traditions. J'ai simplement montré un nouveau visage de l'écriture (figure n° 405). »*

- **C3-b-4) Mohammad Ehsaï**

Mohammad Ehsaï (né en 1939) (figure n° 406) est un artiste aux tendances religieuses qui a réussi à réaliser une synthèse esthétique entre la calligraphie traditionnelle iranienne et la peinture moderne mondiale. Il fut diplômé de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, et se mit plus tard à enseigner au sein de cette faculté. A propos de son travail, Ehsaï dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°146, 2009, Téhéran-Iran) :

« La parole est le thème principal de mon travail. Souvent, ces paroles ont une origine religieuse ou coranique. Mon approche vis-à-vis des mots n'est pas une approche littéraire. Dans mon esprit, la forme apparente des lettres de l'alphabet se décompose en formes et en paroles. Par conséquent, mes œuvres se définissent du point de vue des formes et des contenus (figure n° 407). »

En réalité, pour Mohammad Ehsaï, les lettres sont plutôt des éléments visuels purs que des composantes de mots signifiants. Mohammad Ehsaï est l'un des plus grands maîtres contemporains de la calligraphie iranienne. Cependant, il se donna le droit de brouiller avec assurance et habileté les règles de la calligraphie pour créer de nouvelles œuvres variées. Dans la plupart de ses travaux, la couleur noire occupe une place importante (figure n°408) (figure n°409).



fig.405/ Techniques mixtes

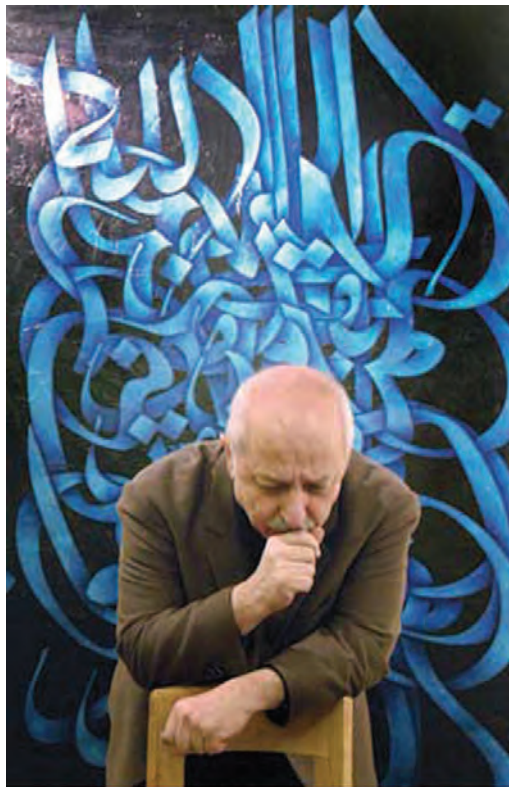


fig.406/ Mohammad Ehsaee



fig.407/ Acrylic sur toile



fig.408/ Huile et gouache sur carton



fig.409/ Huile et gouache sur carton/ 140x140 Cm

Il conviendrait ici de citer les artistes et les critiques qui ont jugé le travail de Mohammad Ehsai :

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, poète, professeur de l'université) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Ehsai était un artiste calligraphe qui s'est intéressé ensuite à la peinture. Il est auteur de deux types de travaux différents. Ses œuvres calligraphiques ne semblent pas être exceptionnelles, mais il faut admettre qu'il avait un calame prestigieux. Quant à sa peinture, il me semble qu'il travaillait dans un champ d'activité très limité et ses œuvres sont plutôt répétitives.

« J'aimerais citer ici une phrase d'Octavio Paz : 'Le devoir du peintre est de libérer la peinture.' Pour moi, c'est un critère décisif. Ceci étant dit, il faut souligner que Mohammad Ehsai fut un homme très actif et travailleur qui s'efforça de libérer sa peinture, mais il n'est pas encore arrivé à le faire ; car comme je viens de le dire, il avance dans un champ de travail restreint.

« A mon avis, pour pouvoir faire évoluer son travail, le peintre doit porter deux regards différents sur son travail : un regard à l'intérieur et un regard à l'extérieur. Cela lui donnera la chance de pouvoir faire évoluer son travail. Comme la plupart des auteurs de la peinture-calligraphie, Ehsai s'est laissé porter seulement par des effets extérieurs pour atteindre cette évolution.

« Je crois que dans ses œuvres, Ehsai se préoccupe d'atteindre les inconnus, et c'est peut-être la raison qui nous permet de le placer parmi les peintres contemporains iraniens. »

➤ **Habib Ayatollahi (peintre, auteur et professeur d'université) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Au début de sa carrière, Mohammad Ehsai essayait de créer des tableaux de peinture dont les composantes étaient les mots, qu'il tirait surtout du texte coranique pour les présenter dans des compositions complètement imaginaires et extériorisées.

« Ehsai couvre les espaces de ses tableaux avec ces éléments, de sorte que le visiteur se sente entrer dans ces trames. Les œuvres qui semblaient abstraites de prime abord, trouvent ensuite une expression orale et très conceptuelle. Mais Ehsai a dépassé très vite cette étape et s'est mis à créer des œuvres monochromes avec des compositions graphiques (figure n°410).



fig.410/ Calligraphie

« Par conséquent, les espaces tridimensionnels des œuvres de Mohammad Ehsai deviennent bidimensionnels et finalement ils deviennent répétitifs et ennuyeusement monotones. En abandonnant le monde mystérieux de la peinture, il tombe dans le piège de l'art graphique, ce qui limite et restreint de plus en plus le domaine de sa création artistique ; et il finit par copier ses propres œuvres. »

➤ **Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°146, 2009, Téhéran-Iran)

« Parmi les auteurs de la calligraphie-peinture, Mohammad Ehsai était celui qui avait trouvé une voie plus correcte. Chaque fois qu'il fallait préserver les fondements de la calligraphie, il l'a fait. Et il a brisé avec force et simplicité ses fondements pour réaliser une expérience importante, chaque fois qu'il l'a souhaité. J'aimais son travail et je l'appréciais.

Hélas ! Après la révolution islamique, il s'est enfermé dans son cocon des traditions calligraphiques et il a mis fin à ses recherches dans le domaine de la peinture. Il a consacré ainsi tout son temps et énergie à réaliser des Siah-Mashgh aussi bons que ceux de Mirza Gholamréza Esfahani (figure n°411) (figure n°412) !»

• **C3-b-5) Ebrahim Haghghi**

Ebrahim Haghghi, né en 1949 à Téhéran (figure n°413), est connu dans les milieux artistiques iraniens comme graphiste. Il fit ses études en architecture, mais il préféra travailler comme graphiste et connut beaucoup de succès dans ses activités, qui étaient positives et dynamiques dans ce domaine. Il compte aujourd'hui parmi les plus célèbres graphistes du pays. Haghghi créa ses premières œuvres de calligraphie-peinture en 1997 qu'il baptisa lui-même « Khat-negareh » (littéralement : calligraphie-image) (figure n°414). Pour décrire ses œuvres, Haghghi dit (Calligraphie-Peinture de Ebrahim Haghghi, Publication : Haft Rang, 2003, Téhéran –Iran) :

« Les résultats de mes premières expériences dans le domaine de la calligraphie-image ont été exposés pour la première fois à la galerie Golestân²⁸⁵ de Téhéran en décembre 1997. J'avais fait les dessins de ces œuvres avec le calame traditionnel et le stylo de calligraphie sur le papier (figure n°415). Ensuite je les ai faits scanner par différents logiciels ou je les ai colorés, avant de préparer des films pour l'impression en écran de soie .La

²⁸⁵ La galerie Golestan a été inaugurée en 1988 dans un quartier du nord de Téhéran par Mme Lili Golestan, traductrice et l'une des plus célèbres galeristes iraniennes. Cette galerie poursuit ses activités depuis vingt-quatre ans.



fig.411/ Calligraphie



fig.412/ Calligraphie



fig.413/ Ebrahim Haghghi



fig.414/ Acrylic sur toile et digital paint

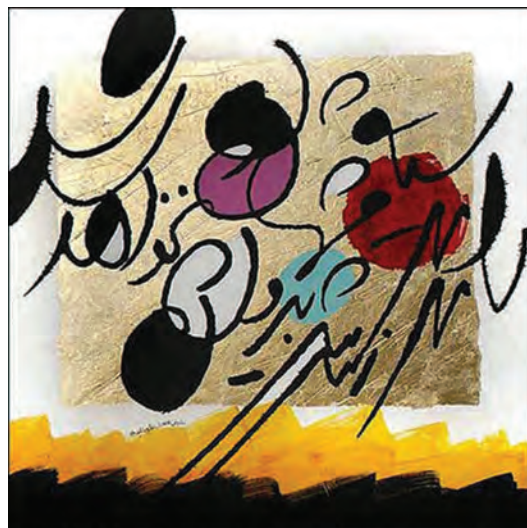


fig.415/ Acrylic sur toile et peinture numerique

deuxième série de ces œuvres a été exposées, en 1999 toujours à la galerie Golestân. Je les ai ensuite faites imprimer par les logiciels Free hand et Photo shop (figure n°416).

« J'ai encore d'autres projets pour continuer mes expériences sous de nouvelles formes de réalisation. L'un d'eux consiste à appliquer ces œuvres sur le verre. J'en ai déjà fait et j'ai même exposé mes œuvres dans ce nouveau format. J'ai suivi mes idées, et je les ai appelées 'calligraphie-image'.

« Je préfère cette nomination, car je ne pense pas que mon travail puisse être qualifié comme calligraphie-peinture ou peinture-calligraphie. En effet, je ne sais pas encore à quel point mon travail est lié à la peinture. En outre, quand j'ai commencé ce travail, j'avais plutôt l'intention de créer des œuvres graphiques. Mon point de départ était l'écriture et la fabrication des épigraphes. Etant donné que tous les éléments et les composantes de l'épigraphe, son histoire et son nom, viennent de l'écriture et de l'art calligraphique, je ne suis pas sûr que je puisse la nommer 'peinture'. »

En réalité, en brouillant les cadres plus ou moins définis pour la calligraphie-peinture, Ebrahim Haghghi présenta un nouveau visage de cet art. Dans le même temps, il continua ses expériences dans le domaine de la graphique, ce qui l'aida considérablement en lui offrant de différents moyens d'utiliser dans son art. Les œuvres de Haghghi sont caractérisées par plusieurs points.

Le caractère le plus important de son travail consiste à redonner un contenu sémantique à l'écriture pour augmenter son expressivité, tout en restant sensible aux particularités visuelles de l'écriture. En outre, il faut souligner la qualité de la calligraphie dans ses œuvres. Haghghi ne se soucie guère de respecter les règles traditionnelles de la calligraphie dans ses calligraphie-images. Il n'hésita pas à les faire évoluer afin de donner plus de spontanéité à ses œuvres.

Dans la calligraphie-image de Haghghi, nous trouvons les poèmes des maîtres classiques comme Hafez, mais aussi les textes des poètes contemporains comme Nima Youshidj, Ahmad Shamlou ou Mme Forough Farokhzad²⁸⁶. Voici les opinions de certains artistes et critiques d'art, à propos de la calligraphie-image d'Ebrahim Haghghi :

➤ **Morteza Momayez (graphiste) :**

(Calligraphie-Peinture de Ebrahim Haghghi, Publication : Haft Rang, 2003, Téhéran –Iran)

²⁸⁶ Forough Farokhzad (1934-1967), fut une des poétesses contemporaines majeures en Iran.



fig.416/ Acrylic sur toile et peinture numerique

« L'importance du travail de Haghghi réside dans son effort pour briser les cadres traditionnels de la calligraphie et en présenter un nouvel aspect. En effet, ce sont ses capacités et expériences dans le domaine de la graphique qui l'ont orienté vers cette approche. Il faut donc dire qu'outre la rupture avec les cadres habituels de la calligraphie-peinture, Ibrahim Haghghi a présenté un usage mûrement réfléchi de la graphique tant dans la calligraphie que dans la peinture (figure n°417). »

➤ **Nosratollah Moslemian (peintre, professeur d'art) :**

(Communication personnelle, 2008, Téhéran-Iran)

« Dans les œuvres d'Ibrahim Haghghi, la notion moderne de l'organisation de l'espace visuel a été très bien étudiée et développée. Ce qui est important pour moi, c'est la créativité des expériences de Haghghi dans la graphique et l'art contemporain.

« Il s'est libéré des règles de la calligraphie classique et a essayé de développer ses expériences dans d'autres domaines. Dans ses œuvres, sans nous référer à la signification des écrits – et même quand nous n'arrivons pas à décrypter son écriture – nous pouvons comprendre leur signification. C'est-à-dire qu'il existe dans certaines œuvres d'Ibrahim Haghghi, une adaptation pure et parfaite entre le contenu sémantique et la forme visuelle (figure n°418). »

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, poète, professeur d'art de l'université) :**

(Calligraphie-Peinture de Ebrahim Haghghi, Publication : Haft Rang, 2003, Téhéran –Iran)

« La calligraphie-image d'Ebrahim Haghghi est l'image psychologique de l'artiste lui-même. Qu'il en soit conscient ou non, c'est comme si chacune de ses œuvres révèle son état d'âme (figure n°419). Si nous regardons ses œuvres du point de vue des secrets de l'art, nous nous apercevons que le choix des poèmes et des mots, par exemple dans 'l'étang des miroirs entrecroisés', nous permet d'entrer dans les trames de la poésie.

« Du point de vue de l'équilibre, la calligraphie-image d'Ebrahim Haghghi appelle le visiteur à marcher sur la corde de l'image, comme un funambule : une ligne bleue, deux petites taches rouge et noire ... Et si le peintre se laisse emporter un instant par le doute, tout sera détruit (figure n°420). »



fig.417/ Acrylic sur toile et peinture numerique



fig.418/ Acrylic sur toile et peinture numerique



fig.419/ Acrylic sur toile et peinture numerique

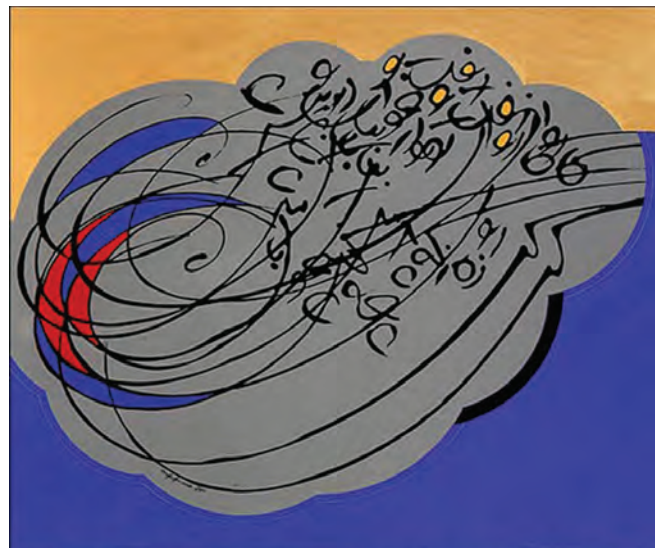


fig.420/ Acrylic sur toile et peinture numerique

C4) Opinions de critiques et d'artistes contemporains sur la peinture-calligraphie et la calligraphie-peinture

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, professeur d'art) :**

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« Quant à la peinture-calligraphie, il faut faire deux remarques importantes : en premier lieu, il ne faut pas perdre de vue que tous les arts, s'ils sont présentés sans technique, habileté ou approche professionnelle, se réduisent aux artisanats. Pour qu'elles deviennent œuvres d'art, il faudrait que la technique exprime, pendant le procès de la création, ce qui se passe à l'intérieur de l'artiste. C'est à partir de ce critère que l'on pourra juger ensuite la valeur et la qualité d'une création artistique.

« En second lieu, la calligraphie devient art, quand – au-delà de sa signification linguistique – elle se transforme en un phénomène visuel capable de montrer les sensibilités intérieures et profondes d'un artiste, les évolutions et les révolutions de son esprit.

« Dans le même temps, un peintre habile peut transformer l'écriture et la calligraphie en éléments décoratifs ou en pratique comparable aux artisanats. En tout état de cause, les origines de l'usage de la calligraphie dans la peinture ou celles de la peinture-calligraphie remontent à un passé antérieur à la décennie 1961-1971. En outre, ce mouvement et cette approche avaient été étudiés avec plus de conscience dans les autres pays. »

➤ **Habib Ayatollahi (peintre, auteur et critique d'art) :**

(La calligraphie contemporaine d'Iran, Auteur : Seyyed Mohsen Hashemi, publication : le musée d'Imam Ali à Téhéran, 2007, Téhéran-Iran)

« Le phénomène qu'est la calligraphie-peinture est une dérive parasitaire qui porte malheureusement préjudice à l'art pur et à la peinture en Iran. C'est une dérive qui désoriente les artistes de talent, et les dirige vers la banalité ; et permet aux médiocres de prétendre être artistes. L'apparition de nouveaux artistes dans ce domaine nous permet de poser les questions sur la nature de cette pratique, car de nombreux visiteurs se demandent légitimement : S'agit-il vraiment de la calligraphie ou de la peinture ? De la graphique ou de la décorative ? Est-ce un phénomène nouveau qui doit être défini et justifié ? Est-ce une école, un style, une tendance, un mouvement, un courant nouveau ? Dans quel but fait-on de la propagande pour cet art monstrueux ?

« J'ai dit 'monstrueux' et cela nécessite une explication : S'il s'agit d'œuvres de peinture, pourquoi elles ne se soumettent à aucune des règles de la composition, de la

coloration, ... ? Quand nous parlons aux producteurs – pour ne pas dire ‘créateurs’ – de ces objets, ils n’ont vraiment rien à dire, car ils ne savent pas ce qu’est l’art !!

« Ils connaissent seulement la taille de A [!] par rapport au point. Mais ce n’est qu’un critère technique de la calligraphie, qui n’a rien à voir avec l’art. S’il s’agit de la calligraphie, il faut que ces œuvres soient lisibles et compréhensibles, sinon elles ne seraient que des objets décoratifs et non pas artistiques. La calligraphie est une technique au service de l’écriture, et commence par la copie simple et totale des consignes données par un maître. Il s’agit d’une imitation aveugle d’un modèle jusqu’à ce que l’imitation devienne une habitude et une habilité.

« Pour être calligraphe, on n’a pas besoin du talent et de la compréhension artistiques. L’Association des calligraphes d’Iran, qui a commencé ses travaux il y a plus d’un quart de siècle, prétend avoir formé près de vingt milles calligraphes depuis sa création. Mais cette association n’a pas pu présenter une dizaine de véritables créateurs aux milieux artistiques du pays. Ils sont tous copistes. La copie de la nature ou de tout autre modèle n’est pas un art. Nous attendons de l’art autre chose que le copiage.

« Si la calligraphie était enseignée aux écoles d’art dans le cadre de critères artistiques, en favorisant l’innovation et la créativité, nous pourrions parler de l’art calligraphique en tant que création artistique. Dans ce cas, l’histoire de la calligraphie ne se résumerait plus aux œuvres des quelques grands maîtres comme Mir Emad (figure n°421), Taleghani ²⁸⁷ (figure n°422) ou Kalhor (figure n°423) !

« Le courant de la calligraphie-peinture a commencé en Iran dans les années 1961-1971 et il se poursuit aujourd’hui grâce au soutien du gouvernement et du Musée des arts contemporains de Téhéran. Mais en réalité, c’est une dérive qui nuit à nos jeunes artistes, et nous rappelle le mouvement de Sagha-khaneh.

« Dans les années 1961-1971, on avait essayé de créer une méthode et de l’imposer aux artistes afin qu’elle devienne l’art de l’ère Pahlavi. Le résultat fut l’apparition d’un amalgame composé de tout mais dépourvu de tout sens !

« Ils ont instrumentalisé quelques jeunes artistes talentueux, et font de la propagande pour eux en tant que pionniers d’un nouveau style. Mais ces jeunes gens dessinaient de simples tableaux dépourvus de contenu profond, ensuite ils calligraphiaient sur ces tableaux, ou plutôt ils imitaient les calligraphes. Ils mêlaient les formes visuelles et abstraites, faisaient

²⁸⁷ Abdelmadjid Taleghani, (1737-1771), alias Majid, fut un célèbre calligraphe, poète et mystique iranien. Il fut le plus grand calligraphe de l’écriture « Nast’aligh Shekasteh » et de l’histoire de la calligraphie iranienne.



fig.421/ Encre et couleur sur papier



fig.422/ Encre sur papier



fig.423/ Encre sur papier

des compositions en utilisant les lettres de l'alphabet et les mots. Parfois, ils réussissaient à créer de la beauté, comme certaines œuvres de Pilaram, de Zenderoudi et Tabrizi.

« Le mouvement de Sagha-khaneh, la calligraphie-peinture et la peinture-calligraphie sont tous les trois des courants de désarroi et se placent très loin de l'art pur. La calligraphie-peinture n'est ni calligraphie ni peinture. Ce n'est qu'une imitation de la calligraphie et une moquerie de la peinture. A mon avis, la peinture-calligraphie n'est qu'un art sans racine ni origine. »

➤ **Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :**

(Az Peyda va Penhan, Auteur : Aydin Aghdashlou, Publication : Ketab-Siyamak, 2000, Téhéran-Iran)

« La fantaisie dans l'art calligraphique a un long passé parmi les peintres et les calligraphes : des écrits en kufique sur les poteries émaillées d'il y a mille ans à Nishabour aux écritures du style Sols nouées sur les épigraphes, des pièces fantaisistes de Zinedine Mahmoud²⁸⁸ (figure n°424), calligraphe et enlumineur du XIX^e siècle, qui était le précurseur des travaux de l'artiste contemporain Mohammad Ehsai, aux œuvres d'Abdollah Chirazi²⁸⁹ (figure n°425) et enfin les aquarelles et les peintures à l'huile d'Ismail Jalayer qui – cent ans avant Réza Mafi – tordait les lettres et les mots au style Nasta'ligh pour écrire la phrase 'Au nom de Dieu clément et miséricordieux' sous forme d'oiseau (figure n°426).

« Nos calligraphes-peintres (comme nos peintres-calligraphes) étaient trop prudents en ce qui concerne la préservation de la forme fondamentale de la calligraphie traditionnelle, ce qui empêchait souvent l'innovation, la liberté et l'expression de l'individualité de l'artiste. Ils se contentaient souvent de créer des œuvres monotones car leur fantaisie très limitée n'avait pas la force de faire de leur travail une œuvre unique et crédible. Après deux décennies, les critiques semblent trop ennuyés de voir toujours la même chose !

« Par ailleurs, dans un article de Robert Hughes²⁹⁰ consacré aux œuvres de Brice Marden²⁹¹, peintre qui s'inspirait de la calligraphie chinoise pour utiliser le pinceau et l'encre afin de créer la plupart de ses tableaux, nous lisons : 'l'enthousiasme pour la calligraphie ne garantie aucunement la réussite du peintre. Depuis plusieurs décennies, l'art

²⁸⁸ Zinedine Mahmoud, fut un célèbre calligraphe iranien de l'écriture « Nast'aligh » au XVII^e siècle.

²⁸⁹ Abdollah Chirazi fut un scribe originaire de Chiraz qui fut appelé à Ghazvin sur ordre du roi Shah Tahmasb I^{er} (1514-1576), deuxième roi de la dynastie des Safavides. Il devint scribe de la cour jusqu'à son décès en 1574.

²⁹⁰ Robert Studley Forrest Hughes né le 28 juillet 1938 à Sydney est un écrivain et historien d'art d'origine australienne vivant aux Etats-Unis.

²⁹¹ Brice Marden, né en 1938 dans le Bronx, ville dans la banlieue de New York, est un artiste peintre américain. Il intègre la ligne, inspiré par la calligraphie chinoise qu'il a étudiée de manière intensive.

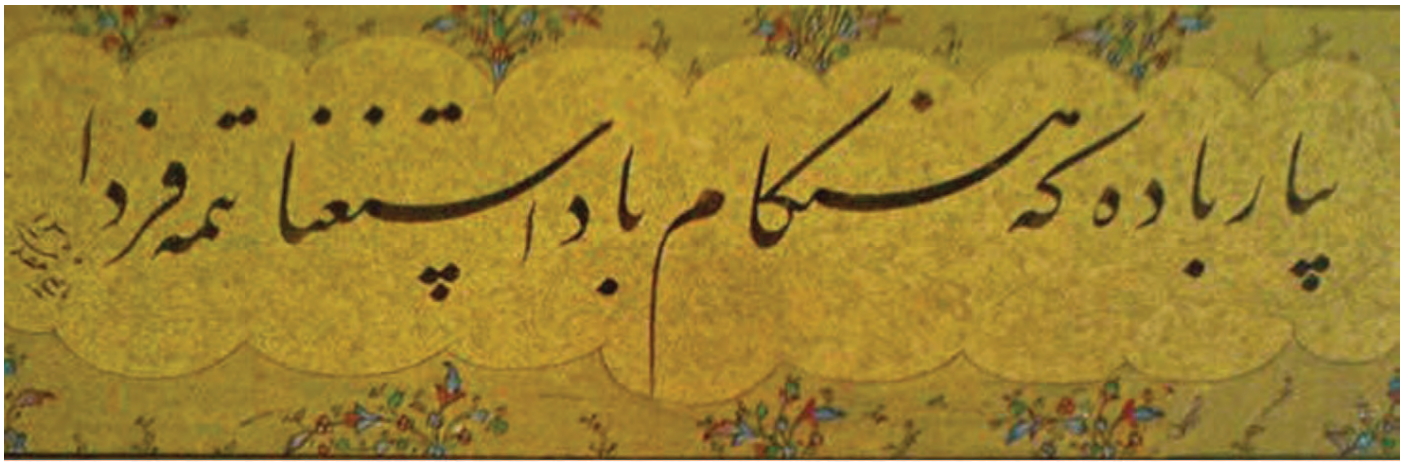


fig.424/ Encre sur papier



fig.425/ Encre et aquarelle sur papier



fig.426/ Huile sur toile

contemporain des Etats-Unis est saturé par les œuvres de mauvais artistes d'art abstrait qui s'inspiraient des signes des écritures chinoise ou japonaise (figure n° 427).

« En ce qui concerne la nécessité d'évolution et de modification dans la calligraphie, je vous donne un exemple pour clarifier le sujet. Dans son évolution historique, le style calligraphique kufique devient complexe et décoratif, de sorte qu'il justifie l'invention du style Naskh qui était très simple à ses débuts. Cette naissance de 'simplicité' à travers de la 'complexité' n'a même pas eu lieu dans l'art occidental. En effet, c'est une obligation mentale qui oriente les artistes de la simplicité à la complexité et vice versa.

« L'apparition d'un nouveau style calligraphique obéit aux mêmes lois que celle d'une nouvelle école de peinture. L'artiste qui travaille au foyer de la vie culturelle de son époque, s'aperçoit qu'une école artistique est arrivée à son but et qu'elle ne peut plus permettre la naissance de nouvelles choses. Il se met donc à multiplier ses expériences pour rompre avec les cadres définis, les modifier et en faire une nouvelle chose.

« Tous les styles calligraphiques d'antan comme Esnad, Reyhan, Nasta'ligh, Shekasteh Nasta'ligh et Siah-Mashgh avaient en commun la propriété de lisibilité. A l'époque contemporaine, la peinture-calligraphie a été, en réalité, la continuation des méthodes qui existaient à l'époque de la dynastie des Qadjar, comme dans les œuvres d'Ismail Jalayer. Malgré toutes leurs fantaisies et innovations, ces artistes s'appuyaient toujours sur les traditions de la calligraphie ancienne. Par conséquent, je préfère distinguer deux groupes d'artistes qui utilisent la calligraphie dans leur travail :

« Il y a d'abord, ceux qui gardent leurs liens avec les traditions calligraphiques comme Mafi et Ehsai, ensuite des artistes qui ont une approche picturale par rapport à la calligraphie-peinture et qui ne tiennent à respecter aucune règle de la calligraphie comme Hossein Zenderoudi, Faramarz Pilaram et Sadegh Tabrizi qui regardaient la calligraphie d'un autre œil, car ils n'étaient pas calligraphes.

« A mon avis, le style Nasta'ligh qui est le style calligraphique portant en lui l'essence et l'âme de l'écriture iranienne, est arrivé au bout de sa créativité et utilité artistique, 600 ans après son apparition. Les agissements des artistes contemporains de la calligraphie-peinture en sont des signes clairs. En effet, ils ont découvert que le style Nasta'ligh n'avait plus rien à dire. C'est pourquoi ils le tordent, ils le déforment afin de créer une nouvelle chose. Cela s'avère impossible, et même si cela avait été possible, cela n'aurait plus rien à voir avec notre calligraphie ! »

➤ **Javad Mojabi (écrivain, critique d'art) :**

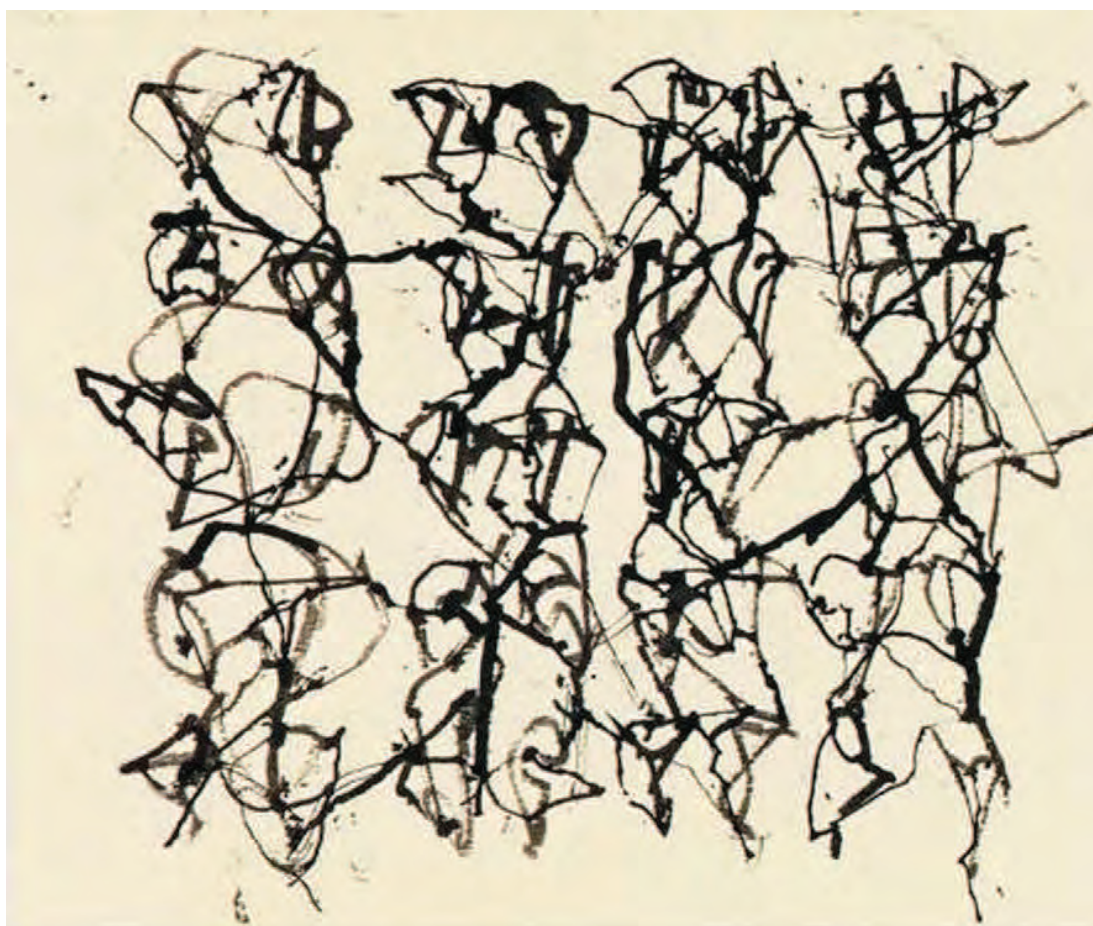


fig.427/ Encre sur papier

(Communication Personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

« *L'examen de l'utilité et du fonctionnement de l'écriture arabo-persane dans la peinture depuis les années 1961-197 nous permet de dire que parmi tant d'artistes qui ont, essayé de combiner la calligraphie et la peinture, seuls deux artistes ont pris compte de la capacité musicale de l'écriture au style Nasta'ligh : Faramarz Pilaram et Sadegh Tabrizi. Ehsai a fait attention à l'harmonie qui existait entre le style calligraphique Naskh et l'architecture, tandis que Hossein Zenderoudi s'est intéressé à la géométrie ordinaire de l'écriture dans la composition de ses œuvres.*

« *Et enfin Réza Mafi faisait ses recherches sur la fonction calligraphique de l'écriture. En citant les noms de ces cinq artistes nous avons établi la liste complète de toutes les ressources de la peinture-calligraphie et de la calligraphie-peinture. Après ces premiers explorateurs, vient la foule de centaines d'imitateurs heureux ou malheureux !* »

➤ **Massoud Nejabati** ²⁹² (graphiste) :

(Communication Personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

« *Dans la culture iranienne, l'écrit a transféré son contenu visuel par deux moyens aux expériences de l'art plastique : d'abord « l'écriture » en tant qu'ensemble de formes de l'alphabet iranien et islamique pendant les différentes périodes historiques, ensuite « la calligraphie » en tant que système esthétique de l'alphabet, à travers la culture religieuse et coranique.*

« *Voilà nos deux patrimoines écrits qui sont devenus la matière première de nos artistes actifs dans le domaine des arts plastiques contemporains. Les pionniers des arts plastiques modernes en Iran comme Hossein Zenderoudi et Parviz Tanavoli se sont d'abord intéressés à une perception libre de l'écrit, sans se soucier des règles de la calligraphie traditionnelle. Ils ont introduit ainsi la calligraphie dans les arts plastiques.*

« *L'origine de ces écrits remontait à la culture populaire, c'est-à-dire au réservoir d'écritures Nasta'ligh tordues qui étaient utilisées dans les talismans, les recueils de prières, les décorations en bois, ... Ces écrits n'avaient peut-être pas une valeur esthétique remarquable, mais ils révélaient surtout la magie et la propriété mystérieuse, que l'on attribuait à l'écrit. Les peintres de l'école Sagha-khaneh avaient expérimenté sous diverses formes la fonction visuelle de ce patrimoine écrit.*

²⁹² Massoud Nejabati, né en 1967 à Téhéran, est membre de l'Association des graphistes et de celle des calligraphes iraniens. Il est un célèbre graphiste contemporain iranien.

« Le second groupe était formé d'artistes qui essayaient de se servir de la forme calligraphiée de l'écriture dans les arts plastiques. Ces artistes qui connaissaient parfaitement les règles de l'art calligraphique, cherchaient à libérer les formes écrites afin de découvrir de nouvelles compositions indépendantes des lettres et des mots. Certaines œuvres de Faramarz Pilaram et de Mohammad Ehsai sont les meilleurs exemples de ces expériences.

« Il y avait pourtant un troisième groupe qui essayait de trouver un intermédiaire entre les deux premières tendances, en inventant la peinture-calligraphie. Ces œuvres étaient plutôt décoratives et témoignaient de l'intérêt que ces artistes portaient à l'arrangement des lignes et des couleurs en réduisant les œuvres au niveau de jeux fantaisistes.

« Une œuvre décorative n'est pas créée pour répondre à un besoin historique, et elle ne s'appuie pas non plus sur un fondement intellectuel solide. Ces œuvres sont créées indépendamment du contexte, du lieu et du temps. Dans ces œuvres décoratives, la qualité visuelle prime sur la qualité plastique. Ce qui distingue une œuvre décorative d'une œuvre d'art, c'est justement cette qualité intellectuelle. Les artistes qui pratiquent leur métier sans comprendre les fonctions intellectuelles des éléments visuels, tombent souvent dans ce piège. A mon avis, l'artiste doit toujours se poser cette question : A quelle époque est-ce que j'appartiens ?

C5) Mon opinion personnelle sur la peinture-calligraphie et la calligraphie-peinture en Iran

Michel Tapié, critique d'art français, avait écrit en 1970 : *« L'avenir de la peinture mondiale se dessinera dans la calligraphie. »* Aujourd'hui, quarante ans après, cette prophétie semble se réaliser. Le recours de centaines d'artistes peintres en Iran et dans le monde à la peinture-calligraphie le confirme.

En Iran, le recours à la peinture-calligraphie et la calligraphie-peinture commença et se développa dans les années 1961-1971, et se poursuit jusqu'à nos jours. Les artistes du mouvement « Sagha-khaneh » essayaient de montrer dans leur œuvres leur « identité iranienne » en combinant les figures, les motifs et les éléments de l'art ancien d'Iran, tout en s'appuyant sur les acquis de la modernité occidentale notamment dans le domaine des arts plastiques. L'accès à une telle combinaison pour 'iraniser' l'art moderne fut la préoccupation principale de beaucoup d'artistes iraniens actifs dans le domaine des arts plastiques. Ces préoccupations ne semblent pas d'ailleurs perdre de leur gravité et de leur actualité aujourd'hui. Certains artistes des années 1961-1971 optèrent pour l'usage de l'écriture et de la calligraphie persane pour montrer leur « identité iranienne » dans leurs œuvres.

La crise de l'« identité » avait été imposée aux artistes des années 1961-1971 par le gouvernement et les institutions officielles qui les orientaient vers la création d'œuvres d'art qui n'était iranienne qu'en apparence. Ces artistes se mirent à se servir de l'écriture en tant que forme et motif habituels ou élément décoratif.

Pour 'iraniser' l'art moderne et se fournir un public plus large en Iran et à l'étranger, ces artistes créèrent des œuvres qui ne répondaient pas nécessairement aux besoins intérieurs. Le grand public qui retrouvait les lettres et les mots familiers et joliment calligraphiés dans ces œuvres, était naturellement attiré par ces œuvres, même s'il n'était pas amateur ou connaisseur ; car ces formes familières et belles lui semblaient assez satisfaisantes et convaincantes. Pour les Iraniens résidant à l'étranger, ces œuvres avaient une signification nostalgique d'autant plus qu'elles étaient manifestement différentes en tant qu'œuvres orientales. Et enfin pour le public étranger et occidental, ces œuvres étaient intéressantes en raison de leur apparence exotique.

Dans les années 1991-2001, une nouvelle vague apparut parmi les jeunes peintres iraniens qui recouvrèrent de nouveau à l'écriture et à la calligraphie. Cette nouvelle vague est peut-être due à l'attention que certains artistes de la diaspora iranienne comme la célèbre artiste iranienne Mme Shirin Neshat²⁹³ ont portée à l'écriture et à la calligraphie persanes (figure n°428). Aujourd'hui, la peinture-calligraphie et la calligraphie-peinture sont de nouveau à la mode parmi les jeunes artistes qui travaillent dans le domaine des arts plastiques (figure n°429) (figure n°430).

Nous pensons que les œuvres, dont la création est une réponse à la demande du marché de la mode, ne sont que des produits dont la date d'expiration arriveront tôt ou tard. Ces œuvres se vendent très bien ces temps-ci. Lors des grandes expositions annuelles qui ont lieu à Téhéran dont l'Expo, les institutions publiques, les industriels et les banques qui doivent, selon la loi, consacrer un budget à l'achat d'œuvres d'art, envoient leurs représentants à ces expositions. Ces derniers qui ne profitent pas souvent de conseils d'experts d'art dépensent leurs budgets à l'achat d'œuvres décoratives dans lesquelles ils trouvent facilement les éléments qui leur sont familiers !

D) L'art iranien ou l'artiste iranien, ou ... ?

²⁹³ Shirin Néchat né le 26 mars 1957 à Qazvin en Iran, est un artiste vidéaste et photographe iranienne qui vit à New York.

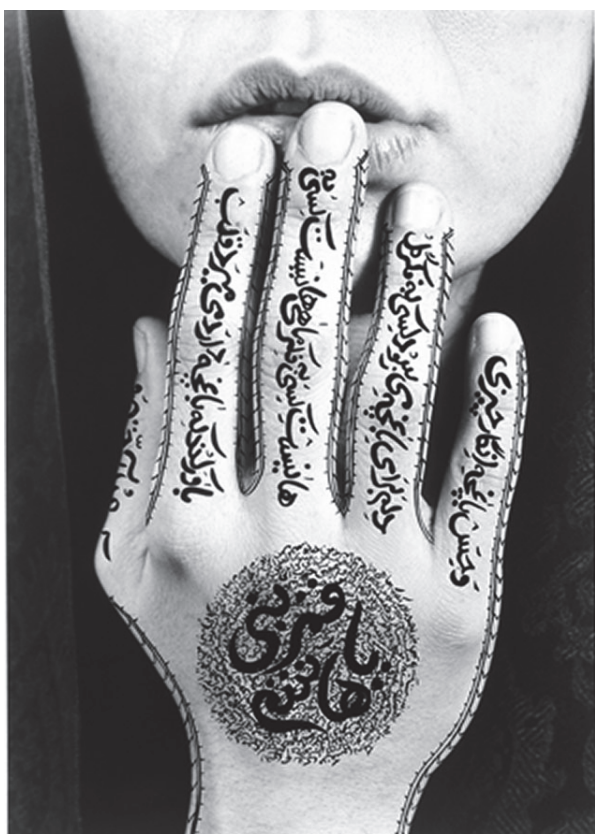


fig.428/ Calligraphie et photographie



fig.429



fig.430

D1) la recherche de « tradition » et d'« identité » dans les arts plastiques iraniens

Les traditions et les us et coutumes, sont sans aucun doute, des composantes importantes de la culture des sociétés humaines. Les traditions sont comme des racines culturelles de chaque ethnie et nation, et peuvent toujours faire l'objet du respect et de la révision. Mais il faut d'abord savoir quelles sont ces racines culturelles que nous appelons « tradition ».

La tradition est composée des modes comportementaux, des goûts et des croyances qui sont transmis d'une génération à l'autre. Ces comportements et croyances sont appelés tradition lorsqu'ils sont soumis à l'épreuve du temps. En d'autres termes, ils ne disparaissent pas au passage du temps et ils sont transmissibles aux générations futures.

Il n'y a pas l'ombre d'un doute qu'une partie de l'identité de l'homme puise ses sources dans son passé et son histoire. Il n'y pas d'homme sans passé et sans histoire. De ce point de vue, la tradition est une composante de l'identité de l'artiste. Son identité est faite également de son patrimoine culturel et artistique au sein duquel l'artiste a évolué. Ces deux éléments sont les composantes principales de son identité.

A mon avis, le patrimoine, le milieu et la tradition donnent forme à l'identité de l'individu. Le patrimoine est le contexte dans lequel l'homme est né. Le milieu est l'ensemble des conditions extérieures qui exerce son influence sur la vie, sur la croissance d'un organisme et son comportement individuel et social. Et enfin, les traditions sont les choses que l'homme hérite de ses aïeux.

Les composantes de la tradition peuvent être classées en deux groupes : d'abord les éléments statiques qui n'ont aucunement la capacité de se renouveler. Ils se placent sur la couche extérieure et apparente des traditions et sont souvent qualifiés d'archaïques et d'obsolètes. Il y a ensuite des éléments dynamiques, qui ont la propriété de se renouveler et de devenir contemporains. Ces éléments dynamiques se cachent souvent dans les couches intérieures des traditions et il faut essayer de les découvrir et les représenter par une recherche consciente et créative.

L'usage des éléments statiques des traditions pour prétendre offrir une identité à l'œuvre d'art est en réalité le reniement de l'identité et discrédite les traditions. Pour rénover les arts et initier le renouvellement et la renaissance des éléments dynamiques des traditions, il faut s'équiper des sciences, de la pensée et de la créativité. La répétition inconsciente du patrimoine et des traditions n'est que leur négation. En d'autres termes, ceux qui répètent le

passé sans tenir compte des besoins actuels, œuvrent inconsciemment pour dévaloriser le passé et le patrimoine. Si l'artiste est sincère et conscient de sa culture et de son histoire, il trouvera facilement le reflet des traditions dans ses œuvres, sans qu'il y intervienne ostensiblement.

L'identité est le processus de la réponse consciente d'un individu à une série de questions posées sur lui-même. Qui est-ce ? D'où vient-il ? A quelle ethnie, race ou nation appartient-il ? Quelles sont ses origines ? Quel est son rôle dans la civilisation mondiale ?

Pour certains savants, l'identité doit être définie sur la base d'un aspect individuel : « l'identité est l'ensemble des caractéristiques qui permettent de définir clairement un objet ou un individu. » Certains autres savants estiment que l'identité est dans l'existence d'un être, quelque chose qui permet de distinguer un individu des autres.

En d'autres termes, l'identité est la conscience d'un individu de lui-même pour se faire distinguer des autres. Dans ce sens, la question de l'identité pose tout de suite la question de celle d'autrui. Autrement dit, notre identité se détermine toujours par rapport à celle des autres. De ce point de vue, la question de l'identité se pose pour les savants iraniens en conflit avec l'identité occidentale.

En réalité, le discours Orient/Occident a occupé depuis très longtemps l'esprit des Iraniens. La première hypothèse de ce conflit identitaire consiste en le fait qu'il y ait des traits identitaires orientaux et occidentaux inchangeables qui s'opposent les uns aux autres.

Dans ce discours identitaire, ceux qui se préoccupent de la sauvegarde de l'identité conseillent naturellement le maintien de ce qui est considéré comme identité orientale, en demandant que cette identité ne soit ni trahie ni changée. Dans ce discours identitaire, le sort de l'œuvre d'art est déterminé d'avance : notre œuvre d'art doit avoir une identité orientale pour qu'elle se distingue de l'œuvre d'art d'autrui qui a une identité occidentale.

La question qui se pose ici est de savoir si dans le monde extérieur, de telles identités absolues et inchangeables, peuvent réellement exister. Ne sont-elles pas des images subjectives et idéalisées ?

Pendant de longues années, l'Occident représentait l'image principale et dominante de d'autrui. Au fur et à mesure, le discours conflictuel Orient/Occident a cédé sa place à un discours plus mûr, celui de tradition/modernité. Cette évolution est le fruit d'une prise de conscience historique permettant de substituer le conflit Orient/Occident par le duel entre la modernité et la tradition. Même ce dernier peut également entraîner un discours identitaire. Le traditionalisme et le modernisme sont les deux extrémités de ce discours.

Cette opposition met l'artiste face à un dilemme : il doit créer ou bien des œuvres traditionnelles ou bien des œuvres modernes, comme si dans les deux cas, il serait obligé d'imiter les Anciennes pour les premières, et les Occidentaux pour les secondes (ou plutôt de leurs Anciennes) ! Entre ces deux extrêmes, se place pourtant un groupe d'artistes qui s'efforçaient de porter un regard vers leur passé pour créer ensuite des œuvres modernes.

Nous pouvons poser de nouveau la question de l'identité d'une œuvre d'art, sous une autre forme : Dans notre contexte historique actuel en Iran, quelles sont les conditions requises d'une œuvre d'art ? Pour répondre à cette question, il faudrait déterminer d'abord notre situation historique pour savoir ensuite les conditions de la création artistique dans un pays comme l'Iran. Certes, nous n'avons pas une situation historique similaire à celle des pays développés de l'Occident. C'est une constatation descriptive des faits, sans que nous voulions y apporter un jugement de valeur.

Depuis trois ou quatre siècles, les pays modernes de l'Occident sont aux prises avec leurs problèmes, tandis que nous qui avons une position périphérique par rapport à la civilisation occidentale, nous sommes aux prises à la fois avec nos problèmes et à ceux de l'Occident.

En outre, il paraît que nous sommes historiquement en retard par rapport à l'Occident, car les découvertes scientifiques, techniques et technologiques et les innovations culturelles et artistiques se produisent d'abord dans le monde occidental et s'y épanouissent, avant qu'elles ne soient transférées vers nous plus tard.

Par conséquent, la modernité occidentale suit son chemin, et nous aussi nous voulons faire de même. Mais nous nous apercevons souvent que dans la plupart des cas, notre chemin avait déjà été battu par les Occidentaux.

Nous nous trouvons dans une situation où les critères et les standards viennent du monde moderne qu'est l'Occident. Même notre attention à nos traditions et aux courants traditionalistes ou néo-traditionalistes est le fruit de notre recours aux critères occidentaux. Dans un tel contexte, notre œuvre d'art d'avant-garde n'est que l'œuvre d'art d'hier du monde occidental, tandis que nos œuvres d'art traditionnelles sont considérées comme vestige de notre patrimoine historique et artistique. Nous sommes donc amenés à admettre que ces œuvres appartiennent au passé et ne peuvent en aucun cas refléter notre époque.

Pour créer une œuvre d'art dotée d'une identité, nous n'avons pas à prendre une lanterne comme si on voulait chercher une chose complètement inconnue, un vestige antique ou un trésor caché sous le sable !

Le fait qu'un artiste trouve son identité artistique et la fasse refléter dans son œuvre dépendrait du taux de sa compréhension par rapport à lui-même, son milieu, sa société et les besoins de son époque. C'est après cette prise de conscience que l'identité de l'artiste iranien se montre dans son œuvre.

Depuis de très longues années, la question de la crise de l'identité se pose dans l'art contemporain iranien. Il y a près de 150 ans, les Iraniens commencèrent à connaître un monde qui était très différent du leur. Cette découverte fut un choc violent qui les réveilla du sommeil des siècles. Ils se levèrent et mirent pied sur un chemin inconnu. Ils se sentirent obligés de s'adapter tant bien que mal à ce phénomène étrange et étranger pour devenir « moderne ».

Mais cette modernisation ne serait possible et accessible qu'au prix de l'abandon des valeurs qui constituaient les fondements de leurs pensées et de leur mode de vie, c'est-à-dire la tradition. Mais il ne leur était pas facile de rompre avec la tradition et d'adhérer à la modernité, d'autant plus qu'ils ne savaient pas pourquoi et comment ces deux extrêmes s'opposaient l'un à l'autre.

Ils n'avaient pas une connaissance profonde de nos traditions, ni de la modernité, de son histoire et de sa philosophie. Ils se virent alors aux prises avec un grand défi social et culturel qui n'est pas encore été relevé pour eux. Pendant de longues années ils s'efforcèrent de suivre le rythme de la modernité sans la connaître exactement ; car ils n'avaient contribué ni aux évolutions du modernisme ni à sa critique.

Dans l'univers des arts plastiques, les contrefaçons des écoles artistiques de l'Occident apparaissaient les unes après les autres dans un contexte où la négligence par rapport aux questions culturelles finit par favoriser l'apparition d'une forme particulière de modernisme dans les arts contemporains iraniens. Selon Ahmad-Réza Dalvand²⁹⁴, critique d'art iranien (Nous et modernité, Auteur : Dr. Daryoush Ashouri, Publication : institue culturel de Sarat, 2005, Téhéran-Iran) :

« Si dans les sociétés européennes, le modernisme signifiait le reniement des traditions archaïques pour créer de nouvelles traditions dynamiques, ce modernisme n'était en Iran qu'une marchandise importée de l'étranger. »

Dans les années 1961-1971, c'est-à-dire à l'apogée du modernisme dans les arts contemporains d'Iran, la question de l'identité devint la préoccupation principale de beaucoup d'artistes iraniens. Pendant cette décennie, les peintres pensaient à la fois à devenir modernes et mondiaux, tout en préservant leur identité iranienne. Pendant cette période, de différentes

²⁹⁴ Ahmar-Réza Dalvand est un graphiste et critique actif des arts plastiques iraniens.

théories furent avancées au sujet de tradition/identité d'une part, et de iranité/modernité de l'autre. Chaque artiste créait ses œuvres en écoutant sa propre perception des choses.

Dans le même temps, la Faculté des arts décoratifs présentait un programme déterminé d'avance et une feuille de route précise aux étudiants en les encourageant à donner de plus en plus une couleur identitaire iranienne à leur travail. Cette orientation suscita l'apparition d'un mouvement dit « Sagha-khaneh ».

Mais ces artistes qui s'étaient mis en quête de l'identité iranienne réussirent-ils à créer des œuvres originales reflétant cette identité iranienne ? Pour répondre à cette question, je tiens à dire qu'à mon avis l'art ne se soumet jamais aux feuilles de route et aux instructions qui lui sont extérieures. Selon Picasso, *« Au moment de la création, l'artiste est comme un aveugle qui se trouve dans l'obscurité. »* par ailleurs, comme le dit Mohammad Ibrahim Jaafari (peintre et poète) (Communication Personnelle, 2010, Téhéran-Iran): *« Au moment de la création, l'artiste se trouve dans un état de 'Je ne sais pas' absolu. Ce sont son attention et son intention qui le guident, avec la science et la conscience qu'il porte en lui. »*

En tout état de cause, la quête de l'identité iranienne et le processus d'iranisation de l'art moderne que prônaient la plupart des artistes du mouvement « Sagha-khaneh » ne puisaient pas leur source dans les besoins intérieurs des artistes qui finirent par créer des œuvres qui n'étaient iraniennes qu'en apparence.

A mon avis, la notion d'« art iranien » n'a pas de sens dans le monde contemporain. Après les ruptures créées par le modernisme, et dans le contexte de la mondialisation nous appartenons aux mondes et cultures différentes où il ne reste plus aucune trace de l'oriental d'avant le modernisme.

Edouard Saïd²⁹⁵ a clairement montré que l'oriental est une notion inventée par l'Occident pour faciliter la compréhension du monde pour les Occidentaux. Alors que l'Occident s'obstine à maintenir son regard objectif et ses perceptions classiques à propos des orientaux, ces derniers continuent à se regarder et à regarder leur culture et leur histoire à travers le regard de l'orientalisme occidental pour se répéter les mêmes perceptions et les mêmes clichés romantiques.

A mon avis, l'art iranien n'existe pas comme un ensemble inconnu ou un système idéologique. L'art iranien n'est autre chose que les œuvres créées par des artistes titulaires d'un certificat de naissance en Iran et qui ont eu l'expérience de vivre dans la sphère culturelle actuelle de ce pays. Pour l'artiste iranien, l'art ne doit pas être nécessairement

²⁹⁵ Edward Saïd (1er novembre 1935 à Jérusalem- 25 septembre 2003), est un théoricien littéraire, un critique et un intellectuel Palestinien-américain.

qualifié par des adjectifs comme « iranien », « traditionnel » ou « oriental ». L'imaginaire de l'artiste contemporain iranien se nourrit de différentes sources qui vont au-delà du cadre d'une seule culture donnée. L'identité n'est pas un problème auquel nous devons trouver une solution. L'identité est la vie, il faut donc le vivre au lieu d'essayer de la résoudre.

D2) Opinions de critiques et d'artistes contemporains sur la tradition et la modernité

➤ **Mohsen Vaziri Moghaddam (peintre, sculpteur, professeur d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°6, 2003, Téhéran-Iran)

« L'iranité n'est pas une étiquette que l'on puisse coller sur une œuvre d'art. Si vous lisez les critiques faites sur mes œuvres, vous vous apercevrez comment les critiques européens parlent de l'iranité de mes œuvres.

« Si vous être iranien, votre travail trouve naturellement une identité iranienne. Si je suis iranien, ma peinture sera indubitablement iranienne. L'iranité n'est pas une formule que l'on puisse ajouter à la peinture. Vous devez être vous-même pour pouvoir présenter le milieu dans lequel vous avez évolué.

« La sincérité envers soi et la bonne compréhension de la vie et du milieu qui nous entoure nous amènent à la création d'œuvres qui reflèteront sûrement nos identités d'artiste.

« Qu'y a-t-il de particulièrement néerlandais dans les œuvres de Rembrandt pour faire de lui un artiste mondial ? L'identité et le style font partie de la nature et du caractère de l'artiste. »

➤ **Hannibal Alkhas (peintre, professeur de peinture) :**

(Je parle, Auteur: Hannibal Alkhas, publication: majale, 2005, Téhéran-Iran)

« La préoccupation d'être contemporain ou d'être iranien est, en général, une question qui se pose légitimement. Chaque homme aime ressembler à son pays, aux mœurs et aux traditions de son pays.

« Le peintre contemporain iranien veut trouver une identité pour sa signature iranienne. Par conséquent, il se voit obligé d'introduire la miniature iranienne dans ses œuvres. Il se tourne vers la peinture de l'époque de la dynastie des Qadjar. Le résultat : il devient un peintre de l'école de Sagha-khaneh ! C'est vraiment effrayant de savoir que je veuille avoir une identité et que pour me la procurer je doive prendre des écritures en persan et les introduire dans mes œuvres artistiques, sans que je sois calligraphe et sans aimer

vraiment la calligraphie, pour cette simple raison que les Européens aimeraient voir de l'écriture persane ou un peu de miniature dans les œuvres d'un peintre iranien.

« Nous ne devons pas nous laisser influencer par les experts et les critiques d'art en Occident et nous maquiller pour leur plaire. Nous ne devons pas attendre de savoir comment on nous regarde à l'étranger, pour vouloir faire ensuite de ce regard extérieur notre identité à nous et à nos œuvres. »

➤ **Nikzad Nojumi²⁹⁶ (peintre) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°44, 2004, Téhéran-Iran)

« Pendant une période de ma carrière, j'ai essayé de donner une identité iranienne à mes œuvres. Autrefois, quand je dessinais une figure, je mettais tout de suite la figure d'un cheval iranien à côté.

« Cette figure de cheval inspirée des miniatures anciennes était devenue un motif habituel de mes œuvres, autour duquel j'ajoutais une composition. J'ai continué cette méthode pendant des années. Le problème c'est que cette méthode était tout à fait mécanique et je la pratiquais en parfaite conscience, tout simplement pour donner une apparence et une identité iraniennes à mes œuvres. Mais cela ne me satisfaisait point.

« A présent, je ne me soucie plus de cette identité iranienne. Je ne me soucie d'ailleurs d'aucune autre identité. Je veux peindre ce que je « veux ». Si je suis iranien, mes œuvres le seront aussi (figure n°431). »

➤ **Parviz Kalantari (peintre, écrivain) :**

(Communication personnelle, 2008, Téhéran-Iran)

« L'identité culturelle n'est pas un phénomène statique. Les peintres qui dessinent aujourd'hui le portrait de Hafez, grand poète classique du XIV^e siècle de la même manière que les miniatures anciennes, ne se demandent-ils pas si Réza Abassi [peintre de l'époque de la dynastie des Safavide] (figure n°432) était vivant aujourd'hui, aurait-il dessiné les gens de son entourage avec des vêtements modernes ?

« Par conséquent, la fidélité à une tradition visuelle en tant que composante de l'identité culturelle semble être une notion plus ou moins ambiguë. Qu'est-ce que cela veut

²⁹⁶Nikzad Nojumi, né en 1941 à Kermânchâh, est un célèbre dessinateur et peintre iranien. Il est l'un des illustrateurs les plus actifs des livres pour enfants et adolescents depuis 1971 au Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents. Après la révolution islamique il est allé aux Etats-Unis où il a poursuivi ses études et ses activités artistiques. En 1970, il avait obtenu un prix du gouvernement français. Il compte parmi les peintres iraniens les plus actifs à l'étranger.



fig.431



fig.432/ Tempra

dire ? L'homme des cavernes était peut-être le plus sincère dans ses comportements. Il a pris de la couleur et il a dessiné ce qu'il voulait sur le mur de la caverne. Finalement, si un artiste est iranien, son iranité se manifesterait d'une manière ou d'une autre dans ses œuvres. La préoccupation de l'artiste contemporain est de trouver un moyen pour créer un pont entre son patrimoine culturel et ses préoccupations contemporaines. Je suis de ceux qui aimeraient penser à l'iranienne, mais la question la plus importante pour moi est d'être contemporain. Si mes peintures ressemblent à celles de Réza Abassi, cela veut-il dire que j'exprime mon identité culturelle ?! »

➤ **Daryoush Ashouri²⁹⁷ (philosophe, écrivain) :**

(Nous et modernité, Auteur : Dr. Daryoush Ashouri, Publication : institut culturel de Sarat, 2005, Téhéran-Iran)

« L'homme prend conscience de l'existence des choses lorsqu'elles ont été anéanties. C'est au moins ce qui se passe pour le patrimoine historique. Tant que nous étions iraniens, c'est-à-dire quand nous avons notre histoire, notre art et littérature, notre religion, nos mœurs et nos valeurs, bref tant que nous avons notre mode de vie propre à nous, nous ne savions pas ce que voulait dire être iranien.

« Mais dès que nous avons perdu la possibilité d'être iranien pour autant, on nous a dit de l'être, car l'iranité est devenue une valeur en soi. L'histoire est une totalité dont les composantes ont des fonctions cohérentes les unes avec les autres. L'histoire ne se répète pas, sauf sous forme d'une matière ayant un nouveau visage. Le nouveau visage que l'on donne aujourd'hui à toutes les histoires orientales est un visage occidental.

« Hegel disait : 'Un événement historique se produit toujours sous deux formes différentes, d'abord de façon tragique, ensuite de façon comique.' Chaque effort conscient pour répéter les formes historiques n'est possible que dans un format comique, car son vrai sens ne se répétera pas. Si l'histoire pouvait se répéter, elle ne serait qu'un mélange confus des contradictions entre la forme et le contenu.

« Les efforts actuels pour tout iraniser n'a aucun sens, comme la répétition de l'histoire qui n'a pas de sens non plus. De même, il est insensé de vouloir créer la peinture iranienne, le roman iranien, le théâtre iranien, ... sauf si l'on veut faire proliférer les objets antiques à la manière des antiquaires escrocs. La peinture est la peinture, le théâtre est le théâtre, et la philosophie est la philosophie, sinon ils ne sont rien du tout... Il serait donc

²⁹⁷ Daryoush Ashouri, né le 2 août 1938 à Téhéran, est un éminent penseur, auteur traducteur, chercheur et intellectuel iranien.

insensé de vouloir les qualifier par tel ou tel adjectif, sauf si nous voulions les vendre au marché aux touristes.

« Un peintre, un poète ou un philosophe français, allemand ou italien ne se dit jamais qu'il voudrait produire de la peinture, de la poésie ou de la philosophie française, italienne ou allemande. Par contre, ils produisent sans aucun intermédiaire de la peinture, de la poésie et de la philosophie. L'architecte ou l'artisan qui créait les merveilleux monuments d'Ispahan, Réza Abassi, ... et tous les grands artistes, poètes ou philosophes de ce pays, n'avaient pas l'intention de produire de la poésie, de l'art ou de la philosophie « iranienne ». Ils vivaient leur époque et leur histoire sans aucun intermédiaire et ils y créaient de la beauté et de la pensée.

« C'est la vérité de la création. S'il y a des particularités ethniques ou nationales dans une œuvre d'art, cela émane du regard de la personne qui regarde cette œuvre. C'est une chose qui provient de la vie commune au sein de la même histoire, sans dépendre des décisions personnelles ou des programmes établis par un gouvernement. »

➤ **Mehdi Hosseini (peintre, professeur d'art) :**

(Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

« Nous devons connaître notre passé et les découvertes sur le passé historique de nos arts. Mais si nous les répétons à l'infini en prétendant que cela assurera nos liens avec nos arts anciens, le résultat ne sera qu'une apparence superficielle ou une répétition ennuyeuse dépourvue de toute créativité.

« Les artistes de chaque époque se nourrissent de leur patrimoine culturel, mais ils mettent sur la toile ce qui est conforme à leur temps et à l'esprit de leurs contemporains. Il serait superficiel de prétendre que si un artiste mettait quelques figures « Eslimi »²⁹⁸ dans son œuvre, son tableau aurait une identité iranienne ou qu'elle entretiendrait des liens avec les traditions anciennes. L'artiste doit essayer de connaître la nature et l'essence de sa culture dans sa continuité temporelle. Une fois cette connaissance acquise, il devra l'adapter au langage contemporain afin de pouvoir l'exploiter efficacement. »

➤ **Iraj Eskandari (peintre, sculpteur et professeur d'art):**

(Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

²⁹⁸ Les motifs Eslimi : le mot « Eslimi » est un dérivé du mot « Islam » et désigne les innovations des artistes de la période préislamique des Arsacides (274 av. J.-C.-224 de notre ère) et de la dynastie des Sassanides (224-651) en Iran. Les motifs Eslimi se forment par des cercles et des courbes répétitives qui sont souvent symétriques et rappellent les formes créées par des plantes. Ces motifs ont une place privilégiée dans les arts décoratifs iraniens.

« Le peintre ou l'artiste qui retourne vers ses origines, tout en tournant son regard vers l'avenir, est un artiste identitaire. Un artiste est comme un arbre avec ses racines, son tronc, et ses feuillages. Les feuillages symbolisent son avenir, le tronc son présent, et les racines son passé. L'ensemble de ces composantes crée son identité. La tradition ne devient jamais contemporaine, car elle appartient au passé, tout comme les événements et les faits présents qui appartiennent au temps présent.

« Si nous utilisons les éléments traditionnels, nous n'avons réalisé qu'une répétition. Au lieu de faire cela, nous devons essayer de connaître la perception actuelle de notre passé. Une œuvre qui appartient au présent, dessine le chemin vers l'avenir et elle porte en elle son identité. Si nous nous contentons de la répétition des figures et des motifs de l'art de nos aïeux, nous ne créons pas créé d'œuvres identitaires.

➤ **Bahram Dabiri (peintre) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Quand on parle de l'identité, je ne comprends pas vraiment de quoi il s'agit exactement. Qu'est ce que l'identité ? Parlons-nous d'une identité nationale ? S'agit-il d'une identité historique, géographique, mythique ou légendaire ? L'identité englobe-t-elle l'ensemble des idées et des croyances ? Quand il s'agit de l'identité d'une œuvre d'art, elle dépend de l'identité individuelle de son auteur. Dans le monde entier, c'est l'identité individuelle de l'artiste qui compte comme la base de l'identité d'une œuvre. »

➤ **Behzâd Shishegaran : (graphiste)**

(Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

« Selon la théorie qui considère la peinture comme une langue mondiale que chaque personne parle avec son propre accent, je peux dire que l'identité est le fruit du temps, du lieu, du mouvement et de l'histoire. Mais pour comprendre notre identité, nous nous accrochons uniquement au passé ! Nous oublions que si le passé ne se transforme pas en l'art actuel, et si le sang d'aujourd'hui ne coule pas dans ses veines pour trouver la capacité de devenir l'avenir, il n'apportera que des fruits fades.

« Pour préserver l'art du passé que nous appelons l'art traditionnel, nous nous occupons du copiage des anciennes miniatures iraniennes, des 'Eslimi', des dessins de 'fleur et oiseau', etc. ! Nous nous disons que nous avons essayé de transmettre le patrimoine du passé à la postérité, en rendant ainsi hommage à notre identité et aux traditions de nos arts ! »

➤ **Samila Amir Ebrahimi (peintre) :**

(The Maze, les œuvres de Samila Amir Ebrahimi, publication : Samila Amir Ebrahimi, 2004, Téhéran-Iran)

« Si l'artiste souhaite que son œuvre reflète ses caractéristiques locales, il doit d'abord avoir senti ces caractéristiques lui-même. C'est-à-dire que l'individu doit vivre son identité avant de vouloir la peindre. Comment un artiste pourra-t-il peindre sincèrement ce qu'il n'a ni vécu ni senti ? A mon avis, il est inutile et trompeur de parler de l'identité, car ce débat a déjà conduit de nombreux jeunes artistes à l'imitation ! En tout cas, le bon art original et pur a une identité. C'est seulement cela qu'il faut chercher. »

➤ **Jaafar Rouhbakhsh²⁹⁹ (peintre) :**

(Web site: www.seemorgh.com)

« La quête de l'identité n'est pas un processus de reconstruction. L'œuvre d'art n'est pas une pièce archéologique que l'on peut restaurer et lui attribuer une identité. Les pièces archéologiques ont une âme qui laisse sa trace sur différentes cultures, et ensuite sur leurs productions artistiques. Mais notre but n'est pas de les restaurer. L'objectif de l'artiste contemporain est de progresser. Il est vrai qu'il doit connaître sa culture et ses racines, mais s'il s'occupe uniquement de copier les formes et les motifs visuels du passé, il se privera du progrès. »

➤ **Réza Derakhshani³⁰⁰ (peintre) :**

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°22, 2007, Téhéran-Iran)

« Peu de temps après mon arrivée à New York, capitale mondiale des arts plastiques, je me suis aperçu que certaines traces de l'art et de la culture iranienne apparaissaient progressivement dans mes œuvres. C'est à cette époque-là que j'ai senti en moi une tendance à utiliser des éléments de la miniature iranienne et ses espaces colorés. Mais ce n'était pas le résultat d'une décision consciente, mais c'était plutôt un besoin que je sentais en moi pour représenter des signes de ma culture et de mes traditions. Certes, il est difficile de combiner la culture traditionnelle et la modernité. Le résultat d'une telle tentative est souvent un cliché au goût du marché. Il est rare que cette combinaison puisse se réaliser correctement.

²⁹⁹ Jaafar Rouhbakhsh (1938-1996 Téhéran) fut un célèbre peintre iranien. Son style le rapprochait des peintres iraniens du mouvement dit de « Saghha-khaneh

³⁰⁰ Réza Derakhshani, né à Sangsar (nord d'Iran), est peintre, musicien et artiste. Il continue ses activités artistiques depuis de longues années en Europe et aux Etats-Unis.

« Il était indispensable pourtant de s'occuper de la question du public et des interlocuteurs ; car je vis dans un milieu où les gens ont une langue et une culture différentes. Je suis toujours identifié comme iranien. L'important est de savoir comment un individu peut préserver toujours son identité culturelle, et exploiter l'ambiance orientale. En outre, il doit aussi se servir de la science moderne et internationale. La question de l'identité pour un immigré a longtemps occupé mon esprit, et elle a influencé mes œuvres (figure n°433). En tout état de cause, au-delà des racines philosophiques et culturelles, les aspects visuels ont également leur importance notamment dans la peinture, mais il faut les traiter avec prudence pour ne pas tomber dans le piège des clichés.

« Pendant un temps, j'ai cru qu'il me faudrait rompre entièrement avec mes racines, et agir comme si j'étais un occidental. Mais j'ai découvert que c'était faux. C'est là que la question de l'identité est apparue dans mes œuvres qui reflètent désormais des éléments culturels et historiques.

Massoud Saadeddin³⁰¹ (peintre) :

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°93, 2006, Téhéran-Iran)

« Quant à la question de l'identité, je crois que c'est notre histoire de ces 300 ou 400 dernières années qui nous amène toujours à essayer de nous faire entendre dans le monde. Je pense qu'il faut abandonner la quête d'une telle identité qui ne nous aidera aucunement et qui gardera nos arts à un niveau très moyen. Cela nous oblige à ne pas prendre position en tant qu'individu, mais comme représentant d'un courant général ou de l'ensemble des arts iraniens.

« Je suis convaincu qu'un artiste doit chercher son identité dans ses propres œuvres, en considérant l'ensemble de l'histoire de l'art comme un instrument. Ainsi la plupart des questions qui se posent sur l'identité ou la tradition s'effaceront automatiquement. L'artiste pourra alors revenir au temps présent et s'occuper de son esprit et de sa subjectivité d'artiste, en se disant que cette subjectivité devrait se transformer en formes. »

➤ **Ghobad Shiva (graphiste) :**

(L'identité culturelle et artistique, institut de l'art plastique de Téhéran, 1999, Téhéran-Iran)

« Ce qui est certain c'est que dans chaque pays il y a des artistes sincères, originaux, éduqués et clairvoyants qui croient en la culture et la civilisation du pays dans lequel ils sont

³⁰¹ Massoud Saadeddine, né en 1956 à Semnān (centre de l'Iran), est un peintre iranien qui émigra en 1986 en Allemagne où il poursuit ses activités artistiques.



fig.433

nés et évoluent physiquement et mentalement. Ces artistes éprouvent une fascination et une sensibilité sincères dans leur expression artistique, et ils savent qu'ils font partie de la culture et de la civilisation qui les entourent. Cette approche et cette vision du monde se reflètent naturellement dans leurs œuvres. Par conséquent, la question de l'identité, de sa signification et de son rôle dans la pensée de l'artiste se pose dans une géographie particulière, et ensuite dans son expression sincère à travers ses œuvres.

« Il faut pourtant savoir que la tradition n'est pas un phénomène désuet et archaïque que l'on peut enlever et remplacer facilement par la modernité. La tradition est comme les racines d'un peuple, et elle nourrit régulièrement la culture géographique des nations. Rompre avec les traditions est comme couper les racines d'un arbre qui n'aura d'autres résultats que de tuer l'arbre de la culture. Ce qui est sûr c'est que la pensée humaine est constamment en progrès et en développement. Ce sont les instruments d'expression et de communication qui évoluent avec le temps et se modernisent.

« La révision des pensées et des comportements traditionnels d'un peuple par le biais des instruments modernes est une approche contemporaine qui s'appuie sur le modernisme. Son objectif est de favoriser que de nouvelles racines poussent à la place des racines anciennes. Par conséquent, la tradition et la modernité sont des ensembles qui se superposent souvent. Le résultat de cette superposition est la continuité de l'identité dans chaque pays.

« Dans chaque société, des falsifications historiques, politiques, sociales et culturelles peuvent se produire. Nous sommes témoins pourtant de l'effort des jeunes artistes originaux qui se donnent pour mission d'essayer de purifier et de préserver la culture et la pensée pure de leur civilisation, afin de les rendre transparentes et compréhensibles, et de les reconstruire. Si ces artistes se résignent à ces falsifications et à ces impuretés, leur peuple, leur culture et leur identité en subiront de lourds préjudices.

« Les Japonais, les Indiens ou les Polonais n'ont-ils pas connu des périodes de crises ? Mais leurs artistes ont préservé leur identité commune. En effet, c'est la mission principale de l'art et de l'artiste.

« Je dois dire haut et fort que l'annonce de l'identité n'est pas nécessairement limitée à l'usage des clichés faits de figures qui font partie de notre patrimoine culturel. L'identité coule dans la sincérité et la pureté de l'artiste lui-même. L'identité coule dans les veines de la culture populaire. L'identité se dégage de la connaissance de nous-mêmes et de notre histoire, et elle se manifeste ensuite dans l'âme d'une œuvre d'art créée par un artiste sensible et sincère.

« La culture visuelle des Iraniens est décorative et somptueuse, pleine de mystères et de secrets poétiques, pleine de beauté et de sacré, pleine de tendresse. Elle est capable de transformer la pierre et la terre en beauté. La musique iranienne est transparente et simple. En pinçant les cordes d'un petit instrument, cette musique ouvre les portes de l'infini et crée d'immenses beautés. »

Karim Nasr (peintre, illustrateur, professeur d'art) :

(Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

« Parallèlement aux efforts visant à comprendre la peinture, le débat sur la question de l'identité a animé depuis de longues années les milieux des arts plastiques en Iran. Ces efforts pour créer des liens entre le passé et le présent avaient commencé avec les travaux des artistes du mouvement « Sagha-khaneh », mais le débat se poursuit jusqu'à nos jours.

« En réalité, chaque groupe semble porter un regard différent sur la question de l'identité, en fonction de ses origines et ses revendications sociales. Les gens qui ont des tendances religieuses croient en la notion de l'identité islamique. Les membres des minorités ethniques cherchaient à faire reconnaître leur identité ethnique, tandis que les autres se mettaient à la recherche des fondements de l'identité nationale.

« En effet, depuis des années, la plupart des artistes iraniens sont aux prises avec ce débat sur la question de l'identité. Certains artistes se servent des éléments produits dans le passé afin de créer ou de renforcer les liens entre le présent et le passé. Mais ils semblent ignorer que ces éléments appartenaient essentiellement à une autre pensée. Lorsque nous les traitons avec une pensée nouvelle, ces éléments risquent de ne plus avoir le même sens et la même signification qu'auparavant, et je crois que ces éléments deviendront des facteurs décoratifs. »

➤ **Nosratollah Moslemian (peintre, professeur d'art) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Je ne crois pas aujourd'hui aux notions de 'vision orientale' ou de 'vision occidentale'. A mon avis, le monde avance aujourd'hui vers une sorte d'organisation de la vie fondée sur la raison et la rationalité. La technologie moderne et les moyens qu'elle met à notre disposition sont arrivés à un niveau si élevé qu'il vaudrait mieux abandonner l'idée de tracer de telles frontières entre les idées.

« L'immense réservoir des traditions visuelles et culturelles fait certainement partie de notre réalité actuelle, et ces éléments existent en nous, au-delà de notre conscience. Ils se

manifestent donc dans les œuvres d'une manière ou d'une autre. Sinon, je crois qu'il faut vraiment s'en inquiéter. Finalement, si nous admettons que l'œuvre d'art est le résultat d'un conflit profond entre l'artiste et la vie, elle reflétera certainement les réalités existantes et les expériences de l'artiste indépendamment de sa conscience. C'est la question la plus importante. A mon avis, une bonne œuvre d'art peut préserver ses caractéristiques locales ou régionales, et établir en même temps ses liens avec le monde. »

➤ **Rouin Pakbaz (critique d'art) :**

(Encyclopédie de l'art, Auteur: Rouin Pakbaz, publication: Farhang Moaser, 1999, Téhéran-Iran)

« Dans l'univers de nos arts, l'apparition de phénomènes nouveaux n'étaient pas le résultat de l'évolution interne de nos traditions. Mais il ne faut pas nier que ces phénomènes nouveaux proviennent des nouveaux besoins de notre société. En réalité, la nécessité de la modernisation a entraîné à son tour la nécessité du changement des normes et des critères dans le domaine de l'art.

« Cette même nécessité était à l'origine de l'évolution et du bouleversement de la poésie persane, et là elle a apporté des résultats très fructueux. En d'autres termes, les poètes contemporains iraniens ont mieux réussi dans leurs efforts visant à accéder aux nouvelles formes et aux nouveaux contenus, par rapport aux artistes actifs dans le domaine des arts plastiques. A mon avis, leur réussite remarquable s'est fondée sur deux facteurs importants : en premier lieu, les traditions très riches de la poésie persane qui ont des racines très profondes dans la culture ancienne de l'Iran, en second lieu, l'apparition des poètes modernes qui portaient un regard très profond sur les questions et les évolutions de leur temps.

« En réalité, la Nouvelle Poésie iranienne émerge du sein de la poésie classique et ouvre une nouvelle voie. Or, dans le domaine des arts plastiques, les artistes se mettent soit à imiter la modernité occidentale, soit à introduire les éléments traditionnels dans une apparence de la modernité.

« La Nouvelle Poésie critique la tradition et réussit ainsi à aller au-delà de la tradition. Or, la peinture et la sculpture ont utilisé la tradition pour confirmer leur identité. Dans la poésie, de nouvelles écoles sont apparues en Iran, tandis que cela n'a pas eu lieu dans le domaine des arts plastiques iraniens.

« Dans leurs exercices et leurs expériences, nos artistes qui travaillent dans le domaine des arts plastiques ont réussi à faire quelques synthèses personnelles par-ci par-là,

mais le discours ne s'est pas établi entre eux pour favoriser le dialogue et l'échange des expériences. Dans ce contexte, si un artiste a réussi dans ses recherches, les autres n'ont pas pu ou n'ont pas voulu se servir de sa réussite pour développer leurs expériences et les compléter. C'est la raison pour laquelle pendant les 60 ans de l'histoire du modernisme artistique en Iran [dans le domaine des arts plastiques], aucune véritable école n'a vu le jour.

➤ **Hossein Maher³⁰² (peintre, professeur d'art):**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Avant de vous dire mon opinion personnelle, je pose une question : l'artiste doit-il nécessairement recourir aux traditions visuelles d'antan pour pouvoir donner une identité à son œuvre ?

« Je répondrais affirmativement à cette question, si le localisme signifiait la découverte des capacités d'une culture locale à confirmer son identité et à développer ses éléments internes afin d'avoir accès aux acquis du monde contemporain et résoudre les problèmes compliqués du présent. Mais si ce localisme ne signifiait que la répétition en tombant dans le piège des fanatismes ethniques et culturels qui limiteraient l'artiste dans un cadre purement local et ethnique, ma réponse serait négative.

« A mon avis, un artiste qui est capable d'exprimer sa situation actuelle, produit des œuvres qui ont certainement leur identité. Pourquoi alors faut-il tracer des frontières entre le présent et le passé ? Or, le présent porte en lui le passé et en profite. En d'autres termes, personne ne peut avoir accès à une expression propre à son temps, sans avoir son bagage du passé. La tradition est un bagage pour l'artiste qui avance vers son expression actuelle. »

➤ **Farshid Maleki (peintre, professeur d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°2, 2002, Téhéran-Iran)

« A mon avis, si une œuvre d'art est originale et sincère, elle reflète automatiquement les caractéristiques de son milieu national et de son climat géographique. Nous n'aurions donc plus besoin d'y injecter ces particularités. Dans les arts contemporains iraniens, certains artistes ont malheureusement commis cette erreur.

« A mon avis, la peinture est originale et sincère, lorsqu'elle absorbe ces caractéristiques par l'intermédiaire de l'inconscient de l'artiste. Nous ne devons pas imposer artificiellement les éléments de l'art d'antan à nos œuvres, en estimant que cette pratique

³⁰² Hossein Maher, né en 1957 à Abadan (sud-est de l'Iran), est un célèbre peintre contemporain iranien.

donnerait un caractère national à nos œuvres. Par contre, nous devons laisser penser que ces caractères apparaissent naturellement dans les œuvres. »

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, poète et professeur d'art de l'université) :**

(Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

« L'art est l'expression de ce qui se passe à l'intérieur de l'artiste. » (Henri Matisse)

« L'artiste est celui qui écoute ses attentions et ses intentions intérieures. Il commence alors un périple vers la perfection. L'enthousiasme qui est le sien l'encourage à poursuivre ce chemin.

« Certains artistes iraniens empruntent des éléments visuels apparents, ensuite avec leur habilité technique, ils font de ces éléments – comme des artisans – quelque chose qui rappelle les traditions d'antan aux visiteurs. A mon avis, une telle œuvre n'est pas originale, ce n'est même pas une œuvre d'art car elle ne véhicule aucune compréhension et aucune perception de l'espace et du temps actuels.

« Dans toutes ces œuvres, les éléments apparents de la tradition sont présents. L'artiste les utilise en se soumettant à une idée et un plan prémédité pour les ranger les uns à côté des autres. Il se peut que l'œuvre soit quelque chose d'agréable à voir suggérant une sorte de nostalgie du passé, mais cela ne s'appelle pas œuvre d'art. En réalité, nous découvrons l'identité d'une œuvre par la compréhension des concepts intérieurs de l'œuvre. L'identité n'a pas une forme extérieure, et aucun élément visuel ne peut s'appliquer à la notion d'identité. Par conséquent, on ne peut pas introduire l'identité dans une œuvre par le biais d'une idée ou d'un choix extérieur à l'œuvre.

Le problème de ces artistes qui s'attachent aux traditions iraniennes pour prétendre que leurs œuvres aient une identité iranienne, c'est qu'ils se sont mis à emprunter ces éléments et ces espaces traditionnels au moment où leurs liens avec le kilim et les tapis avaient déjà été rompus. Certains d'entre eux n'ont jamais participé aux cérémonies de deuil de l'imam Hossein, ils n'ont jamais bu l'eau d'un Sagha-khaneh ! En d'autres termes, le contexte de leur vie est très loin de celui des traditions.

« Par ailleurs, il faut se rappeler du fait que ce mouvement d'iranisation de l'art moderne avait commencé par une décision prise au niveau du gouvernement qui souhaitait orienter les artistes actifs dans le domaine des arts plastiques vers le passé afin qu'il puissent créer des œuvres véhiculant une soi-disant identité iranienne !

« L'identité n'a pas de forme extérieure. Or, la tradition en a et on peut la définir. La tradition coule dans les veines de la vie. Les réseaux des relations et des besoins quotidiens

créent les traditions dans chaque pays et pendant chaque période historique. Avec le développement des relations au niveau mondial et le rapprochement des modes de vie à travers le monde, les traditions locales s'effacent au profit des traditions mondiales. »

J'ai demandé à M. Mohammad Ibrahim Jaafari, s'il connaissait des peintres iraniens dont l'œuvre a une identité iranienne, sans qu'il y ait de traces d'éléments traditionnels :

« Hossein Kazémi est auteur d'œuvres qui ne dépendent pas de l'extérieur, car elles proviennent des attentions et des intentions intérieures de l'artiste qui les porte en lui depuis sa plus tendre enfance (figure n°434). En fait, quand il était enfant, il vivait dans un jardin dont le propriétaire s'occupait souvent de lui. Kazémi l'aimait beaucoup et l'appelait 'tonton'. Kazémi a grandi auprès de lui. Cet homme travaillait sur les anciennes religions iraniennes d'avant la période de l'islamisation. Aujourd'hui, nous pouvons trouver cette influence dans toutes les œuvres de Kazémi. Les œuvres de Kazémi ont une identité iranienne, sans qu'il y ait nécessairement de signes apparents de l'iranité. L'identité de Kazémi se dégage donc de son œuvre.

« En ce qui concerne Sohrab Sepehri (figure n° 435), on peut dire que l'identité est plutôt présente dans ses poèmes que dans ses peintures. En effet, dans l'un de ses plus célèbres poèmes, Sepehri décrit en ces termes ses peintures :

« Que d'illusion, que d'illusion !

Je sais qu'au bassin de ma toile sans âme

Ne glisse aucun poisson. »

« Je retrouve cette présence identitaire dans les œuvres de deux autres peintres, à savoir Esfandiari (figure n° 436) et Javadipour (figure n° 437). Leur regard porté sur la nature et leur usage des couleurs témoignent de la simplicité de leur vie de bohème. Ils ne s'étaient pas fixé comme règle que leurs œuvres soient décorées au goût du temps. Par contre, leurs œuvres puisaient leurs sources dans les attentions et les intentions des artistes eux-mêmes.

« Le peintre qui crée des œuvres pour des ventes plus juteuses, pour plus de célébrité, pour suivre la mode ou satisfaire les commandes, ou toute autre chose en dehors de ses intentions intérieures, ne pourra espérer que les œuvres résistent à l'épreuve du temps ; car ses œuvres ne seraient pas originales. Elles seront dépourvues d'une identité. L'identité est comme un certificat de naissance. »



fig.434/ Techniques mixtes sur toile



fig.435/ Encre et aquarelle sur papier



fig.436/ Huile sur toile/ 70x50 Cm/2010



fig.437/ Huile sur toile/ 60x120 Cm/2009

Chapitre V. L'évolution de l'art plastique (la peinture) en Iran pendant les années 1971-1979 (les années avant la révolution islamique en Iran)

A) Evénements historiques importants des années 1971-1979

- 1971- 1) L'exposition des peintres iraniens au Salon d'Automne de Paris³⁰³.
2) L'exposition des œuvres de peintres contemporains iraniens à l'Assemblée nationale de Téhéran.
3) L'inauguration de « Talar Rudaki », une salle de musique pour les représentations musicales, ballets et opéras à Téhéran ;
- 1973- 1) L'exposition des peintres iraniens au Grand Palais³⁰⁴ de Paris.
2) La représentation du ballet « Golestân » de Maurice Béjart³⁰⁵ à Persépolis, dans le cadre du Festival artistique de Chiraz.
- 1974- 1) La formation du groupe artistique Azad (« Libre »). Ce groupe fut composé de peintres et de sculpteurs iraniens dont Marco Grigorian, Gholam-Hossein Nami, Morteza Momayez, Faramarz Pilaram, Sirak Melkonian, Massoud Arabshahi et Abdolréza Daryabeigi. Le groupe fut actif pendant près de quatre ans ; et pendant cette période, ses membres exposèrent leurs œuvres aux côtés d'artistes invités lors de deux expositions baptisées 1) Le Bleu, et 2) Le trésor et l'étendue. Les activités de ce groupe artistique témoignaient de l'influence du courant de l'art conceptuel dans l'espace de l'art contemporain iranien. Ce groupe mit fin à ses activités en 1978, date de la survenance de la révolution islamique en Iran.
2) La première exposition artistique internationale de Téhéran au Centre des Expositions Internationales d'Iran, fut organisée avec la collaboration de l'Association culturelle irano-française et l'Association nationale des relations artistiques du ministère de la Culture et des Arts. Cet événement artistique était l'occasion d'exposer

³⁰³ Salon d'Automne de Paris est une exposition d'art qui se tient chaque année à Paris depuis 1903.

³⁰⁴ Le Grand Palais est un célèbre monument Parisien situé en bordure des Champs-Élysées. Le Grand Palais des Beaux-Arts fut édifié à Paris en 1897.

³⁰⁵ Maurice Béjart, de son vrai nom Maurice Jean Berger, (1^{er} janvier 1927 à Marseille-22 novembre 2007 en Lausanne en Suisse), est un danseur et chorégraphe français.

des œuvres de célèbres artistes internationaux dont Alexander Calder³⁰⁶, Bernard Buffet³⁰⁷, Victor Vasarely³⁰⁸, Pierre Soulages³⁰⁹, Marc Chagall³¹⁰, Fernand Léger³¹¹, Joan Miró, Alberto Giacometti³¹², Pablo Picasso, Camille Pissarro³¹³, Claude Monet³¹⁴ et Vassili Kandinsky.

1975 : 1) L'exposition des « 50 années d'art iranien », de ses débuts jusqu'à nos jours, fut organisée à l'Association irano-américaine de Téhéran.

2) La participation des artistes plasticiens iraniens à l'exposition de Bâle en Suisse (Art Basel)³¹⁵. Le comité d'organisation de cette exposition fut composé de : Aydin Aghdashlou, Mahmoud Javadipour, Faramarz Pilaram, Abdolréza Daryabeigi, Parviz Kalantari, Ghobad Shiva, Gholam-Hossein Nami, Massoumeh Seyhoun. Les artistes iraniens dont les œuvres furent présentées à cette exposition furent : Massoud Arabshahi, Jamal Bakhshpour³¹⁶, Abdolréza Daryabeigi, Mohammad Ehsai, Sonia Balasayan, Mansour Ghandriz, Davoud Emdadian³¹⁷, Aliréza Espahbod³¹⁸, Parvaneh Etemadi, Mounir Farmanfarman, Ghassem Hadjizadeh, Nahid Haghighat³¹⁹, Mahdi Hosseini, Shahrokh Hobb-Heydar³²⁰, Mohammad Ibrahim Jafari, Maryam Javaheri, Parviz Kalantari, Réza Mafi, Hossein Mahjoubi³²¹, Ardeshir Mohasses³²², Bahman

³⁰⁶ Alexander Calder (22 juillet 1898 à Lawton- 11 novembre 1976 à New York) est un sculpteur et peintre. Il est connu pour ses mobiles, assemblages de formes animées par les mouvements de l'air et ses stables.

³⁰⁷ Bernard Buffet, (10 juillet 1928 à Paris - 4 octobre 1999 à Tour tour, Var), est un peintre français.

³⁰⁸ Victor Vasarely (9 avril 1908 à Pécs - 15 mars 1997 à Paris) est un plasticien hongrois, naturalisé français, reconnu comme étant le père de l'art optique.

³⁰⁹ Pierre Soulages né le 24 décembre 1919 à Rodez(Aveyron), est un peintre et graveur abstrait français.

³¹⁰ Marc Chagall (7 juillet 1887 à Liozna - 28 mars 1985 à saint Paul de Vence), est l'un des plus célèbres artistes peintres installés en France au XXe siècle avec Pablo Picasso.

³¹¹ Fernand Léger (4 février 1881 à Argentan-17 août 1955 à Gif-sur-Yvette) est un peintre français.

³¹² Alberto Giacometti (10 octobre 1901 à Borgo novo-11 janvier 1966 à Coire) est un sculpteur et peintre Suisse.

³¹³ Camille Pissarro, (10 juillet 1830 à saint -Thomas- 13 novembre 1903 à Paris) est un peintre impressionniste puis néo-impressionniste français,

³¹⁴ Claude Monet (14 novembre 1840 à Paris-5 décembre 1926 à Giverny), est un artiste peintre français, lié au mouvement impressionniste.

³¹⁵ Art Basel est une manifestation d'art contemporain se tenant chaque année en juin à Basel en Suisse.

Cofondée par Ernst Beyeler, la première édition de l'exposition internationale « Art » a eu lieu en 1970.

³¹⁶ Jamal Bakhshpour, né en 1944 à Tabriz, est un peintre contemporain iranien. Ses œuvres appartiennent à la catégorie de l'abstraction figurative. Il émigra en 1985 en Allemagne où il poursuit ses activités artistiques jusqu'aujourd'hui.

³¹⁷ Davoud Emdadian (1944 Tabriz- 2004 Paris) fut un peintre contemporain iranien. Il se rendit en 1975 à Paris pour continuer ses études et ses activités artistiques et y resta jusqu'à la fin de sa vie.

³¹⁸ Aliréza Espahbod (1951-2006 Téhéran) fut un célèbre peintre et dessinateur iranien.

³¹⁹ Nahid Haghighat fut diplômée de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran en 1968. Elle poursuivit ses études en peinture à l'Université de New York. Elle compte parmi les plus célèbres femmes peintres contemporaines de l'Iran.

³²⁰ Shahrokh Hobb-Heydar est un peintre et graphiste contemporain iranien.

³²¹ Hossein Mahjoubi, né en 1930 à Lahijan (nord de l'Iran) est un célèbre peintre contemporain iranien.

³²² Ardeshir Mohasses (1938 Rasht - 2008 New York) fut un dessinateur, peintre et caricaturiste irano-américain.

Mohasses, Nikzad Nojumi, Gholam-Hossein Nami, Nasser Oveysi, Faramarz Pilaram, Behjat Sadr, Abolghassem Saïdi, Sohrab Sepehri, Mohammad Hossein Shid-Del, Sadegh Tabrizi, Parviz Tanavoli, Hossein Zenderoudi etc.

1976 : 1) La réalisation du film intitulé « 25 ans d'art iranien » par le célèbre cinéaste iranien Khosrô Sinaï.

2) Le peintre iranien, Mohammad Hossein Shid-Del, réalisa sa célèbre fresque au ministère de l'Agriculture de Téhéran. Pendant ces années, pour sa décoration intérieure, le ministère de l'Agriculture commanda plusieurs projets aux célèbres artistes de l'époque, dont Shid-Del, Arabshahi, Tanavoli, Grigorian, Fayyaz³²³, ... Chose qui n'était pas encore de coutume en Iran.

1977 : 1) L'inauguration du Musée des Arts contemporains de Téhéran. Le plan de l'établissement de ce musée avait été proposé en 1965 par Kamran Diba.

2) L'inauguration du Musée Réza Abbassi à Téhéran, grâce aux efforts d'Aydin Aghdashlou. Ce musée se spécialise dans l'exposition des œuvres d'art de la période islamique jusqu'au début la période de la dynastie des Qadjar.

3) L'inauguration de la Maison de la culture de Niavaran présidée par Firouz Shirvanlou.

4) L'inauguration du Musée des Arts contemporains de Kerman (Kerman, Iran).

5) Traduction en persan et publication de « L'Histoire de l'art » de Janson³²⁴. Il s'agissait de la première histoire universelle de l'art traduite et publiée en Iran.

6) la participation de dix artistes contemporains iraniens à l'exposition Wash Art à Washington : Faramarz Pilaram, Massoud Arabshahi, Marco Grigorian, Sirak Melkonian, Morteza Momayez, Parviz Kalantari, Nazi Atri, Gholam-Hossein Nami, Abdolréza Daryabeigi, Mohammad Ibrahim Jafari.

³²³ Fayyaz Younes (1934 Tabriz - 1999 Téhéran) fut un sculpteur contemporain iranien.

³²⁴ « Janson's History of Art » (Histoire de l'Art de Janson) écrit par H. W. Janson, professeur des Beaux-Arts à l'Université de New York, fut traduit en persan par Parviz Marzban en 1980. Ce livre a été publié pour la première fois en 1962 à New York.

B) Introduction

De nombreux paramètres doivent être pris en compte dans l'étude de la peinture iranienne de la décennie qui commença en 1971. Il convient d'essayer de mettre de l'ordre dans le cours des événements de cette décennie fortement marquée par des incidents et des crises de toutes sortes, afin de pouvoir en déduire une perception logique et une conclusion méthodique. La décennie, qui commença en 1971, est celle des contradictions, des mouvements, et de la croissance des rêves et de leur affrontement brusque avec les réalités. Pendant cette décennie, le régime impérial arriva à l'apogée de sa puissance : la tenue des fêtes du 2500^{ème} anniversaire de la création de l'Empire perse, l'arrivée de l'Iran aux « Portes de la civilisation mondiale », ... En s'appuyant sur son passé glorieux depuis plusieurs millénaires, sa civilisation impériale et ses puits de pétrole et de gaz naturel, l'Iran éblouit tous les regards. Pendant ces années, une classe aisée, une classe moyenne éduquée, et une classe d'élite culturelle et sociale prirent forme en Iran.

Dans le même temps, les couches défavorisées de la société éprouvaient plus que jamais un sentiment de privation et de frustration en raison de l'écart social qui dominait le pays. Les étudiants et les universitaires présentaient une partie importante de la jeunesse iranienne. Ils étaient majoritairement issus de la classe moyenne, et constituaient le premier espoir de l'Etat qui consacrait la part la plus importante de ses investissements sociaux à ces jeunes éduqués. Cependant, cette classe de jeunes se mit au premier rang des détracteurs du régime impérial. Etant témoins de l'écart social, de la pauvreté et de l'approfondissement des écarts culturels et sociaux qui en découlaient, ces jeunes éduqués n'ont pu fermer les yeux sur ces injustices, malgré tous les progrès enregistrés dans le domaine de l'industrie, de l'agriculture et de la vie sociale.

Même les jeunes éduqués, qui avaient fait leurs études supérieures dans les pays étrangers grâce aux investissements et aux bourses du gouvernement en place, ne pouvaient pas éviter, une fois rentrés dans le pays, de comparer la situation de l'Iran de l'époque avec les sociétés européennes ou nord-américaines, ce qui finissait souvent par leur ralliement aux rangs des protestataires du régime. Pendant la décennie, qui commença en 1971, il semblait que tout abondait en Iran à l'exception de la liberté politique. Tous les mouvements sociaux et tous les livres à imprimer devaient se soumettre à un contrôle des services du renseignement de sécurité. Les poètes et les écrivains iraniens faisaient refléter cette protestation dans leurs écrits et leurs œuvres poétiques. Au départ, l'ambiance intellectuelle, qui marquait le régime

voulut d'abord accompagner ce mouvement ; elle voulut ensuite le tolérer, mais lorsque les protestations prirent peu à peu un cours ascendant, elle décida de l'affronter fermement.

Alors des formations et des groupes politiques clandestins virent le jour, car à l'époque, seul le parti d'Etat était autorisé à développer ses activités politiques. Le régime réprimait même le « Front national » qui était une formation politique composée de nationalistes et d'intellectuels comme Mohammad Mossadegh. Dans cette ambiance de répression, la plupart des activités culturelles et artistiques, qui avait le droit de se manifester, était effectivement soutenue par l'Etat. Il est à souligner, qu'à cette époque-là, les courants culturels et intellectuels indépendants du pays n'imaginaient guère la possibilité d'un renversement du régime politique. En effet, ils souhaitaient pouvoir manifester leur mécontentement pour conduire l'Etat à réviser ses méthodes despotiques et à accorder davantage de liberté aux citoyens et au respect de l'esprit constitutionnaliste de la loi fondamentale. En réalité, un grand nombre d'intellectuels et de personnes éduquées, qui n'appartenaient ni aux courants communistes ni aux groupes religieux radicaux, respectaient les principes constitutionnalistes de la révolution que leurs pères avaient conduit à la victoire. Ils estimaient pourtant que le régime avait transformé la monarchie constitutionnaliste en une monarchie despotique.

Entre-temps, les peintres et les artistes plasticiens n'étaient pas épargnés par ces changements politiques et sociaux, bien que leurs œuvres aient reflété assez tardivement ces bouleversements par rapport à celles des poètes et des écrivains iraniens. En raison de sa nature, la peinture ne pouvait pas établir un lien direct avec la masse populaire, et était incapable d'exercer la même influence sociale que la littérature ou la poésie. C'est pourquoi nous ne constatons guère de véritables changements dans le travail des peintres ou dans les programmes de l'enseignement des arts dans les universités jusqu'au milieu des années 1970. En réalité, c'est seulement 2 ou 3 ans avant la révolution islamique de 1979 que nous pouvons constater une série de changements dans le regard et la vision artistiques de certains peintres iraniens.

Dès la fin des années 1960 et pendant les années 1970, la vie culturelle et artistique connu des évolutions importantes : outre le développement des facultés et des unités universitaires artistiques, de nouveaux centres artistiques ont vu le jour grâce au soutien que leur accordait le bureau de l'impératrice Farah Pahlavi (Diba). L'objectif de ce bureau était d'absorber la classe éduquée, les intellectuels et les artistes iraniens à un mouvement général d'éducation dans les divers domaines culturels et artistiques visant les couches populaires de la société iranienne, afin d'augmenter le niveau de leur connaissance. Cet objectif était en soi

noble et positif, mais l'acquisition de cette même connaissance a fini par augmenter le niveau des revendications populaires légitimes, ce qui prépara le terrain à la survenance d'une véritable crise.

Comme nous venons de le faire remarquer, le bureau qui travaillait directement sous la supervision de Farah Pahlavi, constituait l'un des centres culturels et artistiques les plus actifs du pays. Ayant fait ses études d'architecture à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, Farah Pahlavi fut une amatrice des arts, et en tant qu'impératrice d'Iran elle s'efforçait d'aider les artistes, les intellectuels et l'élite culturelle du pays. Son bureau où travaillaient des amateurs d'arts et des artistes compétents et qualifiés, accordait d'importantes aides aux différents centres culturels et artistiques.

Avec le soutien et l'approbation de Farah Pahlavi, de très nombreux centres, instituts et musées obtinrent l'autorisation d'entamer leurs activités, parmi tant d'autres : le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents, la Maison de la culture de Niavarán, le Musée des Arts contemporains de Téhéran, le Musée de Kerman, le Musée Réza Abbassi, le Musée Abgîneh³²⁵, le Musée du Tapis³²⁶, ...

Les peintres et les artistes plasticiens profitaient, eux aussi, du soutien du bureau de Farah Diba, qui leur accordait des bourses d'études à court terme pour les artistes iraniens qui en profitaient pour visiter les grands musées du monde, ou pour organiser les expositions de leurs œuvres à l'étranger. Ce bureau consacrait aussi un fond pour acheter les œuvres des artistes iraniens, qu'il présentait aussi aux centres artistiques les plus prestigieux du monde et aux expositions internationales.

En raison de l'ambiance très politisée de la société iranienne pendant les années précédant la révolution de 1979, et le rejet du Shah par un grand nombre d'intellectuels et d'artistes iraniens, dans de nombreux cas ce soutien fut rejeté à son tour, car beaucoup d'intellectuels de l'époque qui s'opposaient au régime impérial, considéraient ce type de programmation de « superficielle », estimant que dans ces programmes, les artistes étaient privés de toute liberté d'action et de pensée et de toute créativité. Ils pensaient que l'Etat voulait canaliser les artistes vers ses projets préparés d'avance, sans tenir compte de la créativité artistique, pour atteindre un art superficiel. Pendant ces années, le débat sur

³²⁵ Le Musée Abgîneh de Téhéran est un musée spécialisé dans la verrerie et la poterie. Jusqu'en 1951, ce musée fut la résidence et le bureau d'Ahmad Ghavam, alias Ghavam ol-Saltaneh, puis ce bâtiment abrita pendant sept ans l'ambassade d'Egypte à Téhéran. En 1976, une équipe d'ingénieurs iraniens et autrichiens transformèrent le bâtiment en musée. Depuis 1978, cet ancien bâtiment abrite le Musée Abgîneh.

³²⁶ Le Musée du Tapis fut fondé à Téhéran sur ordre de Farah Diba qui l'inaugura en 1977. Le Musée se donne pour mission de développer des recherches sur l'histoire et la qualité de l'art et de l'industrie du tissage du tapis en Iran.

l'occidentalisation avait été lancé pour cette même raison, d'abord par Jalal Al-e Ahmad ensuite par Daryoush Shaygan.

C) Les groupes artistiques avant la révolution islamique en Iran (1979)

Les artistes iraniens ont l'habitude de travailler de manière indépendante, sans trop aimer s'attacher à un groupe d'artistes. En principe, les mouvements collectifs, sous forme de groupes artistiques, n'ont pas de racines profondes dans la vie artistique iranienne. Pour expliquer cette attitude, nous pourrions même dire que l'artiste iranien ne croit guère à l'efficacité de mouvement en groupe. Une étude sociologique et psychologique, s'appuyant sur l'héritage historique, social et culturel de l'Iran contemporain pourrait en élucider les raisons profondes. Mais pour ce qui est de notre étude, nous pouvons constater que la plupart des Iraniens préfèrent travailler seuls et de manière indépendante des autres. De la même manière, il n'existait guère de groupes cohérents et efficaces dans les milieux d'artistes ; et si rarement, de tels groupes se formaient, leur création avait souvent des raisons s'expliquant au-delà de nos sujets de recherches. Il y avait cependant des artistes qui ont travaillé ensemble en raison des affinités, qui pouvaient exister dans leurs visions artistiques ou professionnelles. Ils pouvaient partager un atelier ou échanger leurs points de vue en analysant réciproquement leurs œuvres respectives. Mais ces artistes n'ont jamais créé de groupes artistiques, et ils sont restés des artistes en petits groupes qui préféraient travailler ensemble sans s'engager sous forme de véritables groupes ayant des objectifs communs. A titre d'exemple, Gholam-Hossein Nami, Mohammad Ibrahim Jafari et Asghar Mohammadi qui étaient amis depuis leurs années de faculté, travaillaient ensemble dans un atelier situé au sous-sol d'un immeuble au centre de Téhéran. Leur professeur, Mohsen Vaziri Moghaddam leur avait transmis une nouvelle perception de l'art moderne européen, ce qui avait soudé davantage les trois jeunes artistes.

Pendant des années, ces trois peintres travaillèrent dans un atelier qu'ils avaient baptisé « Villa 3 », rue Villa au centre de Téhéran. La vie d'artiste de chacun d'eux était imprégnée naturellement des pensées et des points de vue des autres. Cependant, ces trois peintres ne formèrent jamais un groupe, et personne ne les reconnut comme tel.

Le « Groupe 5 » fut l'un des premiers groupes artistiques iraniens à voir le jour avant 1971. En effet, ce groupe fut créé en 1968 par Parviz Tanavoli, Bahman Mohasses, Abolghassem Saïdi, Mme Massoumeh Seyhoun et Sohrab Sepehri. L'objectif du « Groupe 5 » fut de faire connaître l'art contemporain iranien à l'intérieur et à l'extérieur du pays afin de

familiariser le public avec l'art moderne. Ces artistes annoncèrent la création de ce groupe pour atteindre cet objectif, mais sur le plan pratique ce groupe n'a jamais existé, étant donné que ces artistes qui comptaient tous parmi les artistes les plus connus et les plus actifs de leur temps, continuaient à organiser individuellement leurs expositions.

Vers le milieu de la décennie 1961-1971, plusieurs peintres modernes tels que ; Mir Hossein Moussavi, Mohammad Réza Joudat, Rouin Pakbaz, Mme Parvaneh Etemadi, Garnik Hakoupiian et Saïd Shahla organisèrent plusieurs fois des expositions collectives à la « Galerie Ghandriz » (autrefois « Talar Iran »), mais ils ne se présentèrent jamais comme un groupe artistique cohérent.

En 1974, le « Groupe libre des peintres et des sculpteurs » fut fondé pour créer un centre spécialisé pour les artistes plasticiens iraniens. Le but de ce groupe était de créer une sorte de coopérative pour mieux organiser les publications, les activités et les échanges culturels et artistiques parmi les membres, tout en coordonnant leur coopération avec les organisations, les comités et les galeries d'art en Iran et à l'étranger, afin de créer de nouveaux moyens utiles pour les artistes iraniens. Selon le peintre Marco Grigorian, qui fut lui-même membre de ce groupe, l'ambition des membres du groupe était de sortir la peinture de sa forme traditionnelle en favorisant la création d'œuvres modernes, par l'utilisation de volumes et de matériaux nouveaux, en abandonnant la toile, le chevalet et la peinture à l'huile. Ce groupe organisa trois expositions jusqu'en 1975. Chaque fois, les membres du groupe invitaient d'autres artistes à participer à leurs expositions collectives, dont Asghar Mohammadi, Ghobad Shiva ou Hannibal Alkhas.

Les activités du groupe furent l'objet d'admiration mais aussi de nombreuses critiques. Chaque exposition organisée par le groupe suscitait des débats et de vives discussions, et ne manquait pas parfois, de soulever la colère des visiteurs.

Les membres du groupe furent tous de bons peintres et artistes plasticiens contemporains : Marco Grigorian, Faramarz Pilaram, Massoud Arabshahi, Gholam-Hossein Nami, Abdolréza Daryabeigi, Sirak Melkonian et Morteza Momayez. Après deux ans d'activités, ce groupe se dissocia en 1977, et ses membres reprirent leurs activités artistiques indépendamment des autres. Ces artistes comptent aujourd'hui parmi les artistes contemporains modernes et très actifs de l'Iran.

D) Les galeries et les expositions artistiques des années 1971-1979

Pendant les années 1971-1979 et avant la révolution islamique, d'importants événements se produisirent sur la scène de la culture et des arts en Iran. Certains nouveaux courants apparurent mais leurs activités furent arrêtées à mi-chemin ou furent reportées parfois à un temps ultérieur. Dans le domaine des arts plastiques, ces courants se manifestaient souvent sous forme de l'organisation de nombreuses expositions individuelles ou collectives d'artistes iraniens à l'intérieur du pays ou à l'étranger, de la tenue des biennales artistiques, de l'inauguration de nouvelles galeries d'art et de centres comme le Musée des Arts contemporains de Téhéran, le Musée des Arts contemporains de Kerman, le Musée du Tapis ou le Musée Réza Abbassi à Téhéran.

D1) Les galeries d'art actives des années 1971-1979

Pendant les années 1961-1971, sept galeries privées et trois galeries publiques étaient actives à Téhéran. Les années 1971-1978 connurent une croissance considérable en la matière : 30 galeries privées et 2 galeries publiques. Ces galeries organisaient une fois tous les quinze jours des expositions individuelles ou collectives, en se concentrant essentiellement sur les œuvres de jeunes et modernes peintres de cette période. Les galeries étaient des lieux favorables à l'établissement des relations entre les artistes, leur public et les amateurs d'art ainsi que les artistes eux-mêmes. Les activités des galeries nourrissaient également les débats, les discussions et les critiques de toutes sortes publiés régulièrement dans les journaux et les magazines qui ne manquaient pas non plus de publier des interviews des artistes et des textes de critiques. La création et les activités de ce nombre assez important de galeries montraient que les arts modernes et la peinture contemporaine trouvaient progressivement une assise parmi le grand public. Alors que les artistes constituaient eux-mêmes les principaux visiteurs des expositions organisées dans les galeries, ils découvraient peu à peu l'apparition d'un nouveau public parmi les membres de la classe moyenne éduquée de la société iranienne.

Selon Aydin Aghdashlou, (*Az Peyda va Penhan*, Auteur : Aydin Aghdashlou, Publication : Ketab-e-Siyamak, 2000, Téhéran-Iran) : « *A cette époque-là, les artistes formaient et instruisaient eux-mêmes leur public.* » En réalité, ces expositions contribuaient indirectement à la formation du public. Parmi les galeries qui s'étaient fixées pour mission effective d'instruire le public, il faut souligner le nom de la « Galerie Ghandriz » (autrefois,

« Talar Iran ») qui publiait, à l'occasion de chaque exposition, des brochures d'informations mises à la disposition des visiteurs. Cette galerie organisait aussi des séances de critique et d'analyse ou des réunions questions/réponses.

Une autre galerie dont le nom doit être évoqué ici, est la galerie Seyhoun fondée par la peintre Massoumeh Seyhoun en 1967. Cette galerie, active jusqu'à ce jour, comptait toujours parmi les galeries qui présentaient les œuvres des peintres et des artistes plasticiens les plus modernes et les plus avant-gardistes. A présent, une deuxième « Galerie Seyhoun » est dirigée à Los Angeles par la fille de sa fondatrice, Mme Maryam Seyhoun³²⁷. Il est à noter que pendant ces années-là, le métier de galeriste ne faisait pas partie des activités les plus rentables. A cette époque-là, la peinture en général et les œuvres modernes en particulier ne semblaient guère intéresser les clients. Ces derniers – d'ailleurs pas très nombreux – préféraient acheter les tableaux de Kamal-ol-Molk, de Heydarian, de leurs disciples, ou des miniatures modernes ! Par conséquent, étant donné la situation du marché intérieur, la meilleure récompense pour les artistes était d'envoyer leurs œuvres aux expositions internationales en espérant qu'elles gagnent quelques prix à l'étranger. Cependant, dans les années 1971-1978, le bureau de l'impératrice Farah Pahlavi et le gouvernement accordaient un soutien aux artistes ; le gouvernement ayant alloué un budget à l'achat de peintures et de sculptures. Les centres industriels et les banques avaient l'obligation d'acheter des œuvres artistiques, et de commander aux artistes plasticiens des peintures murales (fresques) pour décorer leurs salles de conférence ou l'entrée des sièges des ministères. L'application de ces projets avait créé un changement dans l'économie des arts et les conditions de vie des artistes.

En dépit de ce soutien et malgré l'enthousiasme des visiteurs des expositions artistiques, ceux qui s'opposaient radicalement à ce type de mouvements artistiques, en les considérant d'« inutiles », de « superficiels » ou de « pure imitation de la culture occidentale », ne manquaient pas de saisir la moindre occasion pour réprimer ces mouvements.

Cette opposition était surtout exprimée par ceux qui croyaient au principe de l'engagement de l'art par rapport à la société. Pour eux, l'art devait apporter des remèdes aux maux du peuple, et se mettre au service du peuple et de la société. Par ailleurs, les artistes traditionnels qui considéraient les artistes modernes comme ennemis, attisaient cette

³²⁷ - Maryam Seyhoun est fille de M. Houshang Seyhoun (architecte et peintre contemporain iranien) et de Mme Massoumeh Seyhoun (peintre et galeriste, directrice de la galerie Seyhoun à Téhéran). Elle est directrice de la galerie Seyhoun à West Hollywood en Californie depuis 2005.

opposition à l'art moderne, en propageant l'idée selon laquelle les artistes auraient été responsables de l'anéantissement de l'art originel et original iranien.

Il y avait aussi des intellectuels, qui voyaient en les galeries d'art, des lieux de rassemblement d'une poignée d'« aristocrates », qualifiant les artistes de « sans identité », de « pasticheurs » et d'« occidentalisés ». Mais à l'origine de toutes ces oppositions farouches se trouvait l'ambiance politisée de la société iranienne, dominée par des critiques et des protestations, qui pleuvaient sur le régime du Shah et le gouvernement de l'époque. Cependant, l'expression de cette opposition n'a jamais suscité de vive réaction de la part des artistes qui poursuivaient leur chemin. La plupart d'entre eux était privée de revenus provenant de leurs activités d'artiste et était obligée d'effectuer une deuxième, voire une troisième activité professionnelle pour assurer leur vie quotidienne. Pendant ces années, malgré une relance de l'économie des arts et la vente de plus en plus importante d'œuvres d'art à l'intérieur du pays et à l'étranger – la vente aux enchères d'œuvres d'art –, rares étaient les artistes qui étaient en mesure d'assurer leur vie uniquement par la vente de leurs œuvres.

D2) Les expositions internationales tenues en Iran pendant les années 1971-1979

Les Biennales de Téhéran dont la première eut lieu en 1958 et la cinquième – et la dernière – fut organisée en 1966 furent toujours accueillies avec enthousiasme et par les artistes et par le public. En effet, ces biennales étaient le seul événement artistique du pays qui permettait de voir sous le même toit les œuvres de tous les artistes modernes et contemporains de l'Iran. Ces biennales étaient donc une occasion de voir les évolutions et les progrès acquis par les artistes iraniens. En outre, les Biennales de Téhéran permirent pour la première fois aux peintres modernistes iraniens comme Hossein Kazémi, Sohrab Sepehri, Abolghassem Saïdi, ... d'exposer leurs œuvres à côté de celles de grands peintres contemporains du monde entier.

Mais aucune autre biennale n'eut lieu à Téhéran pendant trois décennies – de 1966 à 1991 –, ce qui fut un facteur de marasme et de stagnation dans les activités des artistes iraniens. Le critique d'art, Rouin Pakbaz en dit (Encyclopédie de l'art, Auteur: Rouin Pakbaz, publication: Farhang Moaser, 1999, Téhéran-Iran) :

« La tenue des cinq éditions des Biennales de Téhéran – bien que très peu nombreuses – eut un rôle important dans le développement de la peinture, de la sculpture, de l'imprimerie manuelle ; et pour présenter les œuvres les plus récentes des artistes iraniens ».

Pendant la décennie qui commença en 1971, les Biennales de Téhéran n'eurent plus lieu, pourtant la volonté des autorités publiques, qui soutenaient les relations des arts plastiques iraniens avec le reste du monde, et la nécessité de plus en plus ressentie d'établir des liens entre les artistes iraniens d'une part et le monde de la modernité de l'autre, favorisa le terrain à la tenue, sur une très vaste échelle, de la première exposition artistique internationale de Téhéran en 1974 au siège du Centre des expositions internationales de la capitale iranienne, avec la collaboration de l'Association culturelle irano-française et l'Association nationale des relations culturelles du ministère de la Culture et des Arts.

Les œuvres étrangères qui furent présentées lors de cette exposition internationale furent majoritairement des œuvres de célèbres artistes français : Bernard Buffet, Pierre Soulages, Alexander Calder, Hans Hartung³²⁸, Joan Miró, Fernand Léger, Pablo Picasso, Vassili Kandinsky, ... Ces œuvres furent choisies pour cette exposition par les galeries d'art françaises.

Aux côtés de près de 600 œuvres de peintres étrangers, 120 œuvres de peintres et de sculpteurs contemporains iraniens furent exposées lors de cet événement artistique, parmi lesquelles les œuvres de Gholam-Hossein Nami, Mohammad Ibrahim Jafari, Massoud Arabshahi, Marco Grigorian, Faramarz Pilaram, ... Jusqu'à cette date, aucune exposition d'une telle envergure et d'une qualité pareille n'avait été organisée en Iran. Un accueil splendide fut réservé à cette exposition : artistes, amateurs d'arts, étudiants affluaient à l'exposition pour voir les œuvres des artistes modernes du monde entier, à côté de celles des artistes contemporains iraniens.

Après la tenue de l'exposition artistique internationale de Téhéran, plusieurs peintres contemporains iraniens eurent l'occasion de participer au Festival artistique de Bâle en Suisse (figure n°438). Cette exposition représentait un événement important pour les artistes iraniens car leurs œuvres pouvaient être exposées aux côtés de celles de grands artistes internationaux. Lors de cet événement qui eut lieu en juin 1974 à Bâle en Suisse, les œuvres de 34 peintres furent exposées. Le niveau de la présence et le nombre d'artistes iraniens qui participèrent à cette exposition furent considérables et attirèrent une attention particulière des visiteurs aux œuvres d'artistes iraniens.

³²⁸ Hans Hartung (21 septembre 1904 à Leipzig- 7 décembre 1989 à Antibes) est un peintre français d'origine allemande, il est l'un des plus grands représentants de l'art abstrait et le père du tachisme.



fig.438/ Couverture de catalogue de bale en swisse

Il est à noter que les artistes iraniens participèrent une deuxième fois à l'exposition de Bâle en Suisse, en 1978 avant la victoire de la révolution islamique en Iran. Leur deuxième présence fut également évaluée comme réussie et positive.

La cinquième et la sixième éditions de la Biennale de Paris en 1967 et 1969 furent hôtes d'artistes iraniens comme Asghar Mohammadi, Gholam-Hossein Nami, Sohrab Sepehri, Mohammad Ibrahim Jafari, ... Plus tard, la participation des artistes plasticiens iraniens aux expositions du Salon d'automne et du Grand Palais de Paris – respectivement en 1972 et 1973– et leur présence aux expositions qui eurent lieu à Cagnes-sur-Mer (France) furent des occasions pour qu'ils exposent leurs œuvres aux côtés de celles de célèbres peintres de trois continents différents : Europe, Amérique et Asie. Des artistes iraniens comme Talieh Kamran, Maryam Javaheri, Leili Matin-Daftari, Sohrab Sepehri, Mohammad Ibrahim Jafari, Gholam-Hossein Nami, ... participèrent à cette exposition où étaient présents les grands peintres contemporains du monde occidental.

En 1977, avant la révolution islamique, le Comité national de l'art moderne choisit les œuvres de quinze peintres modernes iraniens pour les faire participer à l'exposition artistique de Washington. La revue Iranienne « Les Nouvelles Frontières »³²⁹ avait publié à l'époque un reportage sur le stand de l'Iran :

« Quinze artistes modernes iraniens ont attiré tous les regards lors d'une exposition exceptionnelle qui a eu lieu, en mai 1977, à Washington. Les œuvres de ces artistes qui avaient été sélectionnées très attentivement parmi les travaux des artistes avant-gardistes iraniens, se sont vues attribuer le plus grand stand de la salle de D.C. Armory à Washington. A cette exposition de Wash Art, ont participé sept membres du Groupe libre des peintres et des sculpteurs: Marco Grigorian, Faramarz Pilaram, Massoud Arabshahi, Gholam-Hossein Nami, Abdolréza Daryabeigi, Cyrus Melkonian et Morteza Momayez. Outre ces artistes, les œuvres de six autres peintres iraniens étaient présentes à cette exposition : Parviz Kalantari, Mohammad Ibrahim Jafari, Kourosh Shishegaran, Mme Sonia Balassanian et Mme Nazi Atri (figure n° 439) (figure n° 440) (figure n° 441). La présence de jeunes artistes modernes iraniens, qui s'attribuent un stand spécial, soit individuellement soit collectivement, lors des expositions artistiques à l'étranger, attire toujours l'attention et la curiosité des visiteurs. Les amateurs d'art, les visiteurs et les responsables artistiques des expositions ont parfois du mal à croire à quel point ces jeunes artistes iraniens sont modernes, créatifs et adaptés à l'actualité de l'art mondial. »

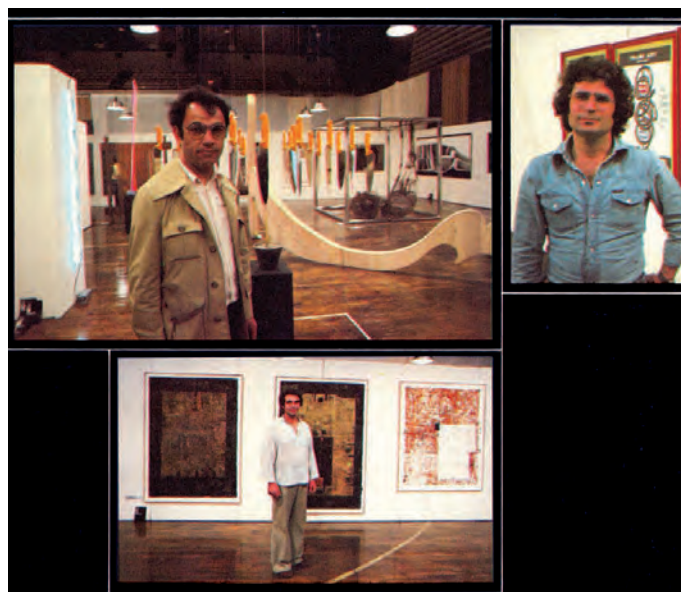
³²⁹ La revue « Les Nouvelles Frontières » (« Marzha-ye No ») est un mensuel d'éducation, de recherches et d'analyses qui paraît depuis 1971 en Iran. Cette revue est publiée régulièrement jusqu'aujourd'hui.



fig.439/ Les artistes Iraniens a l'exposition de Wash art



**fig.440/ Les artistes Iraniens a l'exposition de Wash art
M.Gerigorian/ M.E.Jafari/ N.Atri/ S.Melkonian**



**fig.441/ Les artistes Iraniens a l'exposition de Wash art
M.Momayez/ K.Shishehgaran/ M.Arabshahi**

La revue « Les Nouvelles Frontières » avait consacré plusieurs pages aux images des œuvres de ces artistes, à leur présentation, et aux interviews avec certains d'entre eux, dont Mohammad Ibrahim Jafari. A propos de ce dernier, la revue avait écrit :

« Mohammad Ibrahim Jafari avait participé à cette exposition avec trois œuvres murales en relief (figure n°442). Ces œuvres rappelaient aux visiteurs les déserts d'Iran. Cet artiste décrit ainsi ses œuvres : 'L'art est un phénomène qui puise ses racines dans la vie et les caractéristiques d'une société. Même si un artiste iranien voulait imiter des œuvres artistiques américaines, son expression artistique dévoilerait inévitablement les racines de son environnement propre. Ses œuvres seraient imprégnées d'une profondeur orientale, et dans le même temps elles pourraient véhiculer une vision du monde universelle.' »

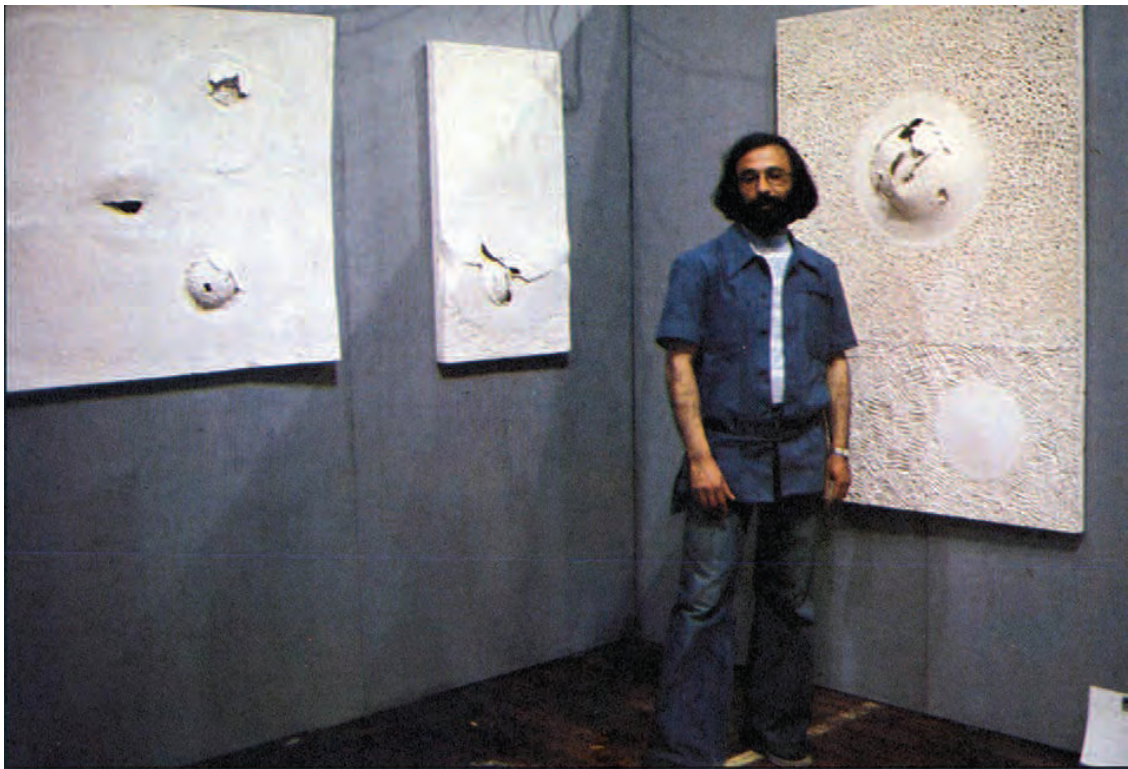
Autre événement important qui se produisit en 1977 sur la scène des arts plastiques en Iran, fut l'inauguration du Musée des Arts contemporains de Téhéran, qui conservait une collection très précieuse d'œuvres d'art contemporain du monde et de l'Iran. Jusqu'en 1978, ce musée organisa plusieurs expositions, dont celle des trésors du musée et une exposition des artistes du mouvement dit « Saghakhaneh ». Après la révolution islamique de 1979, le Musée des Arts contemporains de Téhéran fut fermé pendant près de deux ans, avant de reprendre ses activités normalement.

Nous allons voir dans le chapitre consacré à la décennie commençant en 1981, qu'après une stagnation de quelques années au début de la révolution islamique et du début de la guerre irano-irakienne en 1980, de nouvelles évolutions se produisirent sur la scène des arts plastiques iraniens.

E) Institutions et centres culturels et artistiques en Iran pendant les années 1971-1979

E1) Organisation nationale de la radiotélévision iranienne

Au milieu de la décennie commençant en 1961, de vastes changements et évolutions se produisirent en Iran. Ces changements furent les résultats des programmes élaborés par le gouvernement de l'époque qui avait réussi à créer une ouverture économique au sein de la société iranienne grâce aux revenus pétroliers du pays. Le gouvernement avait ainsi trouvé le pouvoir de la reconstruction nationale. Plusieurs nouvelles universités furent fondées dans les capitales des provinces comme à Tabriz, Ispahan, Chiraz, Meched, ... Ainsi, de nombreux



***fig.442/ Les artistes Iraniens a l'exposition de Wash art
M.E.Jafari***

jeunes pouvaient faire leurs études universitaires. Or, cette génération ne se heurtait plus aux limites de la génération précédente en ce qui concerne les études supérieures et universitaires. Pendant cette période, une nouvelle classe moyenne prit forme dans la société iranienne, composé essentiellement de, cadres, de fonctionnaires et de personnes ayant fait des études académiques et universitaires. Pendant cette décennie, nous sommes témoins du développement de l'industrie et des infrastructures dont le réseau routier et les barrages hydrauliques. Dans le même temps, de nouvelles activités furent entreprises sur la scène de la vie culturelle et artistique en Iran. L'art et l'artiste se trouvaient au centre d'une attention particulière, et le terrain devint favorable à leur présentation dans la société iranienne où l'on commençait à discuter de leur rôle et de leur importance. L'Etat soutenait et encourageait ces activités culturelles et artistiques, et mettait de nouveaux moyens à la disposition des artistes, contrairement à l'indifférence et l'inattention qui y régnait à l'époque du règne de Réza Pahlavi. Cela permit aux jeunes artistes iraniens de pouvoir établir des relations avec le monde extérieur au-delà des frontières nationales. Les peintres profitèrent beaucoup du soutien et de l'attention que leur accordait l'Etat pour créer des relations avec le monde occidental, car ils ressentaient la nécessité d'un échange d'idées pour élever le niveau de leur connaissance par rapport à ce qui se passait en Occident et au-delà des frontières iraniennes. D'ailleurs, les responsables culturels et artistiques du gouvernement de l'époque soutenaient l'établissement de telles relations. Par ailleurs, le besoin de la création d'instituts et d'organisations capables d'assurer la formation et les informations aux artistes et aux amateurs des arts, concernant l'art contemporain mondial, se faisait ressentir de plus en plus, d'où l'apparition des institutions et des organisations culturelles et artistiques pendant ces années.

L'Organisation nationale de la radiotélévision entama officiellement ses activités en 1967 et les développa à partir de 1971. Parmi les missions fixées par cette organisation, figurait le développement de la culture générale en encourageant les citoyens à mieux connaître les différents aspects de la culture et des arts iraniens. Dans ce cadre, la musique traditionnelle, les musiques locales, les musiques occidentales et classiques figuraient en bonne place dans le menu des activités de la radiotélévision iranienne. L'orchestre de chambre de la radiotélévision iranienne, dirigé parfois par les plus célèbres chefs d'orchestres du monde, interprétait régulièrement les œuvres des plus grands maîtres de la musique classique mondiale. La présence dans cet orchestre des musiciens les plus célèbres du monde jouait un rôle décisif pour familiariser le public iranien avec la musique mondiale.

La radiotélévision iranienne était particulièrement active dans le domaine de la littérature et la poésie, tant pour la littérature classique que la littérature et la poésie contemporaine. L'ambiance politique suffocante de l'époque des courants intellectuels du pays, avait pourtant amené un grand nombre de personnalités littéraires et poétiques à éviter toute coopération avec l'Organisation nationale de la radiotélévision, pourtant de très nombreuses émissions étaient consacrées à la présentation de la littérature et de la poésie anciennes de l'Iran, ainsi qu'à la littérature occidentale.

La radiotélévision iranienne avait largement investi dans le domaine de l'art dramatique. Chaque semaine, elle diffusait des télé-théâtres d'après des pièces iraniennes ou étrangères, alors qu'elle avait également établi des centres spécialisés pour le développement du théâtre et de la formation de jeunes acteurs, metteurs en scène et dramaturges. Les meilleures productions de groupes théâtraux de l'Organisation nationale de la radiotélévision iranienne étaient souvent présentées au Festival artistique de Chiraz.

Dans le domaine de la production de films, l'Organisation nationale de la radiotélévision iranienne était très active. En effet, pendant ces années-là, elle produisit de nombreux documentaires sur l'Iran. Dans le même temps, un groupe de jeunes cinéastes iraniens firent l'expérience de réaliser des court-métrages et des documentaires. Leurs œuvres furent diffusées régulièrement chaque semaine par la télévision nationale qui organisait également des tables rondes pour les analyser.

L'Organisation nationale de la radiotélévision iranienne développait aussi ses expériences dans le domaine des arts plastiques. De nombreuses émissions étaient consacrées aux arts plastiques, d'autant plus que la télévision diffusait des documentaires portant sur les grands artistes plasticiens mondiaux. En outre, des émissions spéciales étaient produites à la télévision pour apprendre la peinture aux enfants et aux adolescents.

Pour soutenir les artistes plasticiens, l'Organisation nationale de la radiotélévision iranienne avait alloué un budget pour l'achat de leurs œuvres, ce qui permit après quelques années de créer une collection très riche d'œuvres d'art, parmi lesquelles un grand nombre d'œuvres de Sohrab Sepehri et d'Abolghassem Saïdi. Les toiles achetées par cette organisation étaient accrochées au mur dans les salons et les espaces séparant les différents studios ou amphithéâtres, ce qui témoignait de l'importance qui avait été accordée par les responsables de la radiotélévision aux arts plastiques.

L'organisation nationale de la radiotélévision iranienne réussit à couvrir l'étendue du territoire national en 1978 pour que ces émissions soient captées dans toutes les provinces du pays. La radio et la télévision devinrent vite très populaires, car elles étaient accessibles à tous

à moindres frais, d'où la bonne place qu'elles trouvèrent très vite dans les foyers iraniens. Vu cette popularité, les activités culturelles et artistiques de cette organisation eurent un effet positif en ce qui concerne la familiarisation des gens avec les différents aspects de la culture et des arts.

L'une des activités culturelles et artistiques que l'Organisation nationale de la radiotélévision iranienne développait en marge de ses missions principales, consistait à organiser chaque année le Festival artistique de Chiraz. Ce festival comptait parmi les événements artistiques et culturels les plus importants et les plus controversés qui eurent lieu en Iran dans les années 1971-1979.

E2) Festival artistique de Chiraz

Le Festival artistique de Chiraz fut organisé pour la première fois en 1967 pour favoriser les échanges culturels et artistiques entre l'Iran et les autres pays du monde, avec la collaboration de l'Organisation nationale de la radiotélévision iranienne à Chiraz (sud d'Iran) (figure n°443). Les douze éditions annuelles de ce festival comptaient parmi les événements culturels les plus controversés du pays. En réalité, l'objectif principal du Festival artistique de Chiraz était l'établissement des relations entre les cultures orientales et occidentales, la présentation des cultures traditionnelles des pays, et la manifestation des événements les plus modernes de l'art mondial.

Par conséquent, ce festival était une occasion pour écouter les musiques traditionnelles iranienne ou indienne, à côté de la musique très moderne de Karlheinz Stockhausen³³⁰ (figure n°444). Le Festival offrait des représentations théâtrales inspirées de récits populaires iraniens mis en scène par « l'Atelier dramatique de Téhéran » ou le Ta'zieh³³¹ présentées par des artistes traditionnels. Dans le même temps, le festival était l'hôte de pièces du metteur en scène moderne américain Peter Brook du célèbre ballet « Golestân » de Maurice Béjart à Persépolis, avec la participation d'artistes iraniens et étrangers (figure n°445). Quant au cinéma, le Festival artistique de Chiraz proposait les œuvres des plus grands cinéastes du monde, comme Bergman³³², Fellini, Tarkovski³³³, ... Les amateurs du septième art se

³³⁰ Karlheinz Stockhausen, (22 août 1928 en Allemagne-5 décembre 2007 à Kurt en, Allemagne), est un compositeur allemand. Son travail se construit autour de la musique électroacoustique.

³³¹ Ta'zieh, désigne en Iran un genre théâtral particulier, commémorant le martyr de l'imam Hossein, qui est joué uniquement pendant le mois de muharram et à l'Achoura.

³³² Andrew Bergman, né le 20 février 1945 dans le Queens, Etat de New York, est un producteur, réalisateur et écrivain américain.

³³³ Andrei Arseinvitch Tarkovski, (4 avril 1923 en Russie- 29 décembre 1986 à Neuilly-sur-Seine), est un réalisateur Russe.



fig.443/ Affiche de Jashn e Honar



fig.444/ Affiche de Jashn e Honar



fig.445

rendaient donc à Chiraz pour voir les films des meilleurs cinéastes du monde. Pendant les jours du festival, la ville de Chiraz changeait complètement de visage : des artistes, des amateurs d'art, des étudiants et des gens curieux envahissaient la ville pour se mettre au courant de ce qui se passait pendant cet événement culturel et artistique. Après chaque représentation, des réunions de débats et de discussions étaient organisées avec la participation des artistes et des spectateurs. Les tensions étaient souvent à la rencontre, car nombreux étaient les spectacles théâtraux ou cinématographiques qui suscitaient la protestation et la colère non seulement des gens ordinaires, mais aussi de certains artistes et étudiants. Les scandales liés au Festival artistique de Chiraz pendant ces dix années de sa tenue annuelle, arrivèrent à leur apogée avant la révolution islamique de 1979, lorsqu'un groupe théâtral étranger présenta son spectacle dans la vitrine d'un magasin à Chiraz devant les passants. Ce spectacle qui contenait des scènes où les acteurs dénudés faisaient des gestes érotiques, souleva la protestation et la vive réaction de tout le monde : des gens ordinaires, mais aussi des intellectuels, des artistes et des étudiants. Beaucoup pensent que des scandales pareils au festival artistique de Chiraz avaient accéléré les protestations révolutionnaires en Iran. A ce propos, le critique iranien, Aydin Aghdashlou a dit (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran):

« Au Festival artistique de Chiraz, les choix n'étaient pas souvent corrects. La méconnaissance des mœurs et des coutumes des gens et des spectateurs créait très souvent des dégâts qui se transformaient vite en catastrophes. Cependant, il faut admettre qu'au-delà de ces mauvais choix, le Festival artistique de Chiraz était capable, pendant les dix années de son existence, de présenter de nombreuses valeurs. Nous avons connu Peter Brook et Grotowski³³⁴ grâce au festival artistique de Chiraz. Nous avons vu leurs pièces, alors qu'il nous était tout à fait impossible de nous rendre à Londres ou à Varsovie pour les voir. Nous avons eu l'occasion de voir pour la première fois certaines représentations du Ta'zieh lors de ce festival ... »

Lors de certaines éditions annuelles du Festival artistique de Chiraz, des expositions d'œuvres d'artistes plasticiens contemporains d'Iran étaient également organisées (figure n° 446). L'événement le plus important dans ce domaine se passait au niveau des publicités consacrées à la présentation des fêtes et la réalisation des affiches, des brochures, des catalogues et des cartes, dont les organisateurs avaient besoin pour les différents secteurs du festival. Ces ouvrages publicitaires étaient réalisés pour des graphistes iraniens, ce qui leur

³³⁴ Jerzy Grotowski, (11 août 1933 en Pologne - 14 janvier 1999 en Italie), est un metteur en scène polonais, théoricien du théâtre et pédagogue. Il est l'un des plus grands réformateurs du XX^e siècle.

نمایشگاه نقاشی جشن هنر شیراز

11 تا 13 شهریور 1347 - 400 نفر



fig.446

offrait une occasion pour présenter l'art graphique iranien, favorisant le recours des graphistes iraniens aux visions les plus modernes du graphisme moderne mondial (figure n° 447).

La dernière édition du Festival artistique de Chiraz eut lieu en septembre 1978, et à partir de cette date, il n'en resta que des souvenirs dans l'esprit des gens. En vérité, le Festival artistique de Chiraz était un événement culturel et artistique annuel dont l'objectif majeur était de favoriser les échanges de vues et d'idées entre l'Orient et l'Occident. Pourtant la révolution de 1979 mit fin à cet événement pour toujours.

E3) Talar Rudaki

Talar Rudaki fut inauguré en 1972 à Téhéran. Il s'agit d'une salle équipée des meilleurs moyens de très haute qualité pour divers spectacles : opéra, ballet, concert musical, représentation théâtrale et projection de film. La Salle Rudaki est dotée des moyens techniques de haute qualité pour la scénographie, la décoration, l'éclairage et le son (figure n° 448).

Avant la révolution islamique de 1979 en Iran, les opéras et les ballets les plus célèbres du monde étaient représentés par des groupes iraniens, de célèbres groupes européens et d'autres pays du monde, à Talar Rudaki. A cette époque-là l'« Organisation nationale du ballet » était très active et avait réussi à recruter des danseurs et des chorégraphes professionnels qui avaient fait, plus par plupart, leurs études en Europe. L'Opéra de Téhéran avait lui aussi un agenda très chargé. Ce groupe était composé de chanteurs, de musiciens et de chefs d'orchestre iraniens qui proposaient des représentations exceptionnelles à la Salle Rudaki. La Salle Rudaki était également l'hôte de concerts musicaux iraniens et classiques. Après la révolution islamique en Iran, les activités des groupes d'opéra et de ballet furent brusquement arrêtées.

Cependant, la Salle Rudaki est toujours active, mais malheureusement, cette salle est plutôt utilisée pour des cérémonies et des fêtes diverses, et propose parfois des pièces de théâtre ou des concerts de musique. En raison de la restriction, pour ne pas dire rupture, les représentations d'ouvrages dramatiques mis en musique (opéra, ballet), les capacités et les moyens de cette salle unique en son genre en Iran, restent presque tout le temps non opérationnels.

E4) Musée des Arts contemporains de Téhéran



fig.447



fig.448

Le Musée des Arts contemporains de Téhéran est l'un des centres culturels et artistiques les plus importants et les plus actifs de l'Iran dans le domaine des arts plastiques (figure n°449). Peu de temps avant la révolution islamique de 1979, ce musée fut inauguré à Téhéran en 1977 et ouvrit les portes de ses précieuses collections aux visiteurs. Les amateurs d'art, les enseignants et surtout les étudiants de différentes disciplines artistiques qui n'avaient guère la possibilité de voyager à l'étranger et de visiter les grands musées du monde, eurent la chance pour la première fois de voir de près de l'«original» des grandes œuvres.

Kamran Diba, dessinateur, architecte, peintre et ancien directeur du Musée des Arts contemporains de Téhéran et responsable des achats et de ses collections d'œuvres d'art, dit (Kamran Diba, magazine de Payam-E-Sabz, n°43, 2005, Téhéran-Iran) :

« A cette époque-là, les collections artistiques du Musée des Arts contemporains de Téhéran étaient uniques dans toute la région du Moyen-Orient, et elles étaient même comparables avec celles des grands musées européens et nord-américains. 3.000 œuvres des plus grands artistes contemporains du monde étaient conservées dans les collections du Musée des Arts contemporains de Téhéran : Edouard Manet³³⁵, Claude Monet, Vincent Van Gogh³³⁶, Paul Gauguin³³⁷, George Braque, Fernand Léger, Pablo Picasso, René Magritte³³⁸, Andy Warhol, ... A côté de cette collection exceptionnelle, le Musée des Arts contemporains de Téhéran avait réuni également une collection importante d'œuvres d'art contemporaines iraniennes. »

Kamran Diba qui vivait à l'étranger, depuis la victoire de la révolution islamique, accorda une interview au magazine « Boukhara »³³⁹ en 2005, au cours de la 51^{ème} édition du Biennal de Venise, lors duquel il décrit la genèse et la création du Musée des Arts contemporains de Téhéran :

« En 1965, je suis rentré en Iran après neuf ans de séjour à l'étranger. En raison de l'intérêt que je portais à la peinture et à l'architecture, je souhaitais pouvoir créer un lieu spécial pour les artistes et les amateurs d'art. Avec deux amis artistes, nous avons loué un immeuble que nous avons transformé en un club pour artistes. Des peintres nous ont offert

³³⁵ Edouard Manet, (23 janvier 1832 à Paris-30 avril 1883 à Paris), est un peintre français majeur de la fin du XIX^e siècle. Il est considéré aujourd'hui comme l'un des pères de l'impressionnisme.

³³⁶ Vincent Van Gogh, (30 mars 1853 aux Pays-Bas 29 juillet 1890 à Auvers-sur-Oise en France), est un peintre et dessinateur néerlandais. Son œuvre pleine de naturalisme, est inspirée par l'impressionnisme et le néo-impressionnisme.

³³⁷ Paul Gauguin, (7 juin 1848 à Paris - 8 mai 1903 Iles Marquises), est un peintre post impressionniste.

³³⁸ René Magritte, (21 novembre 1898 à Lessines (Belgique) - 15 août 1967 à Bruxelles), est un peintre surréaliste belge.

³³⁹ Le magazine « Boukhara » est un bimensuel culturel et artistique, dirigé par M. Ali Dehbashi qui en est également le rédacteur en chef. Le magazine est publié en Iran depuis 1998.



fig.449

des tableaux pour décorer ce lieu que nous avons aménagé en une exposition permanente. Cela a été peut-être le premier pas, pour moi, vers l'idée de la création d'un musée. J'ai partagé mon idée avec l'impératrice Farah Diba qui accepta de me soutenir. Voilà comment j'ai entrepris le projet de la construction du musée et de l'achat d'œuvres d'art. C'était une grande chance pour moi de pouvoir mener à terme les travaux de la construction du musée. A cette époque-là, le Musée des Arts contemporains de Téhéran comptait parmi les 6 ou 7 plus grands musées modernes du monde. Il possédait des collections d'œuvres d'art très importantes, surtout en ce qui concerne la collection d'œuvres d'artistes américaine, inégalée par rapport à ce qui existait à cette époque-là dans les pays européens. Mais aujourd'hui, nous constatons que les petites villes européennes ou nord-américaines ont parfois des musées plus vastes et plus riches que le Musée des Arts contemporains de Téhéran dans son état actuel. Un musée a toujours besoin d'un développement constant tant qualitatif que quantitatif. Il faut constamment acheter de nouvelles œuvres pour enrichir les collections déjà établies. Un musée qui se dit contemporain doit l'être effectivement pour qu'il puisse refléter les dernières évolutions qui se produisent dans l'univers de l'art contemporain mondial. »

Pendant la courte période de ses activités avant la victoire de la révolution islamique, le Musée des Arts contemporains de Téhéran organisée une exposition de ses collections, et une autre exposition d'œuvres de peintres contemporains iraniens. Une troisième exposition fut consacrée aux œuvres de peintres contemporains du mouvement « Saghakhaneh ». A l'instar d'autres centres culturels et artistiques du pays, suite au mouvement révolutionnaire des Iraniens, le Musée des Arts contemporains de Téhéran fut fermé et suspendu pendant quelques années.

Le Musée des Arts contemporains de Téhéran est un beau monument remarquable sur le plan architectural. En effet, le bâtiment du musée est en soi une œuvre d'art original et moderne. Il est un ensemble réunissant la tradition et la modernité, réalisé par l'architecte iranien Kamran Diba. A l'intérieur du bâtiment, les porches, les croisements et les passages sont des éléments que l'architecte a empruntés à l'architecture traditionnelle iranienne. A l'extérieur la représentation des tours de ventilation inspirées de l'architecture locale de la ville de Yazd (centre d'Iran) accentue l'originalité du monument (figure n° 450).

Les huit galeries du musée ont une différence de niveau exceptionnelle les unes par rapport aux autres. Le visiteur doit traverser un itinéraire spiral qui le fait tourner autour de l'espace central du bâtiment (figure n° 451). Cet itinéraire est conçu et réalisé de sorte qu'au bout de la huitième galerie, le visiteur se retrouve devant le porche de la première galerie. Au fond de l'entrée principale du Musée ; il a y un « bassin rectangulaire en acier rempli d'huile



fig.450

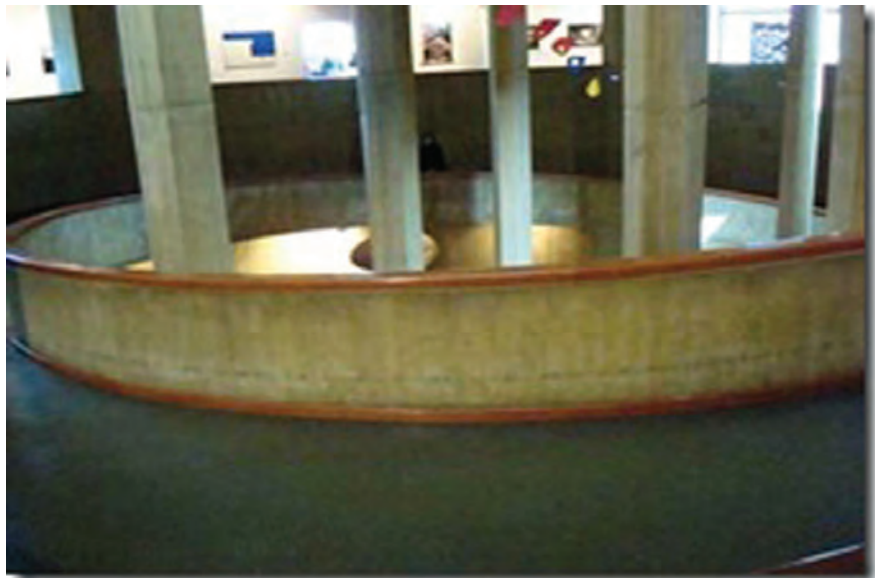


fig.451

noire », œuvre de l'artiste japonais Noriyuki Haraguchi³⁴⁰. L'espace vert qui entoure le Musée des Arts contemporains de Téhéran est un « Jardin de sculptures » où sont placées des sculptures et des œuvres en volume de grands artistes du monde (figure n° 452), comme Henry Moore³⁴¹, Alberto Giacometti, René Magritte, et des œuvres sculpturales d'artistes iraniens comme Parviz Tanavoli (figure n° 453).

Le Musée des Arts contemporains de Téhéran, qui avait suspendu ses activités en 1978, les reprit presque deux ans plus tard. Cependant, les collections du trésor du musée ne furent plus exposées publiquement dans les galeries, étant donné des restrictions et des obstacles qui interdisaient leur visite. Par conséquent, le musée s'occupa de l'organisation des expositions saisonnières : œuvres d'artistes révolutionnaires, œuvres religieuses, œuvres de l'époque de la guerre, etc. Pendant de longues années, les œuvres précieuses de la collection du musée furent conservées dans les dépôts du musée où elles se trouvent encore aujourd'hui.

Le Musée des Arts contemporains de Téhéran a pourtant été le centre le plus actif et le plus important des arts plastiques iraniens dans les deux décennies commençant en respectivement en 1991 et 2001. Dans le bilan de ce musée, figure l'organisation de nombreuses expositions d'œuvres de peintres, de graphistes et de sculpteurs contemporains iraniens, ainsi que des œuvres de célèbres artistes mondiaux. En outre, le musée organise régulièrement des tables rondes et des conférences, et publie des livres et des ouvrages consacrés aux arts plastiques. Le Musée des Arts contemporains de Téhéran souhaite ainsi rester fidèle à sa mission principale, qui consiste à établir des relations entre les artistes iraniens et l'art contemporain international.

L'architecte et traducteur d'ouvrages sur les arts plastiques, Aliréza Sami-Azar, qui fut directeur du Musée des Arts contemporains de Téhéran pendant près de cinq ans, a décrit ses points de vue sur les activités de ce musée dans une interview accordée en 2002 au magazine culturel et artistique « Touba »³⁴² :

« Le Musée des Arts contemporains de Téhéran est né il y a plus d'un quart de siècle. Il a été inauguré en 1977, et il a été particulièrement actif pendant la courte période d'un an avant la révolution islamique. Après la révolution, les activités du musée ont été suspendues pendant près de deux ans. Ensuite, le musée a repris ses activités. En effet, l'événement le plus important du musée pendant cette période constitua en les efforts visant à garder le

³⁴⁰ Noriyuki Haraguchi, né en 1946 à Yoko Suka (Japon), est un célèbre artiste japonais contemporain. Il a organisé de nombreuses expositions dans divers pays du monde.

³⁴¹ Henry Moore (30 juillet 1898 à Castle Ford - 31 août 1986) est un sculpteur britannique.

³⁴² Le magazine culturel et artistique « Touba », dirigé par Hossein Edalat, est publié dans la ville iranienne de Kachan (centre).



fig.452

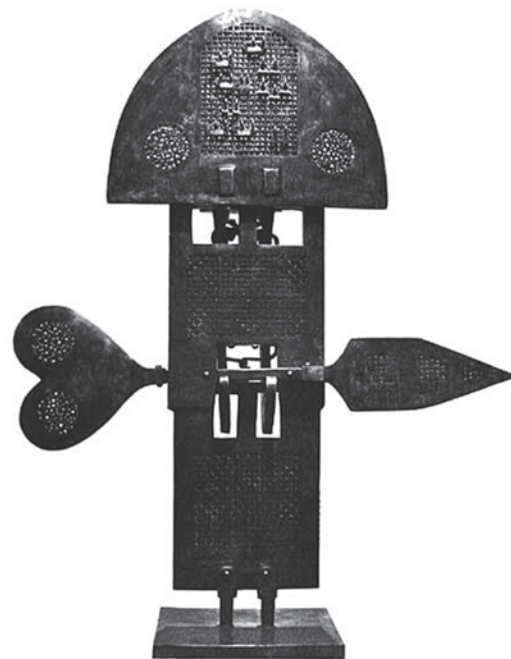


fig.453

musée ouvert malgré la situation tumultueuse de l'époque (révolution et guerre). Le musée a réussi à organiser quelques expositions, et il a surtout réussi à conserver dans de bonnes conditions ses très précieux trésors. Avec l'apaisement progressif de la situation, le musée s'est mis à organiser des expositions plus importantes, notamment des biennales, qui ont considérablement rehaussé le statut du musée. Dans les dernières années [1998-2002], avec l'amélioration de la situation culturelle et sociale, le Musée des Arts contemporains de Téhéran a commencé une nouvelle période de son existence. Pendant cette période, les activités du musée furent caractérisées par les expositions thématiques et liées aux recherches artistiques, la tenue des expositions d'œuvres d'artistes très célèbres, ainsi que l'exposition des œuvres des collections du musée, qui n'avaient pas été montrées aux visiteurs pendant près de 20 ans. »

Dans les années 2004-2005, le Musée des Arts contemporains de Téhéran organisa, pour la première fois depuis 20 ans, une exposition des œuvres de sa collection, intitulée « Le mouvement de l'art moderne ». Après la fin de cette exposition, ces œuvres furent renvoyées de nouveaux dans les dépôts du musée. Enfin cinq ans plus tard, en 2010, le Musée des Arts contemporains de Téhéran décida d'organiser des expositions périodiques d'œuvres de ses collections. Chaque fois, 120 œuvres sont exposées sur une période de quarante jours appelées « Des manifestations de l'art contemporain mondial ». Depuis ces dernières années, les artistes critiquent souvent les politiques du musée, en estimant que malgré les possibilités techniques et l'existence d'une collection exceptionnelle d'œuvres contemporaines, le musée n'expose pas de manière permanente les œuvres qu'il conserve dans ses dépôts, en se contentant seulement d'organiser des expositions saisonnières et des biennales. Il paraît que ces critiques soient prises en compte par les responsables du musée qui semblent modifier leur politique afin qu'il y ait une exposition permanente des œuvres de ses collections.

A propos des activités du Musée des Arts contemporains de Téhéran, Aydin Aghdashlou dit (communication personnelle, 2008, Téhéran-Iran) :

« Les activités du Musée des Arts contemporains de Téhéran se répartissent en deux périodes : d'abord la courte période des années 1977-1978, c'est-à-dire un an avant la révolution islamique, puis ensuite une période de 32 ans qui commence vers la fin de l'année 1979 et se poursuit jusqu'aujourd'hui. Pendant toutes ces années, le musée n'a malheureusement ajouté aucune nouvelle œuvre à ses collections. Ainsi, il s'est privé de nouvelles œuvres artistiques du monde. »

Lors d'une interview que j'ai réalisée avec M. Sami-Azar en 2008, ancien directeur du musée, je lui ai transmis cette critique d'Aydin Aghdashlou, à laquelle il a répondu en ces termes :

« Pendant mon mandat de cinq ans en tant que directeur du musée, nous n'avons malheureusement réussi à ajouter aucune nouvelle œuvre aux collections du Musée des Arts contemporains de Téhéran, sauf quelques œuvres d'artistes contemporains iraniens. Pour combler un peu ce vide, nous avons essayé d'organiser des expositions d'œuvres de peintres contemporains de différents pays du monde, en invitant les artistes eux-mêmes à participer aux conférences et aux tables rondes, que nous organisons en marge de ces expositions. Il faut évoquer aussi la tenue des biennales internationales au Musée des Arts contemporains de Téhéran ».

Après la réponse de M. Sami-Azar, j'ai demandé à M. Mohammad Ibrahim Jafari, peintre contemporain, de me confier son opinion sur les activités du musée :

« A mon avis, la responsabilité du Musée des Arts contemporain est celle de découvrir le joyau de la créativité, de le faire connaître au public contemporain, et de conserver ce joyau pour la postérité. Le travail du musée ne se limite donc pas à collectionner les œuvres des artistes, mais il doit se charger de la présentation de ces œuvres au public. C'est le secret de la survie d'un musée. La muséographie est un art en lui-même, qui doit s'adapter aux évolutions et au passage du temps, pour établir et conserver ses relations avec les différentes générations, à différents niveaux, de sorte qu'il puisse toujours attirer leur attention. Un musée est un corps vivant, dynamique et créatif. Il doit ressembler à un jardin public, et non à un parc privé ! ».

E5) Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents

Le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents fut fondé en 1964 à Téhéran (figure n°454). La directrice de ce centre, Mme Leili Amir-Arjomand avait fait ses études en bibliothéconomie en France. Au début de ses activités, le Centre s'était siégé dans une petite pièce du parc Laleh, située dans un jardin public de la capitale.

Le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents commença son travail avec la publication de quelques livres pour enfants dont un livre de Hans Christian



fig.454

Andersen³⁴³ illustré par l'impératrice Farah Pahlavi, et un livre de Mme Farideh Farjam³⁴⁴ intitulé « Un hôte non invité » (figure n°455).

Le siège du centre a été nouvellement transféré dans un lieu plus spacieux, quand M. Firouz Shirvanlou vint rejoindre ce nouvel établissement. Shirvanlou avait fait ses études en sociologie de l'art à l'Université de Leeds en Angleterre. Après son retour en Iran, il travailla d'abord à la maison d'édition Franklin en tant que designer et éditeur de texte. Il fonda ensuite la maison d'édition et de publicité Negareh, avant d'accepter un poste de spécialiste des affaires culturelles que lui avaient proposé les autorités officielles. Il s'occupa de ce poste jusqu'en 1979. Shirvanlou fut à l'origine de la fondation du Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents et de la création de la Maison de la culture de Niavaran. Il joua aussi un rôle dans la fondation du Musée du Tapis, du Musée des Arts contemporains de Téhéran, du Musée Abgîneh, et de la tenue de plusieurs expositions d'art classique et contemporain. Dès l'arrivée de Firouz Shirvanlou, les activités du Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents dépassèrent très vite le cadre fixé de la publication de livres. En effet, il était convenu que le centre s'occupe d'activités diversifiées dont la publication de livres, la production de dessins animés, et de films de fiction pour les enfants et les adolescents, la tenue de festivals, ... La présence de Shirvanlou amena un certain nombre des meilleurs artistes de l'époque à collaborer avec ce centre : Cyrus Tahbaz (écrivain), Bahram Beizai (metteur en scène de théâtre et de cinéma), Abbas Kiarostami (cinéaste), Sohrab Shahid Sales (cinéaste)³⁴⁵, Morteza Momayez (graphiste), Farshid Mesghali (illustrateur), Nouredin Zarinkelk (illustrateur)³⁴⁶, Ahmad-Réza Ahmadi (poète), Ali Akbar Sadeghi (peintre)³⁴⁷, Parviz Kalantari (peintre), ... Tous ces artistes se mirent donc à travailler dans le premier centre qui avait été fondé en Iran spécialement pour les enfants et les adolescents. En effet, le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents produisit le premier dessin animé, le premier film de fiction pour enfants, les premiers livres illustrés et les premières bibliothèques équipées d'ateliers d'enseignements de peinture aux enfants et aux adolescents. Avec la fondation de ce centre, l'illustration de livres

³⁴³ Hans Christian Anderson (2 avril 1805 au Danemark - 4 août 1875 à Copenhague), est un romancier, dramaturge, conteur et poète danois, célèbre pour ses nouvelles et ses « contes de fées ».

³⁴⁴ Farideh Farjam, née en 1934, est auteure de livres pour enfants, dramaturge et poète. Elle est auteure d'importants ouvrages pour enfants.

³⁴⁵ Sohrab Shahid Sales, est un réalisateur et scénariste iranien, né le 28 juin 1944 à Qazvin et mort le 2 juin 1998 à Washington.

³⁴⁶ Nouredin Zarinkelk, né le 6 avril 1936 à Machhad en Iran, est un réalisateur de cinéma d'animation et un auteur et illustrateur iranien.

³⁴⁷ Ali Akbar Sadeghi, né en 1937 à Téhéran, est peintre, et s'occupait pendant sa jeunesse de la réalisation de posters et d'affiches pour le cinéma. Il est graphiste publicitaire et dessine les couvertures de livres. Il a réalisé aussi plusieurs animations. Sadeghi est l'un des célèbres peintres contemporains iraniens.



fig.455

d'enfants a connu un nouvel essor en Iran. De jeunes peintres comme Parviz Kalantari, Farshid Mesghali, Nouredin Zarinkelk et plusieurs autres artistes rejoignirent ce mouvement, et ils obtinrent parfois des prix internationaux d'illustration de livres d'enfants. En effet, même aujourd'hui, les responsables de ce centre sont fiers du bilan de leur institution dans ce domaine. Abbas Kiarostami, Bahram Beizayi, Morteza Momayez, Ali Akbar Sadeghi, Sohrab Shahid Sales et Farshid Mesghali réalisèrent leurs premières expériences cinématographiques au Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents. Ce centre obtint peu à peu le soutien du gouvernement et la confiance de la population. Dans la plupart des jardins publics de Téhéran, des endroits étaient consacrés aux bureaux de ce centre qui développait dans le même temps sa présence dans toutes les villes iraniennes. Les bibliothèques ambulantes de ce centre rendaient visite aux villes et villages éloignés et apportaient des livres aux enfants.

Le centre s'occupait aussi de l'apprentissage du théâtre, du cinéma, de la sculpture et de la peinture aux enfants et aux adolescents. Les œuvres réalisées par les enfants étaient ensuite exposées publiquement. Ainsi le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents développait de plus en plus ses activités. Farshid Mesghali fut le premier illustrateur du centre à avoir reçu le prix international de l'illustration de livres d'enfants en 1969 à la Biennale de Bratislava³⁴⁸, pour l'illustration du « Petit poisson noir » de Samad Behrangi³⁴⁹ publié par le centre (figure n° 456).

Quant aux activités du Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents, Farshid Mesghali dit (Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) :

« Je n'étais pas présent au moment de la naissance du centre, mais je l'ai rejoint dès qu'il posséda trois pièces ! Ce centre était une exception, car son ambition se résumait dans le développement de ses activités culturelles. En quelques années, les trois pièces du centre se sont transformées en 150 bibliothèques dispersées partout en Iran. Outre ses travaux destinés aux enfants, le centre avait aussi créé des stages de formation pour ses propres enseignants afin que ses méthodes d'enseignement soient appliquées de la meilleure façon. A mon avis, cette ambiance et cette méthode de travail étaient exceptionnelles au niveau mondial. De nombreuses personnalités que nous considérons aujourd'hui comme influentes sur l'art et la culture en Iran, ont commencé leur carrière dans ce centre. »

³⁴⁸ Biennale de l'illustration de Bratislava (BIB), est une manifestation incontournable pour les illustrateurs du monde entier. La ville de Bratislava organise depuis les années 1960 la Biennale internationale de l'illustration.

³⁴⁹ Samad Behrangi (juillet 1939-septembre 1968, village de Sham Goalik au nord-ouest de l'Iran) fut chercheur, traducteur, nouvelliste et poète iranien. Son ouvrage le plus célèbre est « Le petit poisson noir ».



fig.456

Fondé en 1964, le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents développa ses activités pendant les années 1971-1978. En effet, pendant cette période, ce centre qui poursuit toujours ses activités, récoltait les graines qu'il avait semées auparavant. Le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents joua un rôle très important dans la formation d'une génération d'artistes en Iran : graphistes, illustrateurs, cinéastes, etc. Le centre organisait des cours d'apprentissage spécialisés et des festivals, avait créé des archives de films, une cinémathèque, octroyait des bourses d'études aux artistes, et jouait ainsi un rôle majeur dans le progrès et le développement des arts en Iran.

E6) Maison de la culture de Niavaran

A partir des années 1961-1971 jusqu'en 1979, de très nombreux centres culturels virent le jour à Téhéran et dans plusieurs autres villes iraniennes, parmi lesquels le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents, le Musée des Arts contemporains de Téhéran et la Maison de la culture de Niavaran. Tous les trois bénéficiant du soutien du bureau de l'Impératrice Farah Pahlavi, jouaient des rôles plus remarquables dans le domaine des arts et de la culture. Evoquant les activités de ces centres qui avaient une influence importante sur le progrès des arts et de la culture en Iran, il conviendrait de rendre hommage à M. Firouz Shirvanlou pour sa bienveillance et son soutien aux peintres, aux arts plastiques en général et à la peinture contemporaine iranienne en particulier. Après la révolution islamique de 1979, Shirvanlou s'occupa de la traduction de livres d'art. Son projet de l'« Encyclopédie sociale d'Iran » resta, hélas, inachevé, la mort l'ayant surpris en 1988. La vie et l'œuvre de Firouz Shirvanlou sont indissociablement liés à une partie importante des arts contemporains iraniens. Il fut toujours un protecteur pour les peintres contemporains iraniens, et organisait pour eux leur participation aux expositions artistiques internationales comme à Bâle (Suisse) ou Washington (Etats-Unis). Il jouait ainsi un rôle de premier plan dans la présentation de l'art contemporain iranien sur une échelle mondiale.

La Maison de la culture de Niavaran fut construite en 1977 sur un vaste terrain verdoyant dans le nord de Téhéran (figure n°457). Le plan architectural du bâtiment de ce complexe culturel et artistique fut l'œuvre de Kamran Diba qui y créa une ambiance moderne tout en y préservant la beauté et la simplicité des espaces traditionnels des maisons et des jardins anciens (figure n°458). La fondation de la Maison de la culture de Niavaran à l'initiative de Firouz Shirvanlou devint le point de départ pour la création de plusieurs



fig.457



fig.458

maisons de la culture dans différents quartiers de la capitale iranienne et dans d'autres villes du pays. Aujourd'hui, le nombre de ces maisons de la culture s'élève à plus de 20 à Téhéran.

Ce complexe culturel comprend galeries de peinture, salles de concert et de théâtre, bibliothèque spécialisée, médiathèque et librairie. Avant la fin des travaux de construction de la maison de la culture de Niavaran, Firouz Shirvanlou invita un groupe d'artistes contemporains à collaborer à la programmation des activités de ce centre. Les personnes invitées étaient toutes des personnalités actives et créatives, ayant une bonne connaissance de l'art contemporain mondial dans divers domaines : musique, littérature, poésie, théâtre, cinéma, arts plastiques.

Parmi les premières personnes que Firouz Shirvanlou invita à collaborer aux projets de la Maison de la culture de Niavaran il faut surtout citer Fereydoun Nasserî ³⁵⁰ (compositeur), Mohammad Reza Aslani ³⁵¹ (auteur, compositeur, interprète), Kamran Shid-Del³⁵² (écrivain et cinéaste), Réza Farrokh-Fal ³⁵³(écrivain), Keivan Mahboub ³⁵⁴(traducteur) et Mohammad Ibrahim Jafari (peintre et professeur d'art).

Lors des réunions de ce groupe, d'autres artistes étaient également invités en fonction du sujet traité à chacune d'elles. Ces débats et discussions favorisaient un échange d'idées et de points de vue qui donnaient forme aux futurs projets de la Maison de la culture de Niavaran.

Quant aux arts plastiques, outre la tenue d'expositions des œuvres des artistes iraniens et les invitations faites aux artistes étrangers, la formation et l'apprentissage artistiques avaient une place de choix dans les activités de ce complexe. Les participants à ces cours n'oublieront jamais le souvenir des ateliers de la peinture qui étaient souvent organisés dans le beau jardin verdoyant de la Maison de la culture de Niavaran.

Pendant une courte période qui allait de sa fondation en 1977 jusqu'avant la victoire de la révolution islamique de 1979, la Maison de la culture de Niavaran réussit à organiser deux expositions dédiées aux peintres contemporains indiens et espagnols. En outre, elle publia plusieurs livres, essais et articles sur les arts modernes en Inde et en Espagne. En juin

³⁵⁰ Fereydoun Nasserî (octobre 1930 - juillet 2005 Téhéran) fut chef d'orchestre et directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Téhéran.

³⁵¹ Mohammad-Réza Aslani, né en 1943 à Rasht (nord de l'Iran), est un écrivain, poète, réalisateur et documentariste iranien.

³⁵² Kamran Shid-Del, né en 1939 à Téhéran, est un célèbre traducteur, réalisateur et documentariste iranien. Il fut le premier cinéaste iranien à obtenir le titre de « Chevalier de l'art et de la culture » du gouvernement italien, lors d'une cérémonie à l'ambassade d'Italie à Téhéran en 2010.

³⁵³ Réza Farrokh-Fal, né en 1943 à Ispahan, fit ses études en 'histoire. Il est un célèbre écrivain contemporain iranien.

³⁵⁴ Keivan Mahboub, né en 1940 à Téhéran, fit ses études en traductologie, et compte parmi les célèbres traducteurs contemporains iraniens.

1978, quelques mois avant la victoire de la révolution islamique, elle publia « Les portraits des pionniers de l'art et de la littérature contemporaine en Iran » (figure n°459). Dans le même temps, une exposition de ces portraits fut organisée à la Maison de la culture de Niavaran. Ce livre avait réuni les portraits de 79 artistes et personnalités influents de la culture et des arts contemporains iraniens, faits par 29 célèbres peintres contemporains. Ce livre reste encore aujourd'hui une œuvre exceptionnelle en son genre. C'était pendant cette même période que Shirvanlou commanda au peintre contemporain Massoud Arabshahi l'illustration de l'Avesta. En tout état de cause, les personnalités et les artistes qui collaboraient avec la Maison de la culture souhaitaient pouvoir contribuer à une présentation de l'art contemporain à un public de plus en plus large. En février 1979, à l'instar de la plupart des centres culturels et artistiques du pays, la maison de la culture de Niavaran fut fermée et toutes ses activités furent suspendues. Quelques années, plus tard, devenue « Fondation des créativité artistiques », elle reprit ses activités sous la supervision du ministère iranien de la Culture et de l'Orientation islamique.

La Maison de la culture de Niavaran et les autres maisons de la culture qui avaient souvent été fondées dans l'espace des jardins publics de Téhéran, dépendent aujourd'hui de la mairie de la capitale iranienne, et leurs activités sont soumises à des instructions et règlements particuliers.

Ces maisons de la culture sont particulièrement actives dans le domaine de la tenue des expositions de peinture notamment pour un jeune public. Cependant, le type et la qualité de leurs activités dépendent directement du niveau de la connaissance culturelle et artistique de leurs dirigeants. C'est pourquoi il est difficile de dire que les maisons de la culture soient dotées d'une politique cohérente du moins dans le domaine des arts plastiques. Elles s'avèrent malheureusement incapables de jouer un rôle efficace dans les courants de la peinture contemporaine du pays. Cependant, étant donné que l'idée principale de la création de ces maisons de la culture était de contribuer à la propagation de l'art et de la culture, et de devenir des lieux de fréquentation permanente pour la jeunesse, on aurait le droit d'espérer qu'un jour les directeurs de ces centres culturels et artistiques, mobilisent leurs moyens pour mieux remplir leur mission, en se servant de conseils d'experts et de spécialistes d'art et de culture.

E7) Musée des Arts contemporains de Kerman

Le Musée des Arts contemporains de Kerman fut fondé en 1977, à l'aide de la famille d'Ali Akbar San'ati (peintre et sculpteur originaire de Kerman) et avec le soutien du bureau de



fig. 459/ Techniques mixtes sur papier/ 50x70 Cm

l'impératrice Farah Pahlavi. La collection du musée compte 1.200 œuvres de peintres contemporains iraniens et européens. Le bâtiment du musée, construit en briques, est couronné par un dôme fait de briques et de céramiques émaillées noires et turquoise (figure n° 460). Les travaux de reconstruction du musée datent de 2003. Après la victoire de la révolution islamique, la collection d'œuvres d'art du musée fut conservée dans les dépôts, et le musée fut mis à la disposition des fondations révolutionnaires. En 2003, après de longues années de fermeture, le Musée des Arts contemporains de Kerman reprit ses activités. Les dix galeries et la bibliothèque spécialisée du musée ouvrirent de nouveau leurs portes. Deux galeries sont consacrées à l'exposition permanente des peintures et sculptures d'Ali Akbar Sanati (figure n°461), tandis que deux autres sont dédiées aux œuvres de Sohrab Sepehri. Ces quatre galeries offrent les seules expositions permanentes du musée. Les autres œuvres de la collection du musée ne sont exposées qu'à des occasions particulières. Il était convenu que ce musée établisse des relations culturelles et artistiques avec les habitants de la province, notamment les étudiants, cependant le musée semble malheureusement s'enfoncer dans une inertie quasi-totale ! Il n'est visité que de temps en temps par des touristes iraniens ou étrangers qui se rendent à Kerman ! Cependant, vu le potentiel considérable de ce musée, il faut espérer que les responsables culturels et artistiques de Kerman puissent trouver une solution appropriée pour réactiver ce musée qui pourrait jouer un rôle important pour développer des arts plastiques dans leur ville.

E8) Musée Réza Abbassi

Le Musée Réza Abbassi fut inauguré le 16 septembre 1977 à Téhéran, mais le musée fut fermé plusieurs fois pour diverses raisons, puis ré ouvert à chaque fois. La dernière réouverture du musée (pour la cinquième fois) eut lieu en février 2001 (figure n° 462).

Le Musée Réza Abbassi propose l'exposition permanente de ses œuvres dans ses cinq salles : période préislamique, période islamique 1 et 2, miniature, calligraphie. La bibliothèque du musée conserve 6.000 ouvrages, qui constituent une collection assez riche d'ouvrages consacrés à l'histoire et la culture iraniennes.

Dans la salle de la période préislamique, sont exposées des objets de l'antiquité perse dont les objets en bronze du Lorestan, ainsi que les vestiges des périodes achéménide, arsacide et sassanide.



fig.460



fig.461



fig.462

Dans les salles de la période islamique, les visiteurs retrouvent des éléments architecturaux, des bijoux, des tissus des périodes seldjoukide, timouride³⁵⁵ et safavide, ainsi que des objets de l'époque de la dynastie des Qadjar, dont des plumiers et des couvertures de livres délicatement ouvragés.

Dans la salle consacrée à la calligraphie, le visiteur peut prendre conscience des différentes étapes de l'évolution de l'art calligraphique des styles « Sols », « Naskh » et « Nasta'ligh », et se familiariser avec l'art traditionnel de la production de livres.

Et enfin, la salle dédiée à la miniature offre aux visiteurs une collection importante des peintures traditionnelles de la période islamique, des tableaux des écoles de Chiraz³⁵⁶, de Tabriz³⁵⁷ et de Herat³⁵⁸ témoignant des évolutions et des progrès de la miniature iranienne jusqu'au XIX^e siècle.

Le Musée Réza Abbassi est souvent visité par les étudiants et les artistes, ou les touristes iraniens et étrangers.

F) Les peintres iraniens des années 1971-1979

De 1971 à 1979, date de la révolution islamique en Iran, les arts plastiques connurent une période pleine de croissance et de progrès tant sur le plan qualitatif que quantitatif. Cela permit à une grande partie de la population iranienne de se rendre compte de l'existence des arts plastiques dans l'art contemporain iranien. Certains se joignirent à ce phénomène, tandis que d'autres s'y opposèrent farouchement. Pendant cette période, le nombre des peintres augmenta considérablement, et de nombreuses jeunes personnes s'inscrivaient aux cours des facultés ou aux cours libres d'art.

Les peintres iraniens, qui avaient commencé à découvrir l'art moderne dans la décennie commençant en 1951, prirent des pas rapides et positifs dans ce sens pendant la décennie commençant en 1961. Pendant la décennie commençant en 1971, le nombre de ces

³⁵⁵ La dynastie des Timourides (1370-1506) fut fondée par Tamerlan et ses descendants en Asie centrale. La ville de Samarkand fut la capitale des Timourides.

³⁵⁶ L'Ecole de Chiraz : au XVI^e siècle, simultanément au règne des Ilkhanides mongoles en Iran, la ville de Chiraz fut épargnée des attaques des Mongols grâce à la sagesse de ses gouverneurs. Chiraz devint ainsi un lieu sûr pour la poursuite des activités des peintres iraniens qui furent à l'origine de nouvelles innovations, et protégèrent les traditions artistiques face aux destructions de leur temps.

³⁵⁷ L'Ecole de Tabriz se développa sous les Ilkhanides, la dynastie des Jalayerides et des Turkmènes Gara-Golunlou et Ag-Goyunlou, ainsi que les Safavides dans la ville de Tabriz. Certaines œuvres de cette école datent du XIV^e siècle.

³⁵⁸ L'Ecole de Herat : après la mort de Tamerlan en 1405, son fils Shahrokh monta sur le trône et fit de la ville de Herat sa capitale. Grâce au soutien de Shahrokh et de son fils Baïsonghor, l'art de l'illustration se développa considérablement à Herat. La bibliothèque de Baïsonghor fut le centre de ces nouvelles activités artistiques.

peintres augmenta sans précédent. En réalité, il est impossible de tracer une frontière nette et précise entre la peinture et les peintres des deux décennies qui commençaient respectivement en 1961 et 1971, car pendant ces deux décennies, les courants existant dans la peinture iranienne était si intimement liés, qu'il est très difficile de parler de la peinture et des peintres des années 1961-1971, sans prendre en compte la poursuite de chaque courant ou chaque artiste pendant les années 1971-1979. En fin de compte, il faut aussi souligner que les artistes importants de ces trois décennies comptent encore aujourd'hui parmi les artistes les plus importants et les plus influents de l'univers artistique iranien. Au-delà de l'interruption et du silence dus à la survenance de la révolution islamique en 1979 et le début de la guerre irano-irakienne de 1980-1988 favorisant l'apparition et les activités intenses de jeunes peintres révolutionnaires, idéalistes et idéologues, nous allons voir que pendant ces deux décennies et de 1991 jusqu'aujourd'hui, les artistes des deux décennies commençant respectivement en 1961 et 1971 ont toujours eu une présence active et très influente dans le domaine de la production d'œuvres d'art, de la tenue des expositions et des biennales en Iran et à l'étranger, ainsi que dans l'enseignement des arts. Ces artistes restent ainsi les principaux protagonistes de la scène des arts plastiques en Iran.

L'étude de la peinture et des peintres modernes des deux décennies commençant respectivement en 1961 et 197, nous fait connaître un grand nombre d'artistes, mais faute de moyen et de temps, il nous serait impossible de tous les présenter dans le cadre de la présente recherche. L'examen des ouvrages, des critiques et des essais consacrés à l'art contemporain iranien et à la peinture moderne en Iran, nous permet de dégager des catégories différentes pour la peinture contemporaine d'Iran et les peintres iraniens. A titre d'exemple, selon une classification, les peintres sont divisés en deux groupes l'un qualifié de « thématique », l'autre de « formaliste ». Selon une autre classification, les peintres sont regroupés selon leur style : peintres iraniens naturalistes, surréalistes, ... tandis qu'une autre classification divise de manière plus générale les peintres iraniens en deux groupes classique et moderne.

Cependant, le chemin que nous avons emprunté jusqu'ici dans la présente recherche, nous propose une autre classification, naturellement dessinée au cours de notre travail, fondée sur le contexte du lieu et du temps, en fonction des conditions et des évolutions d'ordre social, culturel et politique d'Iran.

Par exemple, pendant la décennie commençant en 1941, l'accent devait être naturellement mis sur les activités des premiers diplômés de la première faculté des arts en Iran. En ce qui concerne la décennie commençant en 1951, il fallait étudier le travail des artistes modernes qui souhaitaient faire connaître l'art moderne et la pensée de la modernité à

leurs compatriotes, en fondant par exemple les premières galeries d'art en Iran. Pendant la décennie commençant en 1961, de nouveaux courants artistiques virent le jour en Iran : le courant de la « Galerie Ghandriz » (Talar Iran), celui qui cherchait à instaurer l'art national ou le mouvement « Sagha-khaneh ».

En ce qui concerne les peintres des années 1971-1979, nous pouvons peut-être dire que cette période était celle de peintres indépendants qui ne voulaient et ne pouvaient même pas être intégrés à une classification donnée. Ces peintres préféraient travailler de manière libre et indépendante : ils ne se souciaient ni d'être absorbés, s'il le fallait, dans les courants avant-gardistes européens ou nord-américains, ni de se laisser influencer par les arts traditionnels de leur propre pays. Par conséquent, dans les années 1971-1979, nous avons plutôt à faire à une multitude de peintres indépendants, ayant chacun sa place et son rôle à jouer dans le domaine des arts plastiques iraniens. Certes, il y eut parmi eux des figures plus importantes et plus emblématiques en raison du rôle qu'ils jouèrent efficacement dans les arts plastiques iraniens, tant sur le plan de la créativité artistique que leur présence active tantôt dans les milieux artistiques en Iran et à l'étranger, tantôt dans le domaine de l'enseignement des arts aux jeunes générations. Tantôt pour indiquer avec sérieux le chemin à suivre aux jeunes peintres des décennies à venir.

Les peintres indépendants des années 1971-1979 étaient ceux dont les œuvres étaient remarquablement imprégnées de la connaissance des principes et des fondements de la peinture moderne. Leurs œuvres manifestaient en fait de façon différente l'acceptation des principes de l'art mondial. Dans ce sens, leurs œuvres reflétaient tantôt les thèmes, tantôt les concepts ; tantôt la subjectivité, tantôt l'objectivité. Puisqu'ils n'appartenaient à aucun mouvement ou courant particulier, ces peintres indépendants suivaient chacun sa propre méthode, et ne reconnaissaient aucun engagement, sauf celui qu'ils ressentaient vis-à-vis de l'art lui-même.

Cependant, il existe de nombreuses œuvres, dont les thèmes et l'ambiance nous permettent de les étiqueter tout de suite comme « iranien », qu'il s'agisse de peintres qui utilisaient sciemment et délibérément ces thèmes, formes ou symboles d'une manière tout à fait personnelle, ou qu'il s'agisse de peintres dont les œuvres avaient une allure iranienne, sans qu'ils l'aient recherché volontairement.

De ce point de vue, de très nombreux peintres contemporains iraniens peuvent être regroupés dans cette catégorie qui va de Mohammad Javadipour, Hossein Mahjoubi (figure

n°463) ou Jalal Shabahangi³⁵⁹ (figure n°464) qui s'inspiraient de la nature de l'Iran, à Hossein Kazémi, qui tendait dans ses œuvres semi-abstraites, à la philosophie et aux espaces orientaux ; de Mohammad Ibrahim Jafari, dont les œuvres rappellent les fenêtres entrecroisées et les murs d'argile de l'ancienne architecture iranienne, à Asghar Mohammadi, s'inspirent dans ses peintures et ses sculptures, tantôt des espaces et des formes iraniennes tantôt des sculptures de l'antiquité perse.

En dessinant des objets anciens comme des « Termeh » (tissu traditionnel), des vases de fleurs ou des dentelles, Madame Parvaneh Etemadi nous ramène dans les pièces des maisons anciennes (figure n°465). Dans ses peintures et ses dessins animés, Ali Akbar Sadeghi redonne vie aux héros des légendes anciennes et aux armures des rois légendaires iraniens (figure n°466). Parviz Kalantari dessine les déserts iraniens, les murs en torchis, les toits et les arcs des maisons anciennes (figure n°467). Dans les dessins qu'il réalise pour des manuels scolaires, Kalantari crée des espaces typiques, surtout des paysages nomades, représente les tribus nomades avec leurs vêtements, leurs textiles et leurs « Gabbeh » (type traditionnel de tapis). Ce regard sur le désert, la terre et les espaces iraniens est également visible dans les bas-reliefs abstraits de Mohammad Ibrahim Jafari (figure n°468), les œuvres d'argile de Marco Grigorian (figure n°469) et de Gholam-Hossein Nami (figure n°470). Quant à Aydin Aghdashlou, pendant toute sa carrière de peintre, il exprime le concept de la « destruction » dans une ambiance semi-surréaliste, en dessinant des vieux récipients brisés ou des miniatures déchirées (figure n° 471).

Ghassem Hadjizadeh mêle les personnages de l'époque de la dynastie des Qadjar aux objets de la vie moderne, et nous montre par exemple une dame Qadjar en vélo (figure n°472).

Mme Mounir Farmanfarmaian s'inspire des décorations en miroir et en plâtre des bâtiments anciens pour créer de nouvelles œuvres originales (figure n° 473). Ali Asghar Massoumi³⁶⁰ qui s'intéressait d'abord aux miniatures anciennes, tend ensuite à s'inspirer de la peinture de l'époque de la dynastie des Qadjar. Pendant cette partie de sa carrière, il dessine les figures féminines, des fleurs et des oiseaux, ce qui le rapproche d'œuvres de certains peintres du mouvement « Sagha-khaneh » comme Jazeh Tabatabaï, Nasser Oveysi ou Sadegh Tabrizi (figure n° 474).

³⁵⁹ Jalal Shabahangi, né en 1940 à Téhéran, est un célèbre peintre, graphiste et sculpteur contemporain iranien.

³⁶⁰ Ali Asghar Massoumi, né en 1933 à Kangāvar (ouest de l'Iran) est un peintre iranien. Il quitte l'Iran en 1983 pour s'installer en Espagne, puis il émigre au Canada où il poursuit ses activités artistiques et enseigne les arts.



fig.463/ Huile sur toile

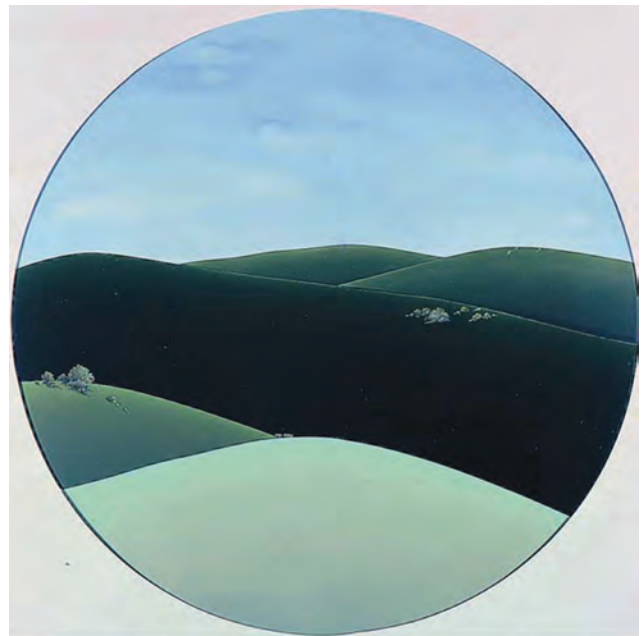


fig.464/ Huile sur toile



fig.465/ Huile sur toile

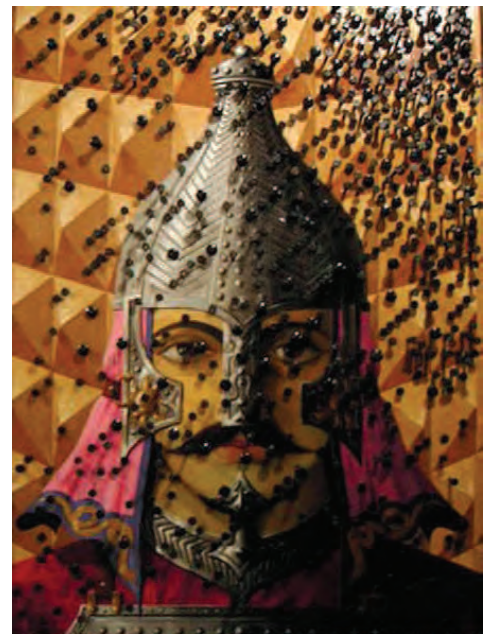


fig.466/ Techniques mixtes/ 100x100 Cm/ 1976-2000



fig.468/ Techniques mixtes/ 100x100 Cm/1976-2000



fig.469/ "Boxed Earth"/ 32x36 Cm/ 1962



fig.471/ Gouache sur carton/ 50x70 Cm



fig.472

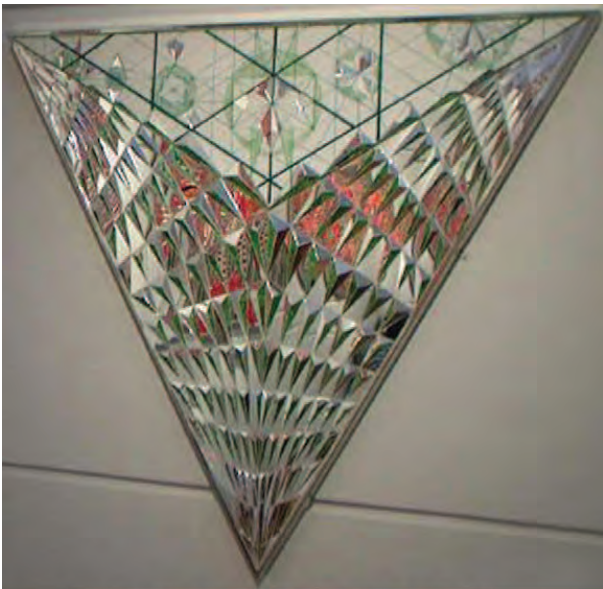


fig.473/ Verre,miroir,fer/ 100x70 Cm



fig.474/ Huile sur toile/ 100x70 Cm

Harrach Karapetian³⁶¹ présente dans ses œuvres des femmes, aux grands yeux et aux sourcils en arc. Ses œuvres sont très colorées (figure n° 475). Jaafar Rouhbakhsh se sert des motifs traditionnels et décoratifs de la peinture iranienne, et crée des espaces semi-abstraits. C'est un peintre moderne qui commence la peinture au cours du grand maître miniaturiste iranien, Hossein Behzâd. Cette expérience l'a conduit à ne jamais rompre ses liens avec les arts traditionnels iraniens, de sorte que ses œuvres abstraites conservent toujours cette allure iranienne (figure n°476).

Homayoun Salimi se sert des motifs anciens, notamment ceux des anciennes céramiques iraniennes, pour créer des espaces homogènes avec des couleurs sereines (figure n°477).

Le peintre Mahdi Hosseini dont des traductions et des travaux sur les miniaturistes classiques iraniens font partie des références dans les recherches universitaires, reproduit dans ses œuvres une géométrie secrète, des surfaces plates et un espace sans perspective qui donnent à son travail une identité profondément iranienne (figure n°478).

Madame Firouzeh Saberi dessine les anciennes légendes iraniennes avec ses petits morceaux de tissus de formes et de couleurs simples (figure n°479). Sarkis Vaspour³⁶² dessine les cérémonies religieuses, les cérémonies de deuil, les femmes en tchador. Appartenant à la minorité chrétienne des Arméniens d'Iran, il éprouve un vif intérêt pour les thèmes religieux islamiques (figure n° 480). Réza Bangiz utilise les figures de femmes en tchador et les scènes de cérémonies religieuses et des cérémonies de deuil sous une forme différente en utilisant uniquement le blanc et le noir (figure n° 481). Et enfin, Minoucher Motabar est le peintre de style réaliste des rues et des femmes en tchador (figure n° 482).

Comme nous l'avons déjà souligné, les années 1971-1978 étaient particulièrement fructueuses et remarquablement riches dans le domaine des arts plastiques iraniens. Les artistes s'émancipent de toute restriction et contrainte et mènent chacun leur chemin personnel. Des œuvres très variées furent ainsi créées pendant ces années. Il est à noter que même les peintres qui avaient émigré à l'étranger ne réussirent pas à se réunir autour d'une vision unique. Certains d'entre eux se sont libérés une fois pour toutes de l'expression d'une quelconque « identité iranienne », comme Madame Maryam Javaheri (Figure n°483), Sirak Melkonian (figure n°484) et Nikzad Nojourni (figure n°485). Certains autres se préoccupaient

³⁶¹ Harrach Karapetian (1943-2006), est un artiste peintre d'origine perse-arménienne qui vivait à Michigan. Il était peintre surréaliste.

³⁶² Sarkis Vaspour, né en 1922 à Tabriz, est un peintre d'origine arménien qui continue aujourd'hui encore ses activités artistiques en Iran.



fig.475

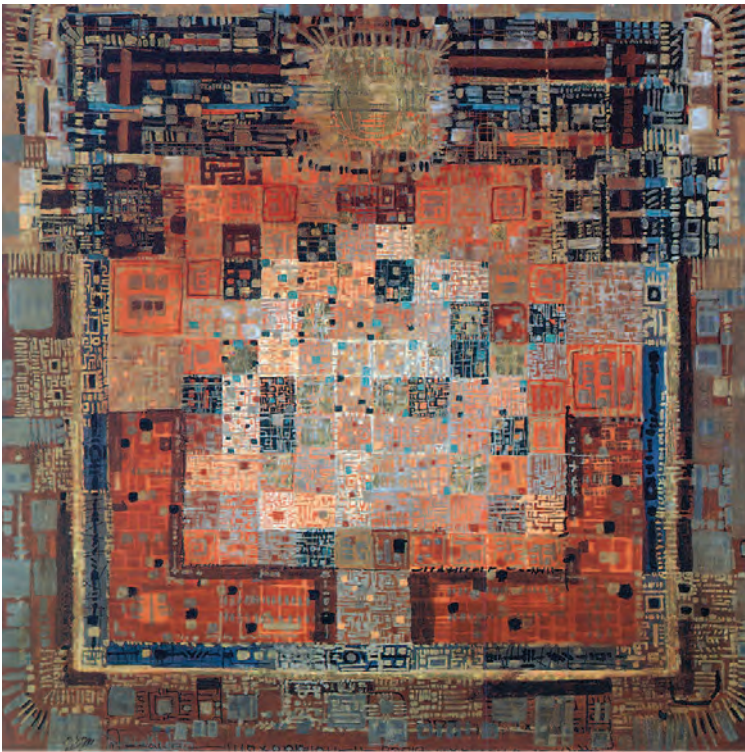


fig.476/ Huile sur toile/ 99x99 Cm



fig.477/ Acrylic sur toile



fig.478/ Acrylic sur toile



fig.479/ Huile sur toile/ 70x100 Cm/ 1989



fig.480/ Techniques mixtes



fig.481/ Gravure sur toile/ 2003



fig.482/ Techniques mixtes/ 35x45 Cm 1989



fig.483/ Collage sur papier/ 1973



fig.484/ Huile sur toile



fig.485/ Techniques mixtes sur papier

par contre de cette identité iranienne, comme Hadi Hazavéi (figure n°486), Hossein Zenderoudi et Abolghassem Saïdi (figure n°487).

La tendance à extérioriser « l'identité iranienne » à travers des œuvres d'art et l'accent que l'on mettait sur l'« iranité » des œuvres s'étaient manifestées dans toute leur intensité dans le domaine des arts plastiques iraniens pendant les années 1961-1971. Cette tendance avait créé de nombreuses de contraintes pour les artistes de l'époque. Nous allons voir plus tard que cette inclination réapparaîtra à partir de 2001, de manière encore plus vive en raison d'une présence plus marquée de l'art et des artistes contemporains iraniens sur le marché mondial.

Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, faute de moyens et de temps, il nous est impossible d'étudier les œuvres de tous les artistes plasticiens modernes actifs dans les années 1971-1978 en Iran. Comme pour les autres chapitres, ici nous nous contenterons donc d'étudier les points de vue et les œuvres de quelques artistes sélectionnés dans le cadre de la présente recherche.

G) Présentation des œuvres et des points de vue des artistes iraniens des années 1971-1979

➤ G1) Mohsen Vaziri Moghaddam

G1-a) La vie artistique et les œuvres de Mohsen Vaziri Moghaddam

Né en 1924 à Téhéran (figure n°488), Mohsen Vaziri Moghaddam fait des études secondaires d'agriculture. Il s'inscrit ensuite à la Faculté des Beaux Arts de Téhéran où il poursuit des études de dessin et de peinture supervisées par Mohammad Ali Heydarian et Madame Aminfar. Pendant ses années de faculté, comme beaucoup d'autres étudiants, il s'intéresse surtout à l'impressionnisme et au postimpressionnisme, surtout aux œuvres de Vincent van Gogh. Très jeune, Vaziri Moghaddam dessine souvent des paysages, des portraits et des sujets de la vie quotidienne (figure n°489). A l'époque de l'ascension du mouvement moderniste en Iran (1949-1953), Vaziri Moghaddam compte parmi les peintres « modérés » qui se distinguent des peintres ayant des idées et des pensées très modernistes (figure n°490),

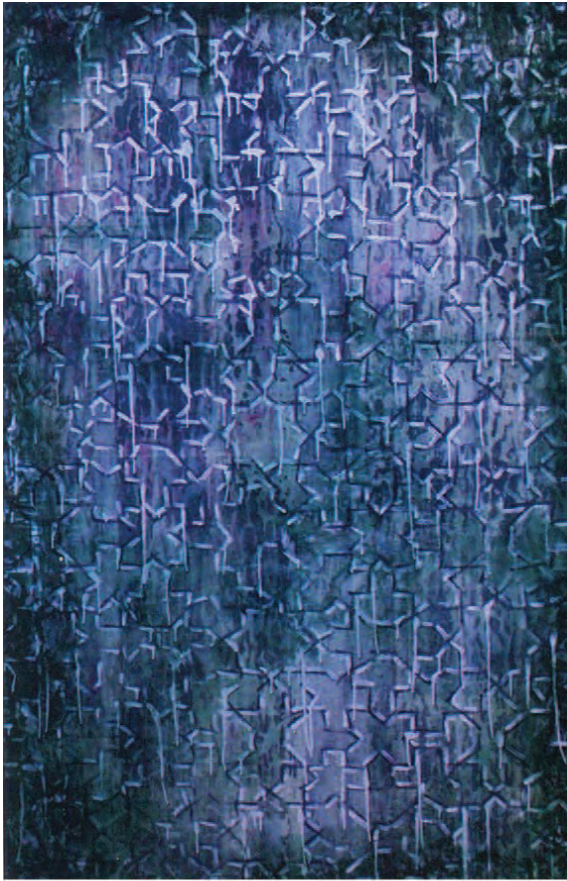


fig.486/ Acrylic sur papier



fig.487/ Techniques mixtes sur toile



fig.488/ Mohsen Vaziri Moghaddam



fig.489/ Huile sur toile/ 80x101 Cm/ 1949



fig.490/ Huile sur toile/ 72x61 Cm/ 1958

comme Hossein Kazémi ou Jalil Ziapour. C'est la raison pour laquelle son nom n'est guère mentionné dans les ouvrages consacrés à cette période. En 1955, Vaziri Moghaddam voyage en Italie à l'âge de 31 ans et entre à l'Académie des Beaux Arts de Rome pour réactualiser ses connaissances en matière des principes de la peinture académique. Dans les mêmes années, une évolution importante voit le jour d'abord dans sa vision puis dans son travail, ce qui le conduit à faire ses premières expériences dans le domaine de la peinture abstraite. A cette époque-là (1958), l'abstraction libre et automatique sous forme de styles comme l'art informel ou le tachisme était considéré comme un mouvement avant-gardiste en Europe. Vaziri Moghaddam décrit le début de sa carrière et son recours à l'art abstrait en ces termes (Magazine d'art plastique de Tandis, n°71, 2006, Téhéran-Iran) :

« Quand je suis allé en Italie en 1955, je pratiquais la peinture figurative (figure n°491), et dans mes œuvres je cherchais à introduire une série de changements dans la nature de la miniature traditionnelle iranienne. J'avais réussi d'ailleurs à certains acquis dans ce domaine, et j'avais envoyé quelques-unes de mes œuvres à la première biennale de Téhéran. Ces œuvres montraient très clairement un rapprochement avec les miniatures classiques iraniennes. Cependant, ces tableaux n'avaient rien à voir avec les œuvres du mouvement 'Sagha-khaneh' qui allait apparaître à partir de 1961 sur la scène des arts plastiques iraniens. Mes œuvres de l'époque témoignaient d'une démarche vers la nouveauté. Plus tard, j'ai commencé à connaître les nouvelles écoles de l'art mondial comme l'art informel, le tachisme ou l'art cinétique. Le plus important c'est qu'en étudiant les œuvres et les visions artistiques de Paul Klee, j'ai appris que la peinture n'était pas l'art de la reproduction des réalités objectives. A l'appui de cette vision, j'ai effectué une série de recherches et je suis passé naturellement par les voies et les canaux où passent tous les artistes modernes (figure n°492). Au printemps 1959, lorsque je me reposais sur les sables noirs de la plage d'un lac près de Rome, la vue des empreintes de mes pieds sur le sable m'a complètement bouleversé. Cette empreinte de pied m'a transmis une signification très profonde. A partir de là une nouvelle période a commencé dans ma carrière de peintre (figure n°493).

« Plusieurs années, j'ai adopté cette méthode dans ma peinture. Après mon retour en Iran, lors d'un voyage dans le sud du pays, j'ai vu les paysans se servir de leurs doigts au lieu d'utiliser une truelle pour étendre le mortier sur les murs. C'est là que j'ai découvert l'incroyable ressemblance entre les murs de sable dans mes œuvres et ces murs paysans (figure n°494). C'est une chose qui ne se transmet de nos ancêtres à nous que grâce à une mémoire héréditaire. Paul Klee le décrit très bien en disant : 'Il y a des éléments qui nous



fig.491/ Huile sur toile/ 60x80 Cm/ 1958



fig.492/ Huile sur toile/ 83x104 Cm/ 1958



fig.493/ M.Vaziri Moghaddam



fig.494/ Techniques mixtes

sont suggérés par les morts et même par ceux qui ne sont pas encore nés. Ils viennent tantôt des éléments cosmiques tantôt des éléments terrestres. Il suffit que nous soyons prêts à recevoir ces révélations. »

Les œuvres de sable de Vaziri Moghaddam reçoivent un bon accueil en Europe et en Amérique du Nord où elles entrent dans des collections prestigieuses du Musée d'art moderne de New York en 1962.

Après la période de ses œuvres de sable, Vaziri Moghaddam se met à travailler sur une série d'œuvres d'abstraction géométrique. Dans ces œuvres, des empreintes de mains et des lignes parallèles qu'elles laissent sur le sable se transforment en plusieurs tranches sur la surface des cartons en couleur (figure n° 495). Il semble que cette série d'œuvres de Vaziri Moghaddam sont en fait des études pour ses œuvres suivantes. Dans les années 1967-1968, il créa des tableaux qui ressemblaient aux bas-reliefs métalliques. Dans ces bas-reliefs métalliques, les plaques polies d'aluminium reflètent la lumière et l'éclat des couleurs, ce qui suggère le mouvement ondulé et la musique (figure n° 496).

A propos des œuvres de cette période, Vaziri Moghaddam dit lui-même (Magazine d'art plastique de Tandis, n°8, 2004, Téhéran-Iran) :

« Les bas-reliefs des années 1967-1968 étaient la forme optimisée de mes tableaux de sable. Dans cette recherche, j'ai utilisé des matériels nouveaux : plastique blanc, linoléum, bandes d'aluminium et d'acier. J'ai peint d'abord le revers des bandes d'aluminium et j'ai fixé les tranches de bois entre elles. L'éclat de lumière et des couleurs que l'on voit dans ces œuvres rappellent le reflet des lumières des décorations en miroir des mosquées iraniennes. Dans les œuvres de cette période, je m'intéressais plutôt à la structure de l'espace, de l'ordre des formes et des rythmes. Je voulais reproduire quasi-inconsciemment le rythme répétitif des arcs et des toits des maisons paysannes des régions situées en bordure du désert central de l'Iran, avec une expression tout à fait abstraite (figure n° 497). »

Dans la phase suivante de sa carrière, Vaziri Moghaddam créa des sculptures en bois. Ces sculptures en bois étaient d'abord fixes, puis mobiles. Les sculptures mobiles avaient chaque fois un changement nouveau permettant non seulement à l'artiste de mettre en mouvement ces nouvelles sculptures, mais laissait aussi les visiteurs curieux de les faire se mouvoir à leur gré (figure n°498).

Mohsen Vaziri Moghaddam décrit ainsi ses sculptures en bois (Magazine d'art plastique de Tandis, n°71, 2006, Téhéran-Iran) :

« Avec mes sculptures, le visiteur participe à l'opération de la création ou de façonnage de l'œuvre. Contrairement aux autres types de sculpture qui ne permettent aucune



fig.495/ Huile sur toile/ 100x135 Cm/ 1986



fig.496/ Aluminium et Acrylic

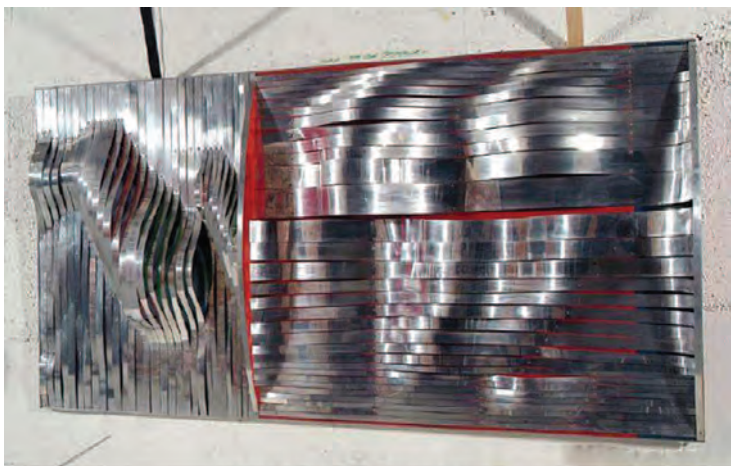


fig.497/ Aluminium



fig.498/ Sculpture en bois

intervention du visiteur pour modifier leur structure, la mobilité du corps et des articulations de mes sculptures laisse le visiteur participer à leur reconstruction (figure n°499). »

Les sculptures en bois de Vaziri Moghaddam furent exposées à Rome en 1972. Dans le catalogue de cette exposition, Giulio Carlo Argan³⁶³, professeur d'histoire de l'art à Rome avait écrit :

« Je suis ravi de pouvoir féliciter Vaziri Moghaddam pour son retour en Italie. Auparavant, il avait créé des peintures solides de matière et de mouvement qu'il réalisait en utilisant des sables argentés ou bruns (figure n°500). Dans le mouvement instinctif d'une main qui s'enfonçait dans la terre, il avait eu l'expérience des sensations humaines lors d'un contact rapproché avec la réalité. Cette fois-ci, il est revenu en Italie en tant que sculpteur. Son enthousiasme semble évoluer, mais il n'a pas changé de nature. Son esprit de manufacturier est devenu plus mûr et plus travailleur par la réalisation des volumes en bois qui forment des morceaux mobiles de ses sculptures. Nous pouvons comparer ces volumes aux jouets géants ou aux créatures des ères anciennes de la biologie. Ces créatures, avec leurs jambes longues et dentelées se procurent une place dans un monde où elles ont l'air tout à fait anormal. Les souvenirs enfantins et surtout la sincérité qui se dégagent de ces œuvres donnent aux formes brutes de ces sculptures un air amical et domestique (figure n°501). »

Après la période des sculptures en bois, Vaziri Moghaddam revint à la peinture bidimensionnelle sur la toile. Cette fois-ci, il créa des tableaux colorés qu'il baptisa la collection de « angoisse et vol » (Figure n° 502).

A propos des œuvres de cette nouvelle collection, l'écrivain italien Alberto Moravia³⁶⁴ décrit (Pioneers of Iranian Modern Art; Mohsen Vaziri Moghaddam, publication: Musée d'art contemporain de Téhéran, 2004, Téhéran-Iran) :

« Sans qu'il soit nécessaire de décrire la philosophie du dualisme manichéen³⁶⁵ qui puise ses racines dans les écoles de pensée de l'antiquité iranienne, fondée sur le combat éternel entre 'Ahura Mazda'³⁶⁶ et 'Ahriman'³⁶⁷, la beauté et la laideur, la lumière et les ténèbres, il nous est possible de découvrir facilement que le vol d'un pigeon angoissé devant

³⁶³ Giulio Carlo Argan, (17mai 1909 à Turin-12 novembre 1992 à Rome), est un critique d'art italien et une personnalité politique.

³⁶⁴ Alberto Moravia, (28 novembre 1907 à Rome-26 septembre 1990 à Rome) est un écrivain du XXe siècle.

³⁶⁵ Le dualisme manichéen expliquait le monde par le concours et l'antagonisme de deux principes divins, le principe du bien et le principe du mal. Le dualisme est l'opposé du monisme.

³⁶⁶ Ahura Mazda est la divinité centrale de l'ancienne religion mazdéisme. Après la réforme de l'ancien culte mazdéen par Zarathoustra, Ahura Mazda devient la divinité unique, abstraite et transcendante du zoroastrisme.

³⁶⁷ Ahriman (en moyen-persan) est l'esprit démoniaque opposé au dieu Ahura Mazda dans le zoroastrisme. Son nom signifie « la pensée angoissée » ou « la mauvaise pensée ».



fig.499/ Sculpture en bois



fig.500/ Techniques mixtes sur toile



fig.501/ Sculpture en bois



fig.502/ Relief mobile

les pièges, traduit en réalité l'état d'âme d'un homme qui se trouve dans un état d'angoisse et de terreur. »

Vaziri Moghaddam se souvient de ses œuvres colorées réalisées sur toile dans les années 1996-1997 (Magazine d'art plastique de Tandis, n°8, 2004, Téhéran-Iran) :

« Je voulais évoquer l'essence de l'écriture et de la calligraphie, sans me référer directement à ce qu'ont fait les calligraphes ou les peintres iraniens. Et je crois que j'ai bien réussi dans cette entreprise. Car ce que vous y voyez est en réalité l'essence de l'écriture combinée avec la couleur et l'espace. Cependant, il n'y a rien de lisible. Je voulais apprendre aux artistes en peinture-calligraphie et en calligraphie-peinture, tout ce que l'on peut faire avec l'écriture ! (Figure n° 503). »

Ici nous n'avons évoqué que les périodes les plus importantes de la carrière artistique de Mohsen Vaziri Moghaddam. Ce célèbre artiste iranien a aujourd'hui 86 ans, et il continue de jouer un rôle très important dans la présentation de l'art moderne aux jeunes artistes iraniens.

En 2004, le Musée des Arts contemporains de Téhéran a exposé des œuvres de Vaziri Moghaddam. Cette exposition fut une occasion pour les jeunes artistes et amateurs d'art de se familiariser avec les différentes phases de sa carrière artistiques qu'ils ne connaissaient peut-être pas auparavant. A l'occasion de la tenue de cette exposition, Rouin Pakbaz a publié un article intitulé « De l'improvisation au calcul ». Dans cet article, Pakbaz a écrit (Pioneers of Iranian Modern Art; Mohsen Vaziri Moghaddam, publication: Musée d'art contemporain de Téhéran, 2004, Téhéran-Iran) :

« La longue carrière artistique d'un demi-siècle de Mohsen Vaziri Moghaddam témoigne de sa ferme croyance aux traditions du modernisme. En réalité, les évolutions de son art – de ses premières expériences dans le domaine de la figuration à ses derniers collages abstraits – sont imprégnées de la diversité des pensées et des méthodes des pionniers de l'art moderne. C'est pourquoi ses œuvres nous semblent si diversifiées. Vaziri Moghaddam a découvert les valeurs les plus significatives des traditions modernistes dans l'art abstrait, et il croit que le langage des formes et des couleurs pures peut exprimer des concepts profonds dont l'expression est impossible par la représentation naturaliste de la réalité. Convergeant avec les courants de l'abstraction géométrique du constructivisme et de l'abstraction lyrique, et en s'appuyant aux enseignements des artistes emblématiques de ces courants, Vaziri Moghaddam a réussi à essayer les méthodes du calcul et de l'improvisation pendant les différentes périodes de sa longue carrière artistique. Lorsqu'il enfonce ses doigts dans le sable ou quand il colle les morceaux de bois et de métal les uns aux autres, il manifeste l'un



fig.503/ Acrylic sur toile

des deux aspects importants de son art. Mais les expériences ô combien variées de Vaziri Moghaddam se réunissent toujours autour de l'expression de la réalité d'un univers intérieur qui semble ne se calmer jamais (figure n°504). »

Pour terminer ce passage, il conviendrait de reproduire un court texte de Mohsen Vaziri Moghaddam qui y décrit son point de vue sur la question de « la beauté dans l'art » (communication personnelle, 2008, Téhéran -Iran) :

« Chaque œuvre d'art doit posséder un degré de la beauté. Si vous étudiez la question de la beauté dans les différentes périodes historiques, vous trouverez des réponses fort différentes. Si vous mettez une grosse portion de la beauté dans une œuvre, vous risquerez de réduire sa personnalité à celle d'un objet décoratif. C'est exactement le cas de l'école de la peinture florentine³⁶⁸. Cette école s'est propagée en même temps que l'art moderne, mais elle a touché à sa fin à la même période. Pour donner un exemple de l'expression de la beauté pure, nous pouvons évoquer les tapis persans. Ils sont très beaux en soi, mais peut-on vraiment comparer cette beauté à celle qui existe dans les œuvres de Rembrandt et du Titien³⁶⁹, ou dans les tableaux de Picasso et de Braque ? Dans les œuvres de ces grands hommes de l'histoire de l'art universel, la vision philosophique prime sur la beauté et il y existe un équilibre entre les deux éléments, c'est-à-dire la beauté et la vision philosophique. C'est cet équilibre qui détermine la qualité et la quantité d'une œuvre, ainsi que la personnalité et la vision du monde d'un artiste. La beauté ne peut être ni la seule composante d'une œuvre d'art ni son complément absolu.

« A mon avis, l'action décorative est l'une des caractéristiques de l'esprit iranien. Comme ils décorent leurs repas, les Iraniens tendent à décorer aussi les œuvres d'art. Par conséquent, une série d'éléments décoratifs inutiles est futillement rajoutée à l'œuvre d'art. La calligraphie de notre époque en est un exemple manifeste. Les calligraphes contemporains tendent à décorer leurs œuvres, tandis que si vous regardez attentivement les 'études' (Siah-Mashgh) des maîtres anciens, vous y verrez clairement qu'ils ne ressentaient aucun besoin de ces éléments décoratifs. Pour eux, l'écriture pure et absolue était parfaitement apte à exprimer leur vision profonde. »

³⁶⁸ Ecole de la peinture Florentine, est l'une des écoles italiennes de peinture qui se développe du XIIIe au XVIe siècle à Florence.

³⁶⁹ Tiziana Vecellio ou Tiziana da cador, plus communément appelé Titien, (1488 à piève di cador - 27 août 1576 à Venise), est un peintre italien de l'école vénitienne. Auteur d'une œuvre picturale considérable.

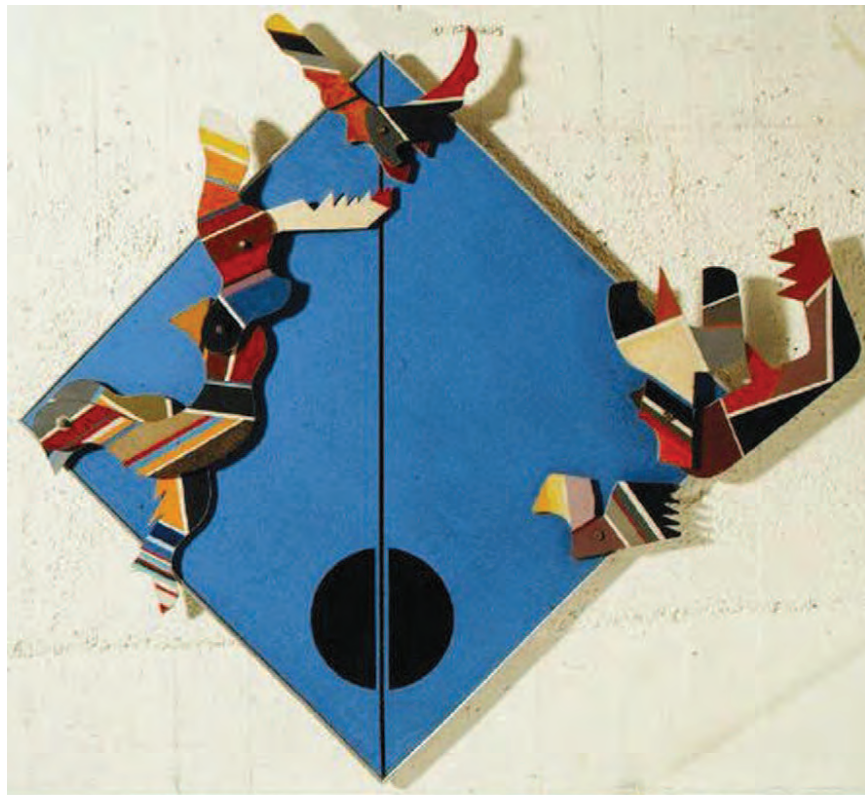


fig.504/ Relief mobile/ 100x103 Cm/ 1985

G1-b) Mohsen Vaziri Moghaddam, enseignant des fondements de l'art moderne

Après son retour d'Europe (1959-1960), Vaziri Moghaddam commença à enseigner au Lycée des Beaux Arts des garçons à Téhéran à l'invitation du peintre Hossein Kazémi qui fut à l'époque le directeur du lycée. Ensuite, il commença à enseigner à la Faculté des Beaux Arts et à la Faculté des Arts décoratifs. Son but était de transmettre aux jeunes étudiants une nouvelle méthode et les résultats de ses recherches théoriques et pratiques en Europe dans le domaine de l'art moderne et du nouveau langage de l'art. Sa méthode d'enseignement souffla un nouvel air dans les ateliers des facultés artistiques et rendit les étudiants plus enthousiastes pour connaître les fondements et les principes de l'art moderne. Il comptait parmi les premiers enseignants à introduire les méthodes modernes d'enseignement dans les facultés iraniennes. Vaziri Moghaddam avait établi sa méthode sur celle du Bauhaus. Nous pouvons peut-être dire que Vaziri Moghaddam fut le premier enseignant de la faculté qui parlait de la peinture mondiale moderne et contemporaine à ses étudiants. Il parlait des écoles différentes et des artistes dont les étudiants n'avaient jamais entendu les noms. L'arrivée de Vaziri Moghaddam dans les ateliers des facultés d'art était un événement important pour les étudiants qui l'entendaient dire des choses à fois étranges et intéressantes à propos de l'art.

Au début, Vaziri Moghaddam enseignait dans le même atelier que celui où enseignait autrefois Mahmoud Javadipour. Or, ce dernier était en réalité le prédécesseur d'Heydarian, c'est-à-dire qu'il enseignait la méthode académique d'antan. Javadi avait fait ses études artistiques en Allemagne et il enseignait l'art dans un esprit plus ouvert que son maître Heydarian. Cependant, il respectait les programmes et les méthodes dominantes de la Faculté. Vaziri Moghaddam, quant à lui, brisa ces règles et libéra ses étudiants de telles contraintes. Il faut souligner pourtant qu'à cette époque-là, tous les étudiants n'osaient pas s'approcher de lui et se familiariser avec sa méthode. En effet, ceux qui n'avaient pas le courage d'entreprendre une nouvelle voie, préféraient rester dans le cadre officiel des enseignements de la faculté. Par contre, des étudiants qui éprouvaient la soif d'apprendre des choses nouvelles allant au-delà des programmes habituels de la faculté, se rapprochaient vite de Vaziri Moghaddam et s'adaptaient à ses méthodes et pensées nouvelles. Ces jeunes étudiants allaient former plus tard la nouvelle génération de peintres modernes iraniens. Ils commencèrent leur carrière artistique à partir de 1961, et furent particulièrement actifs dans les années 1961-1971. En effet, depuis quarante ans, cette génération d'artistes maintient sa présence active et influente sur la scène des arts plastiques iraniens. Ghobad Shiva, Mohammad Ibrahim Jafari, Gholam-Hossein Nami et Asghar Mohammadi qui comptaient

parmi les premiers étudiants de Vaziri Moghaddam, devinrent des artistes avant-gardistes des deux décennies commençant respectivement en 1961 et 1971. Ces trois peintres devinrent aussi des professeurs d'art les plus illustres dans le domaine des arts plastiques iraniens.

A propos de l'enseignement de la peinture, Mohsen Vaziri Moghaddam dit (communication personnelle, 2008, Téhéran-Iran):

« L'art de la peinture n'est pas enseignable. Je ne peux dire à personne comment il doit peindre, car c'est une manière d'imposer ses idées aux autres. Je laisse mes élèves libres, mais j'essaie d'élargir et d'évoluer leur vision du monde par rapport aux arts plastiques. Quant j'étais étudiant, Heydarian était notre maître. Il était un bon professeur des méthodes naturalistes, mais il n'avait pas grand-chose à nous dire dans le domaine théorique. Quand je suis allé en Europe, je me suis inscrit tout de suite à l'Académie de Rome. Là, les méthodes et les cours théoriques et pratiques étaient toujours soumis à l'école académique. Mais plus tard, je me suis mis à étudier les travaux des artistes un à un, de la préhistoire à l'époque contemporaine.

« C'est à cette époque-là que je me suis mis à connaître les œuvres et les points de vue des artistes comme Paul Klee, Vassili Kandinsky et Piet Mondrian³⁷⁰. J'ai compris alors la logique d'après laquelle ils regardaient la nature, l'analyse qu'ils en faisaient et la modification qu'ils y introduisaient pour arriver à leur expression particulière. J'ai emmené en Iran tout ce que j'avais appris en Europe, et je l'ai transmis à mes jeunes étudiants iraniens. Mes cours ne ressemblaient donc pas aux autres cours de la faculté. Je parlais à mes étudiants des périodes les plus anciennes de l'histoire de l'art jusqu'aux derniers acquis de l'art contemporain, et je leur expliquais les raisons de leur apparition. Je demandais à mes étudiants d'analyser toutes ces écoles et méthodes artistiques et de les comprendre. »

Ses étudiants témoignent que Vaziri Moghaddam créait toujours une ambiance dynamique et favorisait la discussion et le débat, d'autant plus que les jeunes étudiants étaient enthousiastes de se trouver devant un professeur qui était lui-même un artiste avant-gardiste dont les œuvres étaient exposées dans les festivals internationaux et faisaient l'objet de discussion et de débat lors des expositions collectives.

Vaziri Moghaddam traduit en persan « Mind and Work of Paul Klee » de Werner Hofmann. Il écrivit aussi un livre intitulé « La méthode de dessin » qui est enseignée dans les facultés d'art en Iran comme matière de référence.

³⁷⁰ Piet Mondrian, (7 mars 1872 aux pays-bas - 1er février 1944 à New York), est un peintre néerlandais reconnu comme l'un des pionniers de l'abstraction.

Vaziri Moghaddam enseigne les principes de dessin et de la peinture avec une méthode moderne et il a laissé une influence durable sur la compréhension profonde du langage de l'art moderne sur la scène des arts plastiques iraniens. « *A l'âge de 87 ans, je suis encore moderne et avant-gardiste !* », dit Mohsen Vaziri Moghaddam.

➤ **G2) Abolghassem Saïdi**

G2-a) La vie et l'œuvre d'Abolghassem Saïdi

Né en 1925 à Arak, Abolghassem Saïdi passa son enfance dans sa ville natale située en bordure du Kavir, grand désert central d'Iran (figure n°505). Saïdi en dit :

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°16, 2006, Téhéran-Iran)

« Arak était à l'époque une très petite ville. Un enfant agile pouvait donc parcourir la ville d'un bout à l'autre en courant. Arrivé à l'extrémité nord de la ville, on pouvait voir un horizon large qui s'étendait à l'infini. Cette ligne d'horizon était inhabituellement étrange, car elle était « argentée ». Cette ligne argentée séparait et liait à la fois la terre et le ciel. Mon regard d'enfant était sans doute habitué à cet élément naturel qui embellissait ma vie. Elle était belle car elle ressemblait à un horizon maritime. En effet, un lac salé qui s'appelle 'Howz Soltan' était à l'origine de cet horizon maritime en plein désert. Le regard traversait donc le désert sec et aride pour arriver à cet horizon maritime. »

Saïdi est un habitué des déserts arides, des jardins arborés et des sources d'eau qui jaillissent des paysages iraniens. Ces habitudes prennent forme pendant l'enfance. Les images et les sensations pures et délicates de l'enfance marquent l'esprit du peintre de sorte que, pendant de longues années, alors loin de sa ville natale, il peint toujours ces paysages d'enfance. A ce propos, Saïdi dit (Magazine culturel de Kelk, n°41, 1993, Téhéran-Iran) :

« A l'extrémité sud de la ville d'Arak il y avait un paysage montagneux et verdoyant parsemé par des jardins fruitiers et des cultures de vigne. Ce paysage menait la vie différemment avec ses composantes diversifiées, par rapport à la ligne d'horizon silencieux du nord de la ville, à laquelle il répondait et qui le décorait. Ce souvenir est celui de mon enfance qui se cache toujours dans ma mémoire. Quand je me sens libre et mentalement léger au moment de travailler sur mes tableaux, ce souvenir revient à la surface et devient l'élément central de la composition de ma peinture. »

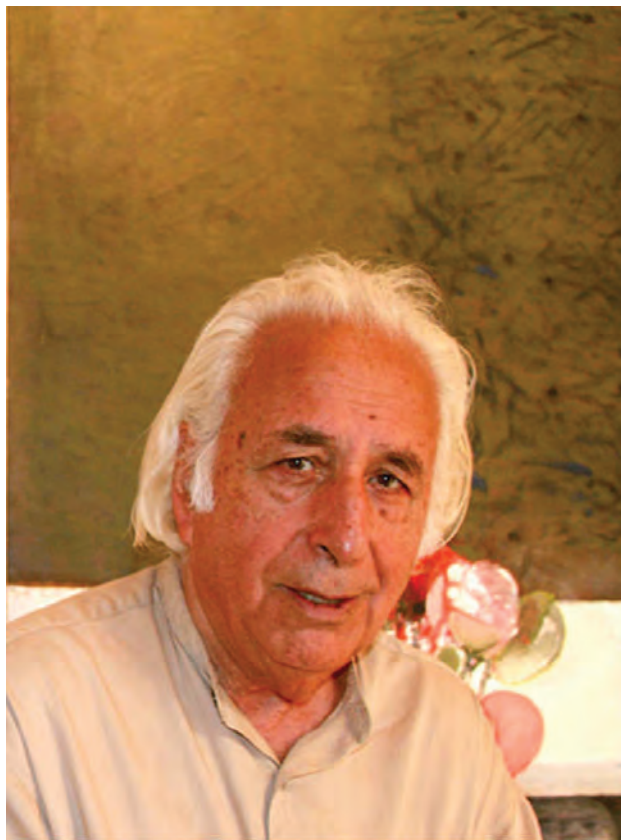


fig.505/ Abolghasem Saeedi

Abolghassem Saïdi dit que la ligne d'horizon de son enfance était présente dans ses peintures, et que son imagination essayait toujours de construire l'au-delà de cette ligne (figure n°506).

A l'école, Saïdi n'était pas un élève assidu. Sa plus grande chance était de pouvoir travailler dans une ferme dans un village. Il dit qu'il avait pris l'habitude de travailler cinq ou six ans sur la terre et d'entendre le bruit du vent (Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°16, 2006, Téhéran-Iran) :

« Je me plongeais dans la vie. La vie m'apprenait la sincérité, et sa force profonde me façonnait la personnalité. La beauté, l'amour et le clair de lune m'impacientaient. Mais mon imagination travaillait constamment 'ailleurs'. Je peux dire franchement que mon intérêt pour la peinture n'avait rien à voir avec une connaissance et une envie culturelles ou artistiques, car à cette époque-là les questions artistiques et les relations culturelles étaient très embryonnaires en Iran, surtout dans les petites villes. Par contre, c'est la dépendance de la nature et l'envie de ses éléments qui m'ont amené à peindre. En réalité, je ne me souciais guère de la peinture, j'étais un adorateur passionné de la nature (figure n°507). »

Saïdi se rendit en France en 1950 pour continuer ses études et il s'inscrivit à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris dont il sortit diplômé en 1955. Bien qu'il ait été un étudiant brillant, il ne prenait pas au sérieux ses études. Il en dit :

« Je n'ai point de souvenir brillants ou honorables de l'Ecole des beaux-arts. Pour moi, ce n'était qu'une perte de temps ! »

Saïdi fit exposer ses œuvres au Salon des jeunes peintres et lors des grandes expositions annuelles de Paris de 1954 à 1961. Il obtint à 34 ans le Prix des jeunes peintres en 1959. Ce prix l'aida à surmonter les crises de solitude et d'insécurité causées par la pauvreté.

Après dix ans, il revint en Iran en 1960. Il fit exposer ses œuvres lors des deuxième, troisième et cinquième éditions de la Biennale de Téhéran. Il reçut le prix du Ministère de la Culture et des Arts lors de la deuxième édition de la Biennale de Téhéran (1960) et le grand prix lors de sa cinquième édition (1966).

A ce propos, Saïdi dit (Magazine culturel de Négin, n°14, 1966, Téhéran-Iran):

« Le prix de la deuxième édition de la Biennale de Téhéran en 1960 et un ou deux autres prix que j'ai obtenus pendant les mêmes années ne m'ont pas beaucoup aidé. Par contre, le Prix des jeunes artistes que j'avais reçu en France en 1959 était très important pour moi. Alors que j'étais un jeune peintre, ce prix a permis d'inscrire mon nom sur la liste d'un groupe d'artistes qui pouvait participer chaque année à une exposition qui se tenait avec beaucoup de publicité à l'époque dans les galeries importantes de Paris comme la Galerie de



fig.506/ Huile sur toile



fig.507/ Huile sur toile

Charpentier. De grands artistes comme Picasso, Braque, Chagall ou Matisse y participaient. Il s'agissait de l'Ecole de Paris qui avait près de deux cent membres dont la plupart avaient une notoriété et une célébrité mondiales. »

Abolghassem Saïdi participa à plusieurs autres expositions : Exposition des peintres contemporains d'Iran à la Galerie Cyrus - Paris (1971), exposition à la Galerie Goethe - Paris (1972), Salon d'Automne au Grand Palais - Paris (1973), exposition au Palais des Beaux arts - Bruxelles (1973), Première exposition internationale des arts - Téhéran (1974), exposition à l'Association irano-américaine - Téhéran (1976), exposition des œuvres d'artistes modernes iraniens à Bâle - Suisse (1976), la Biennale de Sao Paulo - Brésil ³⁷¹(1976). Il organisa aussi plusieurs expositions individuelles dont la dernière en date eut lieu à la Galerie Taylor à Paris en 1992. Saïdi reçut plusieurs autres prix dont le Prix de Léon-Georges Baudry de la Fondation Taylor (1991) et le Prix international d'art contemporain de Monte-Carlo (1993).

Abolghassem Saïdi vivait à Paris depuis 1950. Entre 1971 et 1979, il se rendit à plusieurs reprises en Iran, avant la révolution islamique, pour réaliser des peintures dont il avait reçu commande de la part de l'Organisation nationale de la radiotélévision iranienne, la Banque centrale d'Iran à Téhéran, la salle Rudaki et l'Université de Chiraz. Il passait le plus clair de son temps en France et aux Etats-Unis, et s'occupait de ses activités artistiques.

Au début de sa carrière artistique en Iran, puis à Paris, Saïdi utilisait des figures humaines dans la création de ses œuvres. Mais après quelques années, les figures humaines quittèrent ses peintures et laissèrent leur place à la nature (figure n° 508). Saïdi explique l'absence de l'homme et la présence de plus en plus marquée de la nature dans ses œuvres, en ces termes :

« Je dois dire humblement que le travail avec les humains pour les transformer en figure est très responsabilisant. »

Saïdi est décidément le peintre des arbres, du soleil et de la lumière. Il utilise des couleurs brillantes dans ses tableaux. Dans la plupart de ses œuvres, il a peint le soleil en orange. Les taches de lumière effacent les distances parmi les branches d'arbres. Certains experts estiment que dans les œuvres de Saïdi, la présence des lignes courbées et rythmiques serait un signe de son attention et de sa connaissance des arts traditionnels iraniens (éslimi et calligraphie iranienne) (figure n°509).

³⁷¹ Le biennale de Sao Paulo, est une exposition d'art (en général a grand échelle), comme son nom l'indique, se produit tous les deux ans dans la ville de Sao Paulo. La première biennale a eu lieu en 1951 grâce aux efforts de l'homme d'affaires et mécène Francisco Malaraezo Sobrinho (1892-1977).



fig.508/ Huile sur toile



fig.509/ Huile sur toile

La poésie coule dans les veines de ses peintures. Le langage des peintures de Saïdi s'inspire d'une part des traditions visuelles d'Iran et d'Orient, et de l'autre de la peinture moderne occidentale. Il ressentait la nécessité de refléter cette démarche (modernité) dans le rythme de la vie et de l'art (figure n°510). Dans la représentation d'une nature exemplaire, Saïdi voulait montrer l'essence de la croissance et de la fertilité. Il croyait que les artistes s'inspiraient réciproquement les uns des autres. Il dit qu'il s'était inspiré pendant un temps de son camarade de cours Bernard Buffet, mais aussi de Pierre Bonnard³⁷², Diego Velasquez³⁷³, Rembrandt, Vassili Kandinsky, et Claude Monet. En outre, nous pouvons constater une influence remarquable de la miniature, des poteries et des tapis anciens d'Iran dans les œuvres d'Abolghassem Saïdi.

Saïdi est particulièrement sensible au temps, et il touche le sens profond du décalage de temps entre l'Iran et l'Orient d'une part, et le monde occidental de l'autre. A ce propos, Saïdi dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°172, 2010, Téhéran-Iran) :

« Le peintre chinois s'assieds longtemps pour dessiner calmement une ligne sur la toile. Or, un peintre comme Hans Hartung n'a pas cette patience pour dessiner une ligne. Il se presse de vivre. Pour lui, le temps passe trop vite et il est trop important pour qu'il puisse se permettre d'agir comme le peintre chinois. Pour moi, le temps se mêle à la culture mystique et théosophique. Je sens le temps différemment des autres, et je ne trouve aucun inconvénient à accepter et assumer le concept du temps qui est le mien. C'est le temps dans lequel j'ai confiance. Mon temps est le temps du silence. Je ne peux ni pratiquer le jeûne du silence comme des yogis indiens, ni vivre comme les occidentaux. J'ai décidé donc de choisir un temps suspendu. »

A 85 ans, Abolghassem Saïdi poursuit ses activités artistiques en France et aux Etats-Unis. Ces dernières années, la nature morte, les fleurs et les fruits sont les sujets de ses œuvres (figure n° 511).

G2-b) Opinions de deux artistes et experts en art sur les œuvres d'Abolghassem Saïdi

➤ Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :

(Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

³⁷² Pierre Bonnard, (30 octobre 1867 à Fontenay-aux-Roses - 23 janvier 1947 au Cannet), est un peintre français et illustrateur. Artiste postimpressionniste, il a fait partie du groupe des Nabis.

³⁷³ Diego Velasquez, (6 juin 1599 à Madrid - 6 août 1660), est un peintre baroque considéré comme l'un des principaux représentants de la peinture espagnole et l'un des maîtres de la peinture universelle.



fig.510/ Huile sur toile



fig.511/ Huile sur toile

« Abolghassem Saïdi est l'un des peintres les plus importants des cinquante dernières années en Iran. Quand il a commencé sa carrière artistique, une génération d'artistes avant-gardistes s'était mise à la recherche d'une nouvelle signification de l'art, signification qui n'était qu'une composition d'un univers humain moderne et la continuité d'une culture ancienne. Saïdi a choisi, quant à lui, un jardin paradisiaque dont la représentation était le rêve extrême des plus grands peintres iraniens depuis plus de mille ans.

« Saïdi se souciait si peu de l'univers matériel fabriqué par les mains des hommes. Il s'est occupé alors de peindre les jardins et les arbres célestes qui s'inclinent puis montent au ciel. Dans aucune peinture de Saïdi, vous ne pouvez trouver l'imitation ou la reproduction des arbres tels qu'ils étaient représentés dans la miniature iranienne (figure n°512).

« Son travail est poétique, délicat et particulier. Comme tous les grands maîtres, il ne se soucie point de répéter et développer pendant des décennies la méthode qu'il a élaborée lui-même. »

➤ **Rouin Pakbaz (auteur et critique d'art) :**

(Web site: moarek.blogfa.com)

« Cette quête de soi mystique et ce changement dans sa vision esthétique ont permis à Saïdi d'ouvrir une autre voie pour évoluer sa peinture. La nature reste présente dans ses œuvres, mais elle n'incarne plus l'enthousiasme de la croissance, mais un moment de silence mystérieux. Les mouvements s'arrêtent et le temps se suspend.

« En dehors de l'ordre qui domine le monde plein de vacarmes de l'art, Saïdi semble aboutir à un calme mystique. Il pince de temps en temps les cordes de son instrument de musique pour revenir dans l'espace traditionnel du passé. Mais dès qu'il retrouve sa ligne d'horizon habituelle sur sa toile, il continue à peindre de sorte que cette mélodie iranienne passe au crible du concept du temps occidental. Saïdi donne un corps nouveau à l'âme des traditions iraniennes, mais on y ressent toujours une nostalgie. Dans les années où l'ambiance occidentalisée dominante était considérée comme moderniste, Saïdi s'était fixé une responsabilité culturelle. En réalité, il voulait être un artiste 'contemporain' tout en insistant sur son identité culturelle. A l'instar de beaucoup d'artistes iraniens, il s'efforçait de créer dans ses œuvres un pont entre la tradition et la nouveauté. »



fig.512/ Huile sur toile

- **G3) Sohrab Sepehri**

Sohrab Sepehri, poète et peintre iranien (figure n°513), occupe une place importante dans la littérature et l'art contemporains d'Iran en raison de ses réflexions profondes sur le mysticisme et de ses efforts pour exploiter les acquis esthétiques de l'Orient et de l'Occident.

Dans un texte autobiographique, Sohrab Sepehri écrit :

(Le livre : *Toujours la voyage... (Hanooz dar safaram...)*, Les écriture de Sohrab Sepehri, publication : Foroozan Rooz, 2001, Téhéran-Iran)

« Je suis né à Qom le 16 octobre 1928 à midi, mais j'ai grandi à Kachan, ma ville ancestrale. Mon enfance était entourée par la peur et la passion. Elle oscillait entre les mouvements de sursauts purs et les intentions horribles. Nous vivions dans une maison avec mon grand-père paternel et mes oncles. La maison était grande, il y avait un jardin et toutes sortes d'arbres. C'était une vaste étendue pour apprendre.

« Mon père avait une belle écriture, et il jouait du tar (instrument de musique iranien). Il m'a habitué à peindre. J'ai appris à tisser le tapis. Et comme j'aimais le métier de maçon. Mon rêve était de devenir architecte. Hélas ...

« Notre maison à Kachan était voisine du désert. Tous mes rêves communiquaient alors avec le désert. Mon père et mes oncles étaient chasseurs ... La chasse m'attirait donc au désert avant le lever du soleil, et elle faisait entrer l'air frais de l'aube dans mes pensées ... Si un jour je ne voyais pas le lever et le coucher du soleil, je me sentais coupable. Le clair-obscur du ciel m'a appris le sens de la méditation. Il m'a appris aussi à regarder l'inconnu. Pendant des années, je faisais régulièrement mes prières quotidiennes. Je me souviens que quand j'étais en première année de l'école primaire, un jour je dessinais en cours. Le maître a pris sa fêrule de bois de grenadier et m'a frappé. Il m'a dit : 'Tu es bon en toutes les matières, ton seul défaut c'est que tu peins.' Voilà ma première récompense pour la peinture !

« J'avais dix ans quand j'ai composé mon premier poème. Mais jusqu'à l'âge de dix-huit ans, je n'ai noté aucun de mes poèmes. En fait, jusqu'à dix-huit ans, j'étais encore enfant. J'ai grandi tardivement. Au lycée, j'ai pris la peinture plus au sérieux. Le cours de la peinture était pour moi une lueur dans les ténèbres de toute la semaine. Dans ma ville, Kachan, il y avait beaucoup de poètes peintres et beaucoup de peintres poètes... Moi, j'étais encore trop instinctif. Ma peinture était une œuvre d'instinct. Ma ville n'avait ni couleurs ni pinceau. Dans ma ville, il n'y avait ni musée, ni galerie d'art, ni maître, ni critique, ni livre,

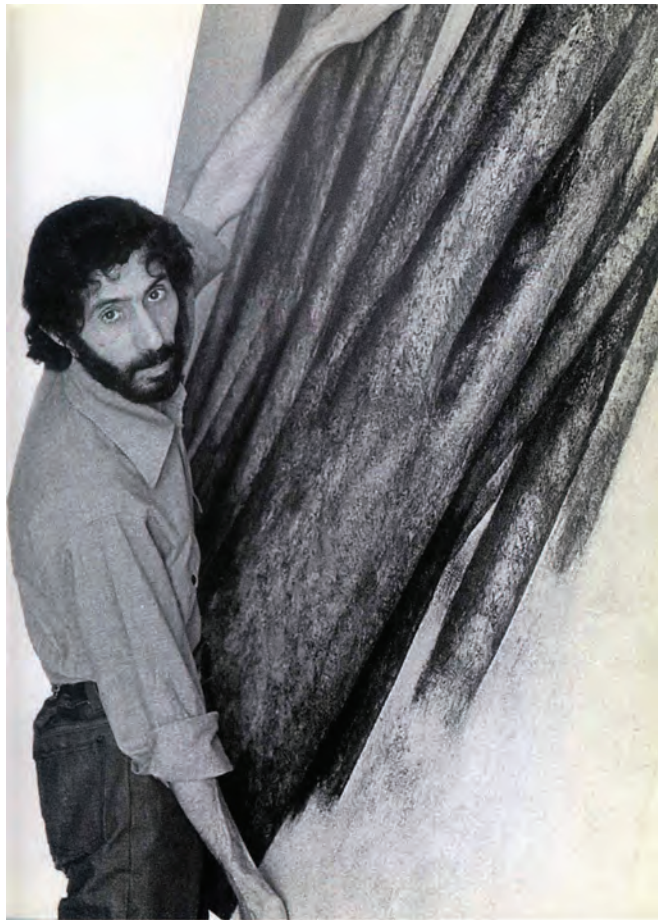


fig.513/ Sohrab Sepehri

ni film. Mais il y avait une parenté entre l'homme et son environnement, une familiarité entre la main et les murs en torchis. Après les trois années de lycée, je suis allé m'inscrire à l'école supérieure dans la grande ville. Mais la chance de réussir était trop faible. Après l'école supérieure, je suis rentré à Kachan. Le temps des changements est arrivé. Nous avons perdu la vieille maison de mes ancêtres. Nous avons emménagé dans une nouvelle maison dont le calme m'était très agréable. Je frottai les couleurs, et je peignais des peintures à l'huile. La peinture était un acte d'adoration pour moi. J'étais tout à fait passionné. J'ai obtenu un emploi à l'éducation nationale. Là, j'ai connu un poète qui a offert de nouvelles couleurs à ma vie. J'avais déjà lu les poèmes de Moshfegh Kachani³⁷⁴, mais je ne l'avais jamais rencontré. Moshfegh m'a pris la main et m'a encouragé à écrire. Il m'a appris l'alphabet de la poésie.

« Je liais peu, mais je regardais beaucoup... J'occupais mon temps entre la peinture et l'escalade. Et là, j'ai rencontré Minoucher Sheybani. Cette rencontre m'a complètement bouleversé... Je suis allé chez Sheybani. Sur la terrasse de sa maison, il m'a longtemps parlé de l'art. Il m'a montré des œuvres de Vincent van Gogh. Pendant ce temps, je sentais un étourdissement agréable. Tout ce que j'entendais était nouveau et agréable. Tout ce que je voyais était étrange. Le soir, quand je rentrais chez moi, j'étais un autre homme. Toute la nuit, je sentais le goût de cette transformation dans ma bouche. Le lendemain, ma peinture était devenue autre chose. Je ne peignais pas bien, et je ne me suis jamais amélioré, pourtant je me suis trouvé sur un autre chemin ... Je fréquentais davantage Sheybani, et nous peignions ensemble. Nous nous parlions et Sheybani me lisait ses poèmes. Il me parlait de Nima Youshidj et du nouveau langage poétique. Ces promenades ont changé mon concept artistique. La même année (1948), je me suis inscrit à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran. C'était l'époque de nos évolutions artistiques. L'Association 'Khorous Jangi' (Coq de combat) de Jalil Ziapour était en pleine guerre. Le nouveau se battait contre l'ancien. Au cours de ces combats et passions, mon travail artistique prenait forme peu à peu. »

Sohrab Sepehri publia son premier recueil poétique intitulé « Près de la pelouse » en 1947 alors qu'il n'avait que 19 ans. A cette époque-là, Sohrab Sepehri peignait la nature et les paysages des alentours de sa maison à Kachan (figure n°514). Il se rendit en 1948 à Téhéran où il se mit à étudier la peinture à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran. Dès le premier jour, la simplicité et la nouveauté de son travail attirèrent l'attention de son

³⁷⁴ Abbas Key-Manesh, alias Moshfegh Kachani, né en 1925 à Kachan, est un poète contemporain iranien. Il est actuellement le président du Conseil d'administration de l'Association des poètes iraniens.



fig.514/ Aquarelle sur papier/25.5x35.5 Cm/ 1978

entourage. C'était un homme effacé, mais il avait un regard curieux et précis. Il était très sensible et avait confiance en lui.

Pendant ces années, il fréquentait avec Minoucher Sheybani les milieux et les associations littéraires. Ses poèmes faisaient l'objet des railleries des partisans de la poésie ancienne. En 1949, il établit des relations avec l'Association « Khorous Jangi » (Coq de combat) de Jalil Ziapour. En 1951, Sepehri publia son deuxième recueil de poésie intitulé « La mort de la couleur ». Il finit ses cours à la faculté et travailla pendant six ans à l'Education nationale, avant de mettre définitivement fin à ses activités dans le secteur public. A partir de 1957, il voyagea plusieurs fois en Inde, en Europe, au Japon et aux Etats-Unis. Il continua à publier ses recueils poétiques : « La vie des rêves » (1953), « Les ruines du soleil » (1961) et « Le volume vert » (1967).

Plus tard, il réunit une sélection de ses poèmes dans un livre intitulé « Huit livres ». Ce livre fut accueilli très favorablement par le public. Il était devenu à la mode que les jeunes récitent les poèmes de Sepehri lors de leurs rassemblements. Or, les poètes contemporains n'avaient jamais pris au sérieux les poèmes de Sohrab Sepehri. En effet, ses œuvres poétiques n'avaient jamais été soumises à la critique littéraire !

A partir de la décennie commençant en 1971, Sohrab Sepehri marqua sa présence sur la scène artistique du pays grâce à sa poésie et à sa peinture. Les autres artistes se virent alors obligés de prendre conscience de son existence !

Sohrab Sepehri peignait et composait des poèmes. En réalité, il passa toute sa vie à peindre et à composer des poèmes. Tant dans sa poésie que dans sa peinture, Sohrab Sepehri se mit à faire une quête de l'Extrême-Orient, en s'appuyant sur les acquis de l'art occidental. De l'art contemporain occidental, il apprit à être libre, indépendant et sans préjugé, et de l'Extrême-Orient, il apprit à apprendre et à examiner son langage et à dialoguer avec lui-même. Il apprit alors à voir et à découvrir, avec humilité et étonnement mystiques, la sagesse profonde et la sensibilité suprême des arbres, des feuilles et des sources d'eau. Sepehri mit toute sa vie à atteindre ce but. Plus que la Chine, Sohrab Sepehri éprouvait un grand intérêt pour la poésie et l'art du Japon. En effet, son voyage au pays du soleil levant eut une grande influence sur ses pensées artistiques. Il aurait peut-être appris la simplicité de sa poésie dans la poésie japonaise surtout dans les poèmes de Kaga No Chiyo³⁷⁵. Les œuvres poétiques et picturales de Sohrab Sepehri sont l'expression d'une fuite de la complication vers la simplicité, de l'amalgame vers la pureté, d'un tout à une partie. La poésie de Sepehri est un

³⁷⁵ Kaga No Chiyo (Chiyo-Ni), (1703 - 2 octobre 1775), est une nonne bouddhiste et poétesse japonaise de la période Edo.

ensemble d'images successives. Son message est celui de l'admiration de la simplicité et de la délicatesse.

Ce mouvement d'un tout vers une partie ne se limite pas à la poésie de Sohrab Sepehri, car nous pouvons constater ce regard particulier dans sa peinture aussi. En réalité, le secret de la cohésion entre la poésie et la peinture de Sepehri réside là. Les peintures du Sepehri s'inspirent de la nature de son environnement. Sa peinture rappelle souvent les tableaux chinois et japonais (figure n°515). Sepehri admirait la nature, les maisons et les murs en torchis, et il s'abstenait de se battre contre le monde désordonné qui l'entourait, d'où l'importance de ses œuvres abstraites. La fuite de New York pour rentrer à Téhéran, puis à Kachan où il retrouva enfin son calme, est peut-être le meilleur exemple de son désir de fuir la complication pour la simplicité.

Je ne sais pas à quel point la poésie et la peinture de Sohrab Sepehri véhiculent l'« identité iranienne », mais je sais qu'il appartenait à son pays et qu'il essayait d'être le peintre de son pays. Pour cela, il ne ressentit jamais la nécessité de peindre les sourcils en arc ou des motifs habituels de la peinture traditionnelle pour que ses œuvres aient un air national ou local ! Il suffirait de regarder les murs en torchis ou la terre de velours sur ses toiles pour comprendre de quel pays il parlait ! Tout ce qu'il composa en poésie et tout ce qu'il peignit appartenait à sa patrie. Qu'importe, à mon avis, qu'il se soit inspiré techniquement de la peinture chinoise ou japonaise, ses œuvres et ses intentions artistiques nous permettent de découvrir la vision et le regard à la fois iraniens et universels de cet artiste.

Sohrab Sepehri s'éteignit à la suite d'une maladie à l'âge de 52 ans en 1980, et son corps fut inhumé à Kachan. Depuis sa disparition, ses recueils poétiques ont été édités des dizaines de fois. Sa peinture fait l'objet de dizaines de livres et a été exposés de nombreuses fois dans des musées et des expositions. Trente et un ans après sa mort, la jeunesse iranienne lit encore avec beaucoup d'enthousiasme les poèmes de Sepehri. Pour la jeune génération iranienne, Sepehri est l'une des plus grandes figures de la poésie contemporaine iranienne, et la lecture de ses poèmes est devenue une coutume.

G3-a) Opinions d'artistes plasticiens, de poètes et de critiques sur les œuvres de Sohrab Sepehri

➤ *Morteza Momayez (graphistes) :*



fig.515/ Encre sur papier/48x67.5 Cm/ 1977

(Les Paroles d'expérience (Hrffhay-e- Tajrobeh), Auteur : Morteza Momayez,
Publication : wide, 2003, Téhéran-Iran)

« Les tableaux de Sohrab Sepehri sont très simples. Ils ressemblent à des notes prises à des moments visuels de l'imagination. En réalité, Sepehri voulait enregistrer ces instants. Sohrab Sepehri s'intéresse à des choses simples qui symbolisent pourtant l'essence de la vie. Les tableaux ressemblent plutôt à un regard, regard que le peintre a jeté à un instant sur un objet avant de passer son chemin. La coloration de ses œuvres est apparemment simple, aussi diluée qu'un instant de la vie. Ses colorations rappellent parfois la coloration indéfinie des œuvres de Réza Abbassi. Il passait son pinceau sur la toile de manière à ce que la surface de la toile reste visible. Ses couches de couleurs restent donc aussi délicates qu'une peau pour laisser entrevoir le sang qui coule dans les veines.

« Il exprime la réalité d'une manière poétique. Pendant une période de sa carrière, il lui arrive de peindre des arbustes, des jeunes arbres et des vieux arbres imposants dont l'écorce semble brûler sous le soleil chaud de l'Iran. Ces vieux arbres qui semblent changer de peau après des longues années de notre histoire, seraient des signes de notre héritage culturel qui se manifeste dans les œuvres de Sepehri. Pendant cette période, Sepehri faisait preuve d'une réussite étrange dans sa création artistique (figure n° 516). Plus tard, Sepehri a peint des pommes. S'agit-il là des fruits des mêmes arbres ? Ces pommes semblent être des indices révélateurs (figure n° 517). Dans toutes les œuvres de Sohrab Sepehri, la terre est présente. Il est amoureux de la terre et du sol. Partout, nous pouvons voir les empreintes de pas de Sepehri sur la terre. »

➤ **Asad Behrouzan (peintre, poète, photographe, caméraman) :**

(Three Pioneers of Iranian modern painting (Houshang Pezeshknia- Sohrab Sepehri – Hossein Kazemi), R. Pakbaz and Y. Emdadian, publication: Nazar, 2001, Teheran-Iran)

« Ce qui absent sur les toiles de Sohrab Sepehri est exactement la chose qui donne de la force et de la beauté à sa peinture. Cette inexistence est appelée « le vide » ou « le concept négatif » dans le jargon des arts asiatiques. Sepehri laissait parfois vide une partie de sa toile ou il se contentait de la couvrir par une couche de couleur très pâle. En effet, sa vision des choses prenait forme suite d'une quête dans le vide (figure n° 518). Pendant son enfance, il avait eu l'expérience du vide dans le désert. Plus tard, en tant que peintre, il a dominé ce vide pour en faire une composante de sa vision intérieure. »

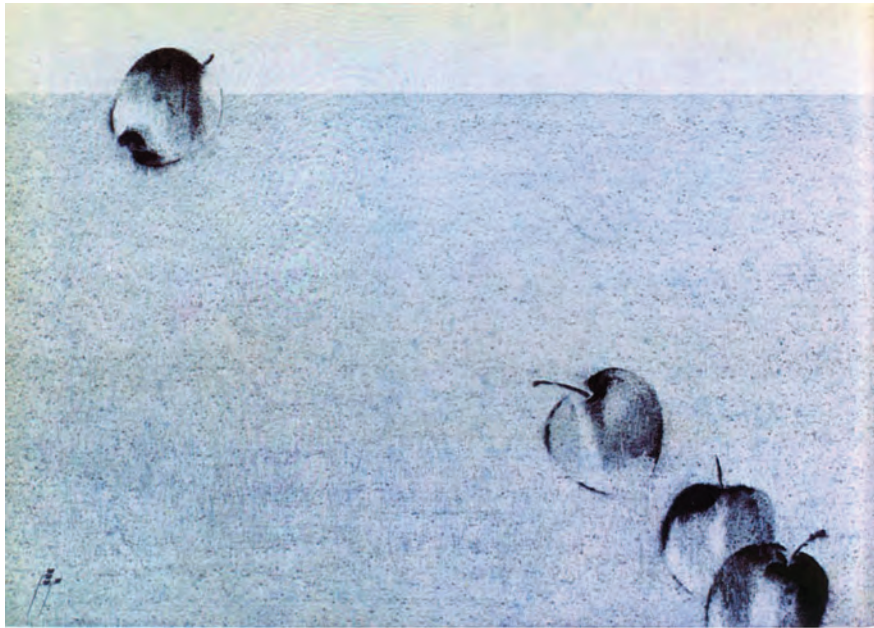


fig.517/ Aquarelle sur papier/68x48 Cm/ 1977



fig.518/ Huile sur toile

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, poète, professeure de l'université d'art) :**

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« Sohrab Sepehri, poète peintre, peintre poète »

« Ce qui se produit dans l'imagination des hommes est soit la parole d'images, soit l'image de paroles. Si vous voulez savoir où est la place de la voix dans nos imaginations, je vous dirai que les sons sont des mots tantôt insignifiants, tantôt signifiants. Même les couleurs, les goûts, les sensations et les imaginations que le toucher nous transmet, peuvent être poétiques. C'est-à-dire que l'homme est capable de sentir dans le domaine de l'art.

« Sohrab Sepehri voit tout sous forme d'image : 'Endors-moi sous une branche d'arbre / loin de la nuit des frottements métalliques / ... / Dis-moi combien de canards ont survolé la mer.' »

« Le visiteur qui voit les œuvres picturales de Sohrab Sepehri, ayant dans sa mémoire ses œuvres poétiques, verra sur les toiles plus de poésie que de la peinture. Il se peut que Sepehri ait emprunté à l'Asie les espaces vides ou apparemment vides de ses tableaux, mais cela puise ses sources dans une inspiration d'un « je ne sais pas » perpétuel. Il laisse ces espaces vides, en espérant pouvoir laisser l'imagination du visiteur les remplir (Figure n° 519). Cette imagination peut d'ailleurs être pleine de souvenirs des poèmes de Sohrab Sepehri.

« Il y a très longtemps, j'ai composé ce poème : 'Je compose mes tableaux comme un poème / sans avoir besoin de toile ou de mur / ni des histoires des clients / ni de chagrin des greniers.' »

« J'ai cherché longtemps dans les poèmes et les écrits de Sohrab Sepehri un passage disant approximativement la même chose ! »

« Il y des années, Jean Cocteau³⁷⁶ a écrit une petite note pour les jeunes peintres iraniens des années 1951-1961 dont faisait partie Sohrab Sepehri, à l'occasion d'une exposition collective de leurs œuvres à Rome.

« J'ai lu la traduction de la note de Jean Cocteau, poète, critique et cinéaste français, faite par Mohsen Vaziri Moghaddam. La première et la dernière phrase de cette note magique sont restées toujours dans ma mémoire : 'Malgré tout ce qu'un peintre peut dessiner, il finira toujours par se peindre.' Et à la fin de sa note, Cocteau avait écrit : 'Je ne

³⁷⁶ Jean Cocteau (5 juillet 1889 à Maisons-Laffitte - 11 octobre 1963 à Milly-la-Forêt), est un poète français, artiste aux multiples talents, graphiste, dessinateur, dramaturge et cinéaste.



fig.519/ Gouache sur papier/40x26 Cm/ 1976

sais pas quelle force captive et passionne les jeunes artistes iraniens, mais je leur souhaiterais plein de succès, si c'était la force de révolte et de désobéissance aux ordres.'

« Des phrases pareilles qui sont souvent le résultat d'une vie pleine de créativité, de passions et de travail d'un artiste ou d'un philosophe, ont un caractère magique comme de nombreux vers de Hafez qui exaucent nos vœux, quand nous lisons par un 'besoin intérieur' pour y chercher le chemin de notre sort.

« Ecoutez par exemple cette phrase du grand peintre Giorgio de Chirico³⁷⁷ : 'Pour qu'une œuvre d'art s'éternise, elle doit fuir tous les limites humaines. La logique et le bon sens y interviennent, mais dès que ces obstacles sont surmontés, l'œuvre d'art entre dans l'espace de nos visions et nos rêves d'enfance.'

« Quand j'étudie la poésie, la peinture et la vie de Sohrab Sepehri, je me souviens de cette phrase : 'L'œuvre d'art est le fruit de vivre artistiquement.'

« A ce propos, Nima Youshidj a écrit : 'Tout mon art est de me plonger en moi et d'obéir aux ordres de mon cœur.'

« Il n'y a pas l'ombre d'un doute que l'obéissance aux ordres du cœur est un signe de vivre artistiquement. L'obéissance aux ordres du cœur n'est-elle pas en quelque sorte une entrée dans le domaine des visions et des rêves de l'enfance ? Kachan est la ville où les espaces architecturaux magiques et originaux, et le clair de lune qui éclairait généreusement le désert, avaient appris à un enfant qui s'appelait Sohrab ce qu'il devait devenir dans la vie !

« Pour interpréter la phrase de Jean Cocteau, je dirais que la soumission à la force de révolte et de désobéissance aux ordres veut dire que mon but n'est pas une chose qui ne me frissonne le cœur : 'Sauf le cœur qui nous est cher et inoubliable / il faut laisser le monde et tout ce qui y est.' Une œuvre d'art est sans doute la chose qui a ses racines dans l'attention et l'intention intérieures de l'artiste.

« J'aurais dû écrire une courte note sur Sohrab Sepehri et la finir bien. Mais elle reste inachevée. Pour terminer, il vaudrait mieux que je reproduise un passage de Sepehri lui-même qui s'y présente avec une modestie d'artiste :

« J'ai pour métier la peinture / Parfois je crée, grâce à la magie des couleurs, une cage / Et je vous la vends, / Pour que votre cœur solitaire s'y rafraîchisse / Aux chants des coquelicots captifs. / Que d'illusion, que d'illusion ! / Je sais qu'au bassin de ma toile / Ne glisse aucun poisson.

➤ **Gholam-Hossein Nami (peintre) :**

³⁷⁷ Giorgio de Chirico (10 juillet 1888 en Thessalie, Grèce - 20 novembre 1978 à Rome), était un peintre, sculpteur et écrivain italien.

(Communication Personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« *Sohrab Sepehri a consacré une partie de sa vie à étudier le zen qui a laissé une influence très forte sur lui. Certes, Sepehri était prêt d'avance pour connaître ce type de vide. Ceux qui connaissaient Sepehri de près comprennent à quel point il avait raison d'être attiré par le zen. Mais quand Sepehri se met à connaître le zen, il évite le symbolisme japonais, en raison de sa connaissance du Kavir (désert central d'Iran), car le Kavir est le vide. Moi-même, j'ai connu cette expérience du vide quand j'ai visité le village d'Abiyaneh (petit village désertique près de Kachan). Le Kavir avec ses horizons vides, ses mirages et son silence, a créé Sepehri qui s'est intéressé ensuite à la culture asiatique. Ces deux éléments se combinent pour donner naissance aux espaces vides dans les œuvres très belles et majestueuses de Sohrab Sepehri (Figure n°520). »*

➤ **Mehdi Hosseini (peintre) :**

(Communication Personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« *Sohrab Sepehri accordait une grande attention aux espaces vides dans ses œuvres. Ces espaces vides sont appelés 'vide sublime' en Extrême-Orient. Le regard des Occidentaux donne l'importance au contenant du vide, tandis que les orientaux regardent le contenu du vide. Autrement dit, les Occidentaux disent par exemple que cette pièce est faite de murs et d'un toit, tandis que pour les orientaux, c'est l'espace vide intérieur qui crée la pièce.*

« *Il faut donc voir les œuvres de Sepehri d'un regard oriental. Les Orientaux disent que dans le silence, il y a des voix que nous devons nous rendre capables d'entendre. Il est évident que les hommes passionnés et impatientes de l'époque que nous vivons aujourd'hui auront du mal à s'asseoir et à contempler le silence afin d'y entendre des voix ! Si nous regardons les espaces étendus et les vides de Hans Hartung qui s'est inspiré de l'Orient, nous découvrirons que ces espaces et ces relations simples et efficaces ont été construits à travers une subjectivité donnée. Cela est valable également pour les œuvres de Sohrab Sepehri, car il nous révèle comment il a réussi à arriver à une expression profonde de la réalité, au travers de quelques éléments simples et brefs (figure n°521). »*

➤ **Daryoush Kiara³⁷⁸ (poète):**

(Web site officiel de Sohrab Sepehri : www.sohrabsepehri.com)

³⁷⁸ Dariyoush Kiaras est un poète, critique et auteur d'art iranien. Il est l'un des poètes de la « Nouvelle vague » de la littérature contemporaine iranienne.



fig.520/ Encre sur papier/68x47 Cm/ 1960



fig.521/ Huile sur toile/ 80x130 Cm/ 1967

« Dans toutes les œuvres de toutes les périodes de la carrière de Sohrab Sepehri, le gris est la tonalité dominante (figure n°522). Le gris signifie que le monde n'est rien, ce qui veut dire l'arriver du peintre dans le monde du zen des bouddhistes. Sepehri qui admirait la littérature classique, les textes sacrés et les cultes des Indiens, cherchait toujours les sources de la poésie de Houshang Irani³⁷⁹, et manifestait perceptiblement un intérêt pour ce type de connaissance.

« A partir de 1951, Sohrab Sepehri s'est mis avec sérieux à traduire les œuvres des poètes anciens chinois. L'intérêt qu'il manifestait pour l'art et la littérature d'Asie et de Chine faisait distinguer tout de suite sa poésie de celle de ses contemporains.

Les critiques qui se raillaient pendant les années 1951-1961 de Houshang Irani et de ses poèmes, et ceux qui ne comprenaient pas les poèmes de Sohrab Sepehri, le surnommaient 'l'enfant Bouddha' ! Cependant, à la publication de 'L'Histoire de la civilisation' de Will Durant³⁸⁰ en 1958, dont une partie était consacrée à l'Inde et aux visions artistiques de l'Inde et des pays voisins, ils ont révisé leurs jugements portés sur Sepehri. En effet, ce livre a créé une grande évolution dans le domaine de l'indologie en Iran.

« Dans 'L'Histoire de la civilisation' de Will Durant, il est dit : 'L'arbre de la Buddhi (arbre sacré du bouddhisme) était un signe des secrets ésotériques et l'hommage rendu au silence des arbres.' C'est pendant cette même période que Sepehri a peint ses troncs d'arbre afin de montrer la splendeur de la croissance dans le monde de l'existence (figure n°523), à la suite d'une prise de conscience quasi-bouddhiste. La passion qu'éprouvait Sohrab Sepehri pour les religions asiatiques constituait l'une des caractéristiques dominantes de ses œuvres. »

➤ **Ehsan Yarshater (écrivain, chercheur) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°135, 2008, Téhéran-Iran)

« Nous pouvons trouver l'explication des peintures semi-abstraites de Sohrab Sepehri partout dans ses poèmes pleins de sincérité. Il s'attachait à des choses simples, calmes et belles tant dans sa peinture que dans sa poésie. Sepehri est un artiste de la paix. La paix est exactement le concept abstrait et agréable qui manque souvent aux esprits paniqués des artistes modernes. C'est un chagrin agréable que Sepehri représentait parfois dans les fleurs

³⁷⁹ Houshang Irani, (1925 Hamadan - 1973 France), fut un poète, traducteur, peintre, critique et journaliste avant-gardiste iranien. Il est surnommé le « père de la poésie surréaliste » en Iran et un pionnier de la nouvelle poésie mystique iranienne. Il fut l'un des principaux membres de l'Association artistique « Khorous jangi » (Coq de combat) pendant la deuxième période des activités de cette association.

³⁸⁰ Will Durant, (5 novembre 1885 - 7 novembre 1981), est un philosophe, un historien et un écrivain américain.



fig.522/ Huile sur toile/ 51x40.5 Cm/ 1969



fig.523/ Huile sur toile/ 200x200 Cm

isolées qu'il peignait sur la pente d'une colline ou dans les simples objets domestiques (figure n°524).

« La collection des arbres et des troncs d'arbres de Sepehri est caractérisée par l'agitation de l'âme de la vie végétale. Cela révèle l'apparition d'une nouvelle passion dans la peinture de Sepehri, témoignant de sa compréhension ésotérique de la nature et de ses sentiments écologiques. »

➤ **Shamas Langeroudi³⁸¹ (poète) :**

(Web site officiel de Sohrab Sepehri : www.sohrabsepehri.com)

« Les poèmes quasi-bouddhiques et surréalistes de Sohrab Sepehri, sa vision profonde, innocente et infantile, sont passionnément harmonieux et mélodieux. Ces particularités attirent l'attention des adolescents et des vieilles personnes qui lisent ses poèmes. Les lecteurs ont tous le sentiment de bien comprendre les poèmes de Sohrab Sepehri. Or, ses œuvres poétiques sont beaucoup plus profondes qu'elles n'en ont l'air. Ses poèmes sont simples mais ne sont pas simplistes. Ils sont limpides mais n'ont rien à voir avec des miroirs réflecteurs. »

➤ **Hamid Mossadegh³⁸² (poète) :**

(Web site officiel de Sohrab Sepehri : www.sohrabsepehri.com)

« Dans certains poèmes de Sohrab Sepehri que j'aime beaucoup, je vois plutôt des images de sa peinture. Dans sa poésie, il est plutôt peintre que poète. De même, dans sa peinture, il est plutôt poète que peintre. A mon avis, Sepehri exprime ses états d'âme et ses sentiments dans sa poésie. Je voudrais dire qu'il n'avait pas nécessairement l'intention d'exprimer une école mystique. Beaucoup qualifient de 'mystiques' les œuvres de Sepehri, mais selon la définition du mysticisme, ses poèmes n'ont aucun rapport avec des concepts mystiques. »

➤ **Ahmad Shamlou (poète, traducteur) :**

(Web site officiel de Sohrab Sepehri : www.sohrabsepehri.com)

³⁸¹ Shams Langeroudi (né en 1950 à Langroud (nord d'Iran)) est un poète et chercheur contemporain iranien. Il est membre de l'Association des écrivains iraniens.

³⁸² Hamid Mossadegh (1939 Shahreza en Iran - 1998 Téhéran) fut un poète et juriste contemporain iranien. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dans le domaine de la poésie. Il est l'un des poètes les plus populaires de l'époque contemporaine, surtout parmi les jeunes.



fig.524/ Gouache sur papier/ 64x45 Cm

« Les poèmes de Sohrab Sepehri sont parfois si beaux, si formidables. Mais je ne crois pas que lui et moi, nous puissions bien nous entendre. Pour le moins, je pense que 'la beauté' à elle seule ne suffit pas. Le problème entre Sohrab Sepehri et moi, c'est le monde dont il parle. Je ne comprends pas son monde. Son paradis n'est pas de la même nature que mon enfer. Ils sont aussi différents que mon monde plein d'angoisse à moi, et son monde mystique à lui. Sohrab Sepehri était un homme très honnête, profondément et de tout son cœur poète. Le problème entre lui et moi, c'était la différence qui existait entre nos visions du monde. »

➤ **Ahmad-Réza Ahmadi (poète) :**

(Web site officiel de Sohrab Sepehri : www.sohrabsepehri.com)

« Après 1953, lorsque notre Histoire se perdait dans l'incognito, quand nos gens étaient blâmés pour l'oubli de l'humanité, et lorsque la vie écœurerait le cœur des hommes, Sohrab Sepehri s'est mis debout près d'un ruisseau et il s'inquiétait que l'on ne salisse pas l'eau du ruisseau ! (allusion à un long poème de Sepehri 'Ne salissons pas l'eau'). Si le langage de Sepehri dans sa poésie est un langage limpide et pur, ou un langage publiquement compréhensible, c'est parce qu'il s'adressait à l'homme en général, loin de toute classification raciale, nationale ou religieuse. Il n'y a pas de rythmes bon ou mauvais. Ce sont les pensées qui sont bonnes ou mauvaises. Sepehri, pour qui le silence et l'isolement étaient des boucliers pour sa vie, est passé par des épreuves étranges dans sa solitude. Il passait son chemin, en marge de son époque. »

➤ **Daryoush Shaygan (écrivain, traducteur) :**

(Web site officiel de Sohrab Sepehri : www.sohrabsepehri.com)

Daryoush Shaygan qui est un traducteur des poèmes de Sohrab Sepehri, traduisit en 1979, en collaboration avec Sepehri lui-même, tous les poèmes de 'Huit Livres' et beaucoup d'autres poèmes de Sepehri en français.

« Sohrab Sepehri est sans aucun doute l'un des plus grands poètes contemporains iraniens. Etant donné qu'il était à la fois poète et peintre, sa poésie est le dessin des moments poétiques, tandis que sa peinture est pleine de poésie. Parce que ces deux expériences ont une origine commune et unique. Cette origine serait une sorte de solidarité magique avec la nature, en fixant le regard sur les moments mystérieux et en écoutant les pulsations cachées d'un poulx qui donne la vie à l'homme et à tout ce qui existe dans la nature. »

➤ **Javad Mojabi (poète, critique d'art) :**

(Three Pioneers of Iranian modern painting (Houshang Pezeshknia- Sohrab Sepehri – Hossein Kazemi), R. Pakbaz and Y. Emdadian, publication: Nazar, 2001, Teheran-Iran)

« Au début, Sohrab Sepehri était connu plutôt comme peintre que poète. Cela remonte aux années 1951-1961. Pendant ces années, les poèmes de Sepehri étaient déjà lus par son public, mais les critiques ne les considéraient pas comme une œuvre à succès. Pendant les années 1951-1961, Sepehri a publié plusieurs recueils poétiques : 'la mort de la couleur' (1951), 'La vie des rêves' (1953), 'Les ruines du soleil' (1961) et 'L'Orient du chagrin' (1961).

« Pendant les années 1951-1961, et plus tard pendant les années 1961-1971, la poésie épique avait beaucoup de succès en Iran, en raison du coup d'Etat du 19 août 1953 et des événements qui se sont produits avant et après cette date. A cette époque-là, les poètes étaient nombreux, mais les peintres étaient rares. Par conséquent, un peintre moyen avait plus de chances de faire enregistrer son nom dans la mémoire collective qu'un poète moyen. Pendant cette période, les œuvres picturales de Sohrab Sepehri étaient souvent un fond brun avec une tache de couleur dans des compositions équilibrées qu'il essayait délibérément de compliquer en y faisant chevaucher des surfaces colorées (figure n°525). A cette époque-là, Sepehri était fortement influencé par la peinture japonaise. Son jeu avec les espaces vides, les mouvements libres et rapides du pinceau étaient les résultats de son imitation des techniques des peintures chinoises ou japonaises à l'encre de Chine, et l'usage excessif du bleu et du brun (figure n°526). Sepehri qui s'était d'abord mis à découvrir intuitivement la nature, a fini par en faire partie et à s'unir avec l'existence qui l'entourait. »

G3-b) Analyse de plusieurs œuvres picturales de Sohrab Sepehri

Pour cette analyse, nous avons sélectionné neuf tableaux, les plus significatifs de Sohrab Sepehri, qui peuvent être considérés comme des tournants importants de sa carrière d'artiste. Nous les présentons dans l'ordre chronologique.

Tableau n° 1 : Tulipes près du ruisseau (1960) (figure n° 527)

Nous pouvons considérer les premiers aquarelles et gouaches de Sohrab Sepehri comme les représentations des moments de l'expérience poétique dans le monde des objets ;



fig.525/ Gouache sur carton/ 64.5x45 Cm/ 1964



fig.526/ Huile sur carton/ 77x47 Cm



fig.527/ Gouache sur papier/ 68x47 Cm/1960

moments caractérisés par les mouvements libres et rapides du pinceau, le chevauchement des couleurs, l'accent mis sur les contrastes des couleurs, l'usage des éléments de concentration dans l'espace bidimensionnel des tableaux (comme une tache rouge qui représente une tulipe).

En regardant ce tableau de Sepehri, je me souviens d'un passage dans une lettre qu'il avait écrite en 1957, lors de son séjour à Paris, à un ami en Iran :

(Le livre : Toujours le voyage... « Hanooz dar safaram... », Les écritures de Sohrab Sepehri, publication : Foroozan Rooz, 2001, Téhéran-Iran)

« Je suis constamment dans ce pays-là. Que dois-je faire ? J'ai fait glisser ma vie sur les pierres et les plantes de ce pays-là. J'ai offert mes palpitations à l'eau et à la terre de ce pays-là. Je ne pourrai jamais reprendre le regard que j'ai jeté sur les épines les plus lointaines de ses déserts. J'ai dit désert, et je me sens de nouveau malheureux. A Paris, il n'y a pas de désert. Tout le monde le sait, mais ils ne savent pas que je mourrais de chagrin, si je ne vois pas le désert pendant trop longtemps. Bientôt, je me retrouverai dans les petites ruelles qui me sont familières. Pourquoi ne pas le dire ? Quand je pense que je me retrouverai bientôt sur le soleil d'Iran, cela me réchauffe le cœur. »

Sohrab Sepehri fut le peintre et le poète de la nature. Son attachement à la nature se reflète effectivement dans toutes ses œuvres.

Tableau n° 2 : Mirage (1963) (figure n° 528)

Sohrab Sepehri resta toujours fidèle à la nature et à ses mystères. Cette œuvre de Sepehri rappelle les peintures chinoises et japonaises : un isolement qui domine perceptiblement l'ensemble de ce tableau, et les taches libres d'encre de Chine qui rapprochent la nature de l'abstraction. Ce tableau révèle l'influence des œuvres chinoises et japonaises sur le travail de Sohrab Sepehri, mais les souvenirs de la nature de Kachan, ville natale de l'artiste, et son vif attachement à sa ville et à son pays font la spécificité de ses œuvres. Sans aucune hypocrisie, il arrive à créer des œuvres qui appartiennent sincèrement à la culture et aux traditions de sa patrie.

Cette œuvre de Sepehri me rappelle un passage de son livre intitulé « La chambre bleue » :

« Dans la plaine de Kachan, je suis arrivé à des équations d'or. Dans le désert de Kachan, j'ai entendu la répétition des objets dans le mirage, et j'ai vu les arbres renversés dans l'eau des rivières. »



fig.528/ Huile sur toile/ 70x100 Cm/ 1963

Tableau n° 3 : Le Rouge palpitant (1963) (figure n° 529)

Ce tableau est l'une des œuvres les plus célèbres de Sohrab Sepehri. Une comparaison entre ce tableau et les autres œuvres de l'artiste, nous permet de découvrir que celui-ci est un tournant dans la carrière de Sepehri qui commence une nouvelle phase de son travail artistique.

Alors que dans ses œuvres précédentes, Sepehri avait plutôt tendance à représenter la nature, dans ce tableau il s'est approché totalement de l'abstraction absolue. Cependant, l'attention que ce peintre poète accorde à la nature, et l'influence qu'il en subit est indéniable.

Dans cette œuvre, le rouge a une présence considérable. Les éléments visuels semblent se concentrer dans le premier plan, tandis que nous pouvons retrouver les fameux « vide » et « isolement » dans les plans suivants.

La tache rouge, puis le rectangle kaki, sont comme une fenêtre qui appelle le visiteur à quitter les vacarmes et les désordres pour entrer dans l'isolement, la solitude et le silence. Cette œuvre montre clairement le rêve de l'artiste qui souhaite entrer dans cet isolement. Cette œuvre me rappelle des mots de Sepehri, quand il écrit (Sohrab Sepehri poète et peintre, publication : Amir Kabâr, 1980, Téhéran-Iran) :

« Je me cache toujours dans le vide de mes tableaux. De là, on entend mieux ma voix. Dans le vide, le regard ne cesse pas de s'envoler. Le plein est une île sur l'eau. Le regard s'y fixe. Mais dans le vide, les choses semblent ne pas avoir pris forme encore. C'est comme si la passion de la création y tournait. »

Tableau n° 4 : Vase à fleurs et fruits (1966) (figure n° 530)

Pendant les années 1963-1966, Sohrab Sepehri créa plusieurs œuvres proches des thèmes et du contenu du tableau n°3 (Le Rouge palpitant), que nous pouvons qualifier d'« abstractions figuratives ».

En 1966, l'artiste avait concentré son attention sur « la nature morte ». Dans ce tableau, Sepehri peignit un vase à fleurs et des fruits qui se situent dans la partie gauche du tableau. Il est intéressant de savoir que le thème de ce tableau est différent de ceux de ces œuvres précédentes, mais son expression personnelle est la même. Si nous examinons les détails du vase, nous y retrouverons la présence des taches libres et insouciantes, et nous verrons une tache rouge remarquable qui nous rappelle tout de suite les œuvres d'abstraction figurative de ses périodes précédentes. Le vide et l'isolement qui dominent une grande partie

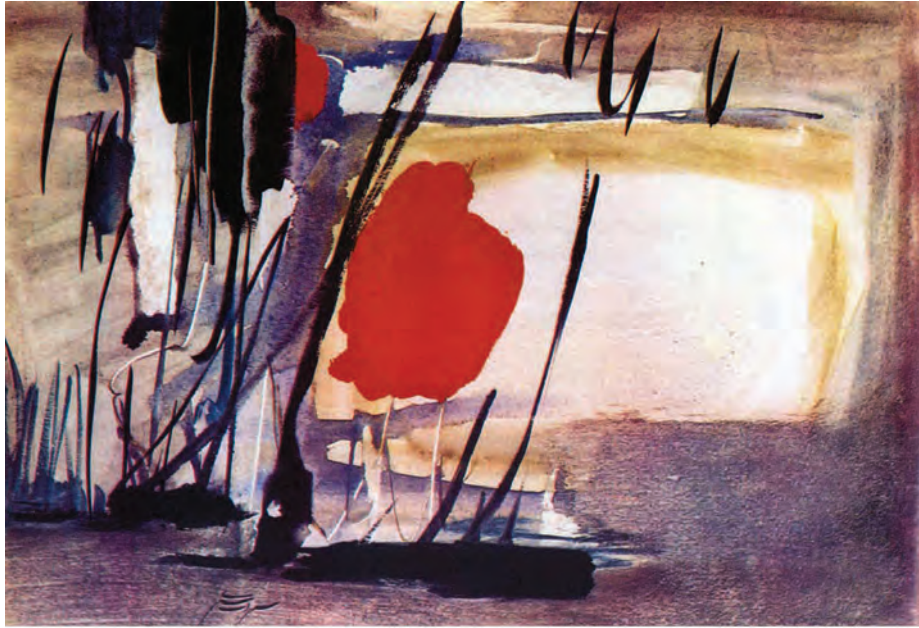


fig.529/ Huile sur carton/ 34x49 Cm/ 1963



fig.530/ Huile sur toile/ 90x90 Cm/ 1966

de la surface de cette œuvre correspondent au « vide » dont Sepehri parlait toujours et qu'il rêvait d'atteindre.

Tableau n° 5 : Jeu des carrés (1967) (figure n°531)

Ce dessin date de la période pendant laquelle Sohrab Sepehri s'est intéressé à l'abstraction géométrique, permettant aux formes géométriques d'occuper la place des images inspirées de la nature. Cependant, dans la composition de cette œuvre, les principes d'« isolement » et de « vide » jouent encore un rôle important. A propos des œuvres de cette période de la carrière artistique de Sohrab Sepehri, le peintre contemporain iranien, Mehdi Hosseini dit (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) :

« Certains estiment que les œuvres géométriques de Sepehri doivent être étudiées séparément de ses autres œuvres. Mais je défends toujours ces œuvres géométriques car j'estime qu'elles ont été créées en relation directe avec les autres œuvres de Sepehri. En effet, ces œuvres géométriques traduisent typiquement la pensée du peintre. Si vous regardez la collection des « arbres » de Sohrab Sepehri, vous vous rendrez compte qu'il n'a jamais peint un arbre qui se tienne droit solidement sur la terre. Tous ses arbres s'inclinent, s'abaissent et obliquent. De même, dans la collection des œuvres géométriques de Sepehri, jamais vous ne trouverez une forme qui se tienne solidement droite. Il est possible que ces œuvres ressemblent en apparence aux travaux des constructivistes, mais si vous faites attention, vous verrez que le fait que les couleurs soient plates ne suffirait pas pour que les œuvres géométriques de Sepehri se confondent avec des œuvres des constructivistes. »

Tableau n° 6 : Traction obliques (1970) (figure n°532)

Comme dans le tableau n°5 (Jeu des carrés), cette œuvre est une abstraction géométrique. Créé trois ans après le tableau n°5, ce tableau témoigne d'une autre approche par rapport aux formes claires et nettes et à la couleur plate. Dans cette œuvre, l'artiste semble s'aventurer dans de nouvelles expériences pour organiser l'espace visuel, expériences qui le conduiront vers la période des « arbres ». Sohrab Sepehri fut un artiste penseur, enquêteur et perfectionniste. Il n'hésitait pas à entreprendre de nouvelles expériences et de nouvelles méthodes, mais il préservait toujours la ligne de sa pensée et l'essence de son style personnel.

Tableau n° 7 : Troncs obliques (1971) (figure n°533)



fig.531/ Gouache sur papier/ 25.5x40.2 Cm/ 1967



fig.532/ Acrylic sur toile/ 97x130 Cm/ 1970



fig.533/ Huile sur toile

Dans cette période de « troncs d'arbre », Sohrab Sepehri prit de nouveau ses distances avec l'improvisation pour s'approcher de la nature. Cependant, le fondement de ces compositions souvent grandes était peint avec beaucoup de précision et de patience, et semble se fonder sur les expériences antérieures de l'artiste.

Les formes géométriques et les lignes obliques harmonieuses des tableaux n° 5 et 6 se transforment dans cette œuvre en troncs d'arbres volumineux et obliques d'une texture rugueuse. Comme dans un grand nombre d'œuvres de Sepehri, dans ce tableau les formes obliques des troncs d'arbres s'accumulent dans une partie de l'œuvre, alors que dans la partie opposée, le fameux « vide » est visible. Dans cette œuvre, à l'instar de beaucoup d'autres tableaux de Sohrab Sepehri, la présence de la couleur kaki (couleur de « terre ») est remarquable et rappelle les souvenirs de la ville désertique de Kachan.

La présence des espaces « vides » dans les œuvres de Sohrab Sepehri peut être attribuée à l'influence des peintures chinoises et japonaises. Mais nous croyons qu'il vaut mieux chercher l'origine de ces « isolements » dans la personnalité du peintre lui-même. A titre d'exemple, nous pouvons évoquer ici une partie de la lettre qu'il avait écrite en 1957 à Paris à Madame Behjat Sadr, peintre contemporaine iranienne :

(Le livre : Toujours le voyage... « Hanooz dar safaram... », Les écritures de Sohrab Sepehri, publication : Foroozan Rooz, 2001, Téhéran-Iran)

« Dans cet Occident, je me sens loin de mon cœur. Ce mode de vie me met hors de moi. C'est sûr que je vais partir. Bientôt je ferai ma valise. Je suis un oiseau oriental qui cherche l'orient de son nid, un Orient silencieux, informe et non évaluable. Cette fois-ci, quand je reviendrai dans ce pays-là, je serai tout seul avec mon 'isolement'. »

Tableau n° 8 : Les cailloux (1976) (figure n°534)

Cette œuvre appartenant à la série des « pierres » rappelle tout de suite la série des « arbres » : c'est comme si les arbres de Sepehri se transformaient en pierres. Dans les « pierres », nous pouvons retrouver la même texture rugueuse des « arbres ». C'est pendant ces deux périodes des « arbres » et des « pierres » que Sohrab Sepehri arrive à forger la texture mentale et personnelle de son travail. La présence de grandes et de petites pierres crée, à l'instar de la période précédente, une composition « oblique ». Cette œuvre de Sepehri rappelle l'un de ses textes, dans lequel il écrit :

(Web site officiel de Sohrab Sepehri : www.sohrabsepehri.com)



fig.534/ Huile sur toile/ 200x200 Cm/ 1970's

« Dans le clair-obscur de l'aube, j'escaladais les montagnes. Au clair de la lune, je touchais de la main la froideur des branchages. La nuit, le bruit de la rivière passait à travers les creux de mon sommeil. Dans mes dessins, les pierres et les plantes abondent. J'aime les pierres. Il me semble qu'il est possible de s'abriter derrière les pierres pour guetter l'éternité. »

Tableau n° 9 : Les maisons en torchis (1978) (figure n°535)

La dernière œuvre de Sohrab Sepehri date de 1978, deux ans avant sa disparition. Sepehri fut souvent malade à la fin de sa vie. La maladie l'avait rendu plus calme et plus solitaire. Comme nous le voyons dans cette œuvre, après plusieurs années de recherches dans le domaine de la peinture, il se remet à peindre la nature de sa ville natale, Kachan. Le regard de Sepehri semble survoler le paysage, pour atterrir ensuite dans un lieu proche ou lointain. Il s'envole de nouveau et parcourt tout le paysage. Cette rencontre poétique perdure jusqu'aux toits en torchis des maisons d'un village lointain, d'une série de saules sur une colline, ou un arbuste qui a poussé sur des cailloux... Voici des petits prétextes pour enregistrer un moment de cohésion avec la nature du Kavir (désert central iranien).

- **G4) Hannibal Alkhas**

G4-a) Hannibal Alkhas, peintre et professeur d'art

Né en 1930 (figure n°536), Hannibal Alkhas fit ses études de licence et de maîtrise en arts plastiques à l'Institut des Arts de Chicago. Dans son livre intitulé « Ouvertement avec le Soleil »³⁸³, Hannibal Alkhas écrit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°183, 2010, Téhéran-Iran):

« Je suis né en 1930 de parents assyriens à Kermânchâh (ouest d'Iran). J'ai participé à plus d'une centaine d'expositions individuelles et à plus de deux cents expositions collectives en Iran, en Europe, aux Etats-Unis et au Canada. J'ai enseigné pendant 35 ans, mais je n'ai eu ni retraite ni assurance maladie !

« J'ai toujours parlé ouvertement, et j'ai souvent franchi des pas insouciantes... Pendant toute ma vie, j'ai été minoritaire, et j'aurais dû peut-être intituler ce livre 'La minorité'. En effet, mon métier est de peindre, et la peinture est une minorité parmi les autres

³⁸³ « Ouvertement avec le Soleil » est le recueil en trois tomes des articles du peintre contemporain iranien Hannibal Alkhas. Ce livre de 852 pages a été publié en 2006 à Téhéran.



fig.535/ Acrylic sur papier/ 45.5x64 Cm/ 1976



fig.536/ Hanibal Alkhas

arts, surtout en Iran où la littérature et la poésie sont majoritaires. Devenir artiste est le fruit du hasard. L'homme devient peintre par hasard, comme il devient boulanger ou forgeron par hasard. Mais quand il devient peintre, il doit le rester pour toujours. »

Hannibal Alkhas n'avait que douze ans quand il se mit à apprendre à peindre d'Alexie Giurgis³⁸⁴ venu de Russie en Iran. A dix-huit ans, il apprit la peinture de Jaafar Petgar³⁸⁵, peintre iranien. Alkhas se souvient de cette période :

(« Ouvertement avec le Soleil », les écritures et critiques de Hannibal Alkhas, Publication : Majale, 2006, Téhéran-Iran)

«Giurgis n'était qu'un copiste. Il peignait des portraits et agrandissait des photographies. Dans les cours de Jaafar Petgar, j'ai fait la connaissance de Bijan Saffari, et nous sommes devenus amis. Il ne copiait pas, et je lui ai dit que je n'aimais pas non plus copier. Je me suis mis alors à faire mes portraits imaginaires (figure n°537). Les œuvres de Jaafar Petgar me laissaient souvent une très bonne impression. Son style était plus ou moins réaliste et il me plaisait beaucoup à l'époque. »

En 1959, Hannibal Alkhas revint en Iran à l'âge de 29 ans. Pendant les quatre années de son séjour iranien, il enseigna au Lycée des Beaux Arts des garçons, et fonda l'atelier « Gilgamesh ». Il participa à la deuxième et à la troisième édition de la Biennale de Téhéran (1960 et 1962). Dès le début de sa carrière artistique, les œuvres d'Alkhas étaient imprégnées de ses thèmes personnels, humains et ethniques (assyriens), sans oublier l'usage assez fréquent des signes et des symboles folkloriques (figure n°538).

En 1963, Hannibal Alkhas revint aux Etats-Unis où il poursuivit ses activités artistiques pendant six ans. Il revint en Iran en 1969 et se mit à enseigner à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran. Il s'occupa alors de l'enseignement et de la critique d'art de 1969 à 1979, date de la révolution islamique en Iran. Deux ans après la révolution, il fut révoqué de ses fonctions universitaires, et il retourna aux Etats-Unis où il s'adonna à l'enseignement de l'art pendant douze ans. De retour pour la troisième fois en Iran, il enseigna à la Faculté d'Art et d'Architecture de l'Université Azad islamique³⁸⁶ à Téhéran en 1992 et à son atelier personnel. Il écrivait également des critiques dans les journaux. Quatre ans plus

³⁸⁴ Alexie Giurgis est un peintre russe peu connu qui vint en Iran pour enseigner la peinture. Le peintre contemporain iranien, Hannibal Alkhas commença à apprendre la peinture auprès de lui dès l'âge de douze ans.

³⁸⁵ Jaafar Petgar (1920 Tabriz - 2005 Téhéran) fut un peintre, miniaturiste et dessinateur de tapis contemporains iraniens.

³⁸⁶ La Faculté d'Art et d'Architecture de l'Université Azad islamique de Téhéran a été fondée en 1989. Cette faculté forme les étudiants au niveau de licence, maîtrise et doctorat dans différentes disciplines dont les arts plastiques, le cinéma, le théâtre et la musique.

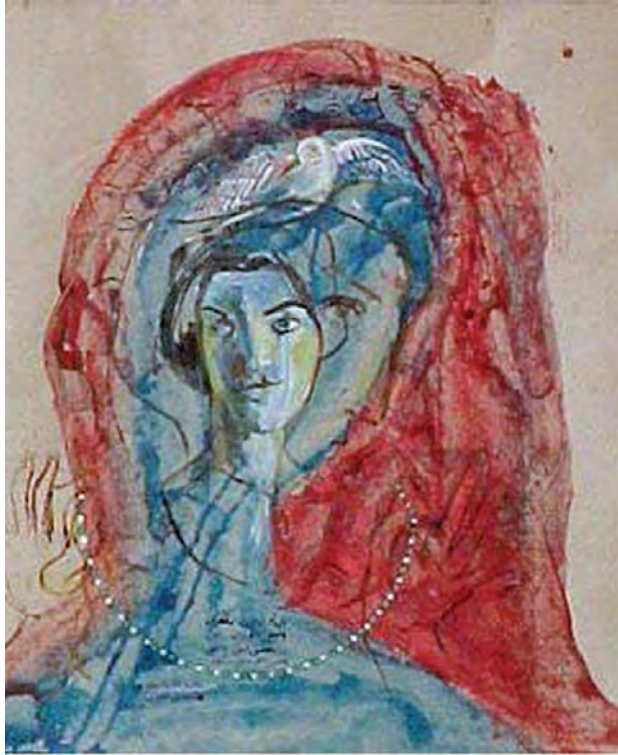


fig.537/ Aquarelle et techniques mixtes



fig.538/ Techniques mixtes

tard, il retourna aux Etats-Unis à la suite d'une maladie, et pendant les quatorze dernières années de sa vie, il se rendait de temps en temps en Iran avant sa disparition en 2010.

Hannibal Alkhas fut un artiste impatient. Il ne pouvait jamais séjourner longtemps dans un lieu donné. Il ne trouvait son calme ni en Iran ni aux Etats-Unis. Ces allées et venues perpétuelles puisaient peut-être leurs racines dans son sentiment d'appartenance à une « minorité ». Aux Etats-Unis, il appartenait à la « minorité » iranienne, tandis qu'en Iran, il faisait partie de la « minorité » assyrienne.

Non seulement dans sa vie privée, mais aussi dans ses méthodes d'enseignement, il était un maître impatient. Pour ses élèves, il était à la fois maître, ami et ennemi ! Il attirait merveilleusement l'attention des jeunes. Parmi ses élèves anciens, nous pouvons citer des peintres comme Iraj Karim Khane Zand³⁸⁷, Manoutchehr Safarzadeh³⁸⁸, Bahram Dabiri et Bahman Boroujeni³⁸⁹ ; et parmi ses élèves plus jeunes : Massoud Saadeddine, Niloufar Ghaderinejad³⁹⁰, Madame Taraneh Sadeghian³⁹¹, ...

Au-delà de sa passion et de son impatience, Hannibal Alkhas donnait à ses élèves de l'énergie et de la force pour travailler. Certains traits de son caractère repoussaient pourtant les jeunes étudiants : il était de ces professeurs qui voulaient superviser et contrôler tout : ses ordres devaient être absolument exécutés. A ce propos, deux anciens élèves d'Alkhas disent :

➤ Bahram Dabiri :

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Alkhas avait un penchant pour les relations maître/apprenti à l'ancienne. Au début, cela était très intéressant pour les étudiants, mais dès qu'un élève sortait quelque peu de son champ d'influence, ou qu'il n'acceptait pas le type de la peinture narrative qui existait dans ses œuvres, Alkhas le frappait d'anathème et le considérait comme égaré et perdu. »

➤ Massoud Saadeddine :

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°183, 2010, Téhéran-Iran)

³⁸⁷ Iraj Karim-Khan Zand (1950 - 2006 Téhéran) fut un célèbre peintre et sculpteur iranien. Il enseigna pendant de longues années dans son atelier personnel et dans les universités iraniennes.

³⁸⁸ Manoutchehr Safarzadeh, surnommé Mash-Safar, né en 1943 à Téhéran, est un peintre contemporain iranien.

³⁸⁹ Bahman Boroujeni, né en 1942 à Ghazvin, est le fils du défunt Ali Akbar Boroujeni, alias Sahba, célèbre poète contemporain iranien. Après la révolution islamique, il s'exila en France, et poursuivit ses activités artistiques à Paris.

Niloufar Ghaderinejad, née en 1957 à Téhéran, est une femme peintre iranienne. Elle enseigne depuis des années dans les universités et les instituts artistiques en Iran. ³⁹⁰

³⁹¹ Taraneh Sadeghian, née en 1956 à Téhéran, est une femme peintre contemporaine iranienne. Elle enseigne depuis des années dans les universités iraniennes.

« Alkhas transmettait une passion à ses étudiants. Il était capable de semer les graines de l'art dans le cœur de ses élèves de sorte qu'ils ne pouvaient plus jamais s'en séparer. Mais heureusement, à la troisième année de mes études à la faculté, j'ai saisi le danger d'être proche d'Alkhas et le risque de lui ressembler. En effet, c'est ce qui est arrivé à un grand nombre de ses étudiants. C'est auprès de lui que j'ai appris que l'artiste peut mentir à tout le monde, mais jamais à lui-même ou à l'art ! »

Durant ces quarante dernières années, Hannibal Alkhas a exercé son influence en tant que dessinateur et maître de peinture sur plusieurs générations d'artistes et de professeurs d'art. Cette influence a fait perdurer la discipline de la peinture figurative et thématique. Les élèves d'Alkhas partagent souvent la pratique des méthodes figuratives, et le respect pour le dessin en tant qu'art indépendant de la peinture, ainsi que le recours aux thèmes humains et sociaux (figure n°539). Nous pouvons dire aussi que tous les élèves et les étudiants d'Alkhas s'intéressent à des degrés différents à l'expressionnisme allégorique.

Certes, il ne faut pas prétendre que tous les peintres qui travaillent dans ce cadre en Iran sont influencés par Hannibal Alkhas, car comme nous l'avons déjà évoqué dans nos chapitres précédents, l'expressionnisme était déjà arrivé des Etats-Unis dans les décennies commençant respectivement en 1941 et 1951. En outre, le symbole et l'allégorie faisaient partie des conventions de l'esthétique de l'art iranien depuis longtemps. Par conséquent, il ne faut pas chercher l'influence d'Alkhas dans l'enseignement d'un style donné, mais dans la création d'une ambiance particulière pour ses étudiants et dans la transmission des connaissances et des critères de l'art.

Les œuvres, les écrits et les propos d'Alkhas reflètent bien l'influence du climat intellectuel qui dominait l'Iran pendant les années 1961-1971 : l'engagement de l'artiste et sa responsabilité sociale prônés par les intellectuels de l'époque.

Hannibal Alkhas avait un esprit social et, pendant ses cours, il insistait toujours sur la nécessité de l'existence des liens entre l'artiste et la société, et la prééminence du contenu par rapport à la forme (figure n°540). Il fit connaissance avec Jalal Al-e Ahmad en 1963 et devint vite l'un de ses adeptes. Cependant, quelques années avant sa disparition, Hannibal Alkhas se laissa d'adresser une petite critique à son ancien ami Jalal Al-e Ahmad :

(« Ouvertement avec le Soleil », les écritures et critiques de Hannibal Alkhas, Publication : Majale, 2006, Téhéran-Iran)

« Quand j'ai fait connaissance avec Al-e Ahmad, j'ai apprécié ses pensées. J'aimais aussi son style littéraire et ses propos ... Mais après avoir lu certains de ses livres, je me suis aperçu que ses arguments n'avaient pas la profondeur à laquelle je m'attendais, comme son



fig.539/ Huile sur carton



fig.540/ Huile sur carton

livre intitulé 'L'Occidentalité'³⁹² (Gharbzadegi) ; cependant, Al-e Ahmad a laissé une influence bénéfique sur moi. »

Hannibal Alkhas n'était pas un militant de la gauche politique, et n'était pas un partisan de l'art engagé ou de l'engagement social de l'artiste. En réalité, s'il avait l'air d'avoir une quelconque sympathie pour la gauche politique ou pour les croyances de Jalal Al-e Ahmad, c'est parce qu'il trouvait ces idées plus ou moins en convergence avec son esprit social, ethnique et passionné. En tout état de cause, ces critères sociaux eurent une influence durable sur l'esprit d'Alkhas.

Hannibal Alkhas retourna aux Etats-Unis en 1963 et y resta pendant six ans. En 1969, il rentra pour la deuxième fois en Iran et il y tint ses cours jusqu'en 1980. Pendant ces années, il écrivait des critiques virulentes dans le célèbre journal iranien Keyhan ³⁹³ qui prenait souvent position contre les courants artistiques contemporains. Dans le même temps, il organisait à l'université des séances de « happening » (improvisation) sous l'influence des formes et de thèmes du mouvement du pop art. Dans ces textes de critique artistique, Hannibal Alkhas attaquait vigoureusement, sur un ton souvent désagréable et offensant, les artistes de la peinture abstraite ou les poètes du mouvement de la Nouvelle Poésie. Ses écrits et ses improvisations étaient considérés à l'époque comme un acte de combat de sa part contre les événements du jour, et il n'hésitait pas à qualifier ses adversaires d'« occidentalisés » et leurs activités artistiques de « grimaces ». Les artistes et les professeurs d'art observaient généralement le silence face aux railleries et aux écrits parfois offensants d'Alkhas : c'était comme s'ils ne le voyaient pas et ne l'entendaient pas. Hannibal Alkhas n'aimait certes pas être ainsi ignoré, d'où sa tendance à se rapprocher de plus en plus des étudiants de différentes disciplines artistiques. Il se servait de méthodes différentes et de comportements parfois bizarres pour les attirer vers lui, afin de pouvoir ainsi remplir la place que les autres avaient laissée volontairement vide !

Hannibal Alkhas insistait toujours sur la rapidité et la quantité du travail des artistes. Dans sa méthode d'enseignement, il ne se soumettait guère à des principes stables et constants. Ce qui faisait distinguer sa méthode de celles d'autres professeurs, était l'importance qu'il accordait à l'improvisation et à la transmission de ses expériences personnelles à ses élèves. Pour décrire sa méthode d'enseignement, Hannibal Alkhas disait :

³⁹²Le livre "L'Occidentalité" (Gharb Zade gi) est un livre de Jalal Al-e Ahmad, un éminent auteur iranien qui a écrit ce livre en 1962.

³⁹³ Kayhan (quotidien), est un des plus vieux journaux en Iran publié par l'institut Kayhan en 1942. Il est actuellement dirigé par Hossein Shariat Madari, qui est aussi le représentant du guide suprême à l'institut.

(« Ouvertement avec le Soleil », les écritures et critiques de Hannibal Alkhas, Publication : Majale, 2006, Téhéran-Iran)

« Je transmettais à mes élèves les généralités auxquelles je croyais moi-même. Ma formule consistait à attirer l'attention de mes élèves sur les techniques anciennes et traditionnelles de l'art iranien (figure n°541), et je leur conseillais de faire plutôt attention à la quantité qu'à la qualité dans leur production artistique. »

Les principes de l'enseignement artistique d'Hannibal Alkhas étaient les suivants : l'abondance et la productivité, le dessin en tant que fondement de la peinture, l'importance du thème et du contenu de l'œuvre d'art, l'importance de l'art figuratif et humaniste, l'importance des liens avec l'histoire, la tradition et la mythologie, le recours aux récits en n'hésitant pas à utiliser des techniques et des formes narratives et scéniques, le renforcement des liens entre les arts plastiques et les autres arts, notamment la poésie et la littérature.

Pendant les deux décennies commençant respectivement en 1961 et 1971, non seulement les élèves directs d'Hannibal Alkhas, mais aussi de nombreux jeunes peintres ont été influencés par des points positifs ou négatifs de l'ambiance créée par Alkhas dans certains milieux artistiques. En outre, pendant de longues années, les élèves d'Alkhas propagèrent cette influence en les transmettant aux jeunes artistes des générations suivantes, ce qui nous permet d'identifier les traces de cette influence jusqu'aujourd'hui. En tout état de cause, le nom d'Hannibal Alkhas est entré dans l'histoire de l'art contemporain iranien, comme un artiste et un professeur d'art passionné et controversé. Hannibal Alkhas s'éteignit à l'âge de 80 ans en 2010 aux Etats-Unis.

G4-b) Opinions d'artistes et d'experts en art sur les œuvres et les points de vue d'Hannibal Alkhas

➤ **Massoud Saadeddine (peintre) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°183, 2010, Téhéran-Iran)

« Dès mon arrivé en Allemagne, j'ai connu les œuvres de Jörg Immendorff³⁹⁴ (figure n°542) qui était peut-être un peu plus jeune qu'Hannibal Alkhas. Les œuvres d'Immendorff étaient figuratives et imprégnées de thèmes sociaux et politiques. La ressemblance entre les travaux d'Immendorff et d'Alkhas m'a vraiment étonné. Immendorff n'avait pas du tout l'intention de faire une démonstration de force dans ses travaux figuratifs. Je crois que cette particularité agréable existe également dans les œuvres d'Hannibal Alkhas. Alkhas a toujours

³⁹⁴ Jorg Immendorff (14 juin 1945 à Bleckende, Allemagne - 28 mai 2007 à Düsseldorf), est un peintre allemand contemporain.



fig.541/ Huile sur carton



fig.542/ Techniques mixtes

évitée de dramatiser ses œuvres. Il peignait les choses avec une simplicité agréable, comme s'il s'agissait seulement de faire des petites remarques. Or, beaucoup de peintres cherchaient à créer des allusions fortes, des illusions, des mystères ou une sorte de romantisme dans la peinture (figure n° 543).

« S'il y avait des mystères dans les œuvres d'Alkhas, ils provenaient justement de cette attitude simple qui puisait ses racines dans les miniatures anciennes et les bas-reliefs de l'antiquité iranienne. Hannibal Alkhas connaissait tous les courants artistiques depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, il poursuivait son propre chemin et restait fidèle à ses croyances. Son objectif était d'établir des liens entre les possibilités et les moyens offerts par la peinture moderne d'une part, et l'esprit artistique de la peinture ancienne d'Iran, d'autre part.

« Pour mieux comprendre le rôle et la place d'Alkhas dans l'art contemporain iranien, il faut se rappeler de l'époque à laquelle il a commencé sa carrière artistique, et du rôle joué par le modernisme à cette époque dans le domaine de l'art iranien.

« Il faut souligner qu'il est difficile de déterminer théoriquement la place qu'occupait Alkhas dans la peinture contemporaine d'Iran. Il était un artiste solitaire qui ne se soumettait ni aux méthodes courantes du modernisme occidental, ni aux principes de l'art traditionnel iranien. Il n'était ni naïf ni engagé dans le sens politique du terme. Dans le même temps, il ne croyait point à l'art pour l'art. Considérant la peinture comme un art visuel, Alkhas avait donné pourtant à ses œuvres un certain contenu littéraire et une sorte de structure narrative. Mais en fin de compte, son regard reste essentiellement pictural.

« Hannibal Alkhas insistait toujours sur l'importance des liens entre l'artiste et le peuple. Pour lui, il incombait à l'artiste de se mettre en accord avec le peuple et de créer ses œuvres dans le cadre de la compréhension populaire. Cependant, cette tendance était en contradiction avec l'enseignement qu'il fondait sur les œuvres de Francisco de Goya, Diego Vélasquez et El Greco³⁹⁵.

« Tant qu'il narrait tantôt avec sérieux tantôt avec ironie les réalités extérieures ou ses subjectivités, il a su créer des œuvres exceptionnelles. Il est toujours agréable de retrouver les signes de ce regard particulier dans ses œuvres plus récentes. Mais après la révolution islamique de 1979, un symbolisme trop voyant est apparu progressivement dans ses œuvres, ce qui a diminué la sincérité naturelle de ses œuvres. »

³⁹⁵ Dominikos Theotokopoulos dit El Greco, (1541 à Candie - 7 avril 1614 en Espagne), est un peintre, sculpteur et architecte grec de l'école d'Espagne du XVI^e siècle. Il est considéré comme le peintre fondateur de l'école d'Espagne.



fig.543/ Techniques mixtes

Ahmad-Réza Dalvand (peintre, critique d'art) :

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°183, 2010, Téhéran-Iran)

« Parmi les peintres de ces soixante-dix dernières années, Hannibal Alkhas qui avait fait ses études artistiques aux Etats-Unis, serait un cas d'étude et de recherche idéal pour mieux connaître les évolutions de la peinture contemporaine iranienne. Hannibal Alkhas est parvenu à trouver sa méthode personnelle en s'appuyant sur les miniatures iraniennes, les bas-reliefs assyriens, les espaces religieux créés dans les œuvres du Greco, et l'expressionnisme de Marc Chagall. Les œuvres d'Alkhas témoignent d'un style cohérent, solide et composé d'éléments souvent homogènes.

« Dans les œuvres de cet artiste, nous trouvons les corps humains liés les uns aux autres et des lignes de mots et de phrases. L'homme et le mot sont des composantes constantes de ses œuvres (figure n°544). Hannibal Alkhas savait plus profondément et plus sagement que les autres peintres iraniens que les valeurs conceptuelles d'antan n'étaient plus d'actualité dans le regard de l'artiste iranien contemporain. Cependant, avec beaucoup de courage, d'insistance, de précision et de beauté, il réactualise le passé sur ses toiles, et le relie au présent.

« Quel que soit le thème ou le récit qu'il choisit pour ses œuvres, il arrive à en faire une narration personnelle. Il est à noter que nous pouvons constater l'existence d'un tel regard lorsque nous analysons les éléments narratifs de la miniature ancienne d'Iran. Dans les miniatures iraniennes, l'artiste représentait les groupes d'hommes dans des catégories narratives différentes et séparées les unes des autres. Il se pouvait que l'une de ces catégories soit directement liée au récit principal, mais dans les autres catégories, le peintre pouvait représenter sa version personnelle du même récit.

« Dans la peinture dite de 'Ghahveh-khaneh' (Maison de café), nous pouvons repérer cette même méthode d'expression visuelle. C'est une sorte de narration sympathique et séduisante pour narrer un récit festif, guerrier ou religieux dans un espace éblouissant et agréable. Hannibal Alkhas est intimement attaché à cette expression visuelle (figure n°545). Il consolide l'identité iranienne de ses œuvres en se soumettant à cette méthode narrative des grands peintres de l'histoire de l'art. Rares sont les peintres qui sont arrivés pendant ces soixante-dix dernières années à une telle perception esthétique de l'art iranien.

« En réalité, l'esthétique orientale des œuvres d'Hannibal Alkhas domine toute la science et toutes les expériences qu'il avait acquises grâce à la connaissance de l'art contemporain mondial. »



fig.544/ Encre et aquarelle sur carton



fig.545/ Techniques mixtes

➤ **Bahram Dabiri (peintre) :**

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« A cette époque-là, la présence d'Alkhas à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran avait une importance toute particulière, surtout en raison de l'accent qu'il mettait sur le dessin des figures humaines. Hannibal Alkhas prenait très au sérieux le dessin et il a su laisser une grande influence sur deux ou trois générations d'artistes dans ce domaine. Nous, en tant que jeunes protestataires des décennies de 1961 et 1971, nous résistions à l'art officiel que prônaient la cour royale et le gouvernement. Avec ses œuvres à la 'Ghahveh-khaneh' (Maison de café), ses engagements à Al-e Ahmad, et son insistance sur les aspects figuratifs de la peinture, Hannibal Alkhas prouvait pratiquement qu'il était contre l'art officiel de l'époque, c'est-à-dire l'art moderne. Ces particularités n'ont pas tardé à amener un grand nombre de jeunes étudiants à se réunir autour de lui. Alkhas avait un penchant pour les relations maître/apprenti à l'ancienne. Au début, cela était très intéressant pour les étudiants, mais dès qu'un élève sortait quelque peu de son champ d'influence, ou qu'il n'acceptait pas le type de la peinture narrative qui existait dans ses œuvres, Alkhas le frappait d'anathème et le considérait comme égaré et perdu.

« La position politique d'Alkhas était pour le moins ambiguë pour ne pas dire sans fondement. Ses pensées et ses illusions ont conduit ses amis et ses élèves à nier l'ensemble des travaux d'un artiste en raison de leurs prises de position politiques, au lieu d'analyser et d'évaluer les œuvres d'art en tant que telles. A cette époque-là, nous avons pris l'habitude de renier tout. Ce problème était préjudiciable pour la plupart de ses élèves. Si quelqu'un prononçait un mot qui pouvait contredire ses opinions, cela signifiait pour lui la rupture définitive ! »

➤ **Manouchehr Safarzadeh (peintre) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Alkhas était quelqu'un de bonne humeur. Même pour parler des choses sérieuses, il savait manier l'ironie. C'est pourquoi, ses cours n'étaient jamais ennuyeux. Dès la première année, nous sommes devenus amis. Tendre toujours vers l'exagération, quand il était d'accord sur quelque chose, était son trait de caractère principal. Et lorsqu'il n'était pas d'accord sur un point, il préférait minimiser son importance !

Il présentait ses meilleurs élèves à ses amis : Jalal Al-e Ahmad, Manoutchehr Atashi, Madame Forough Farokhzad, M. Azad. J'ai connu tous ces grands artistes et écrivains grâce

à Hannibal Alkhas. Mais il avait aussi un défaut : s'il détestait quelqu'un, nous aussi nous devions le détester ! Mais il était un professeur exceptionnel. Avant lui, le dessin n'avait jamais été pris au sérieux en Iran. »

➤ **Samila Amir Ebrahimi (peintre, critique d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°183, 2010, Téhéran-Iran)

« Pendant sa longue carrière artistique de soixante ou soixante-dix années, Hannibal Alkhas a laissé des centaines de dessins et de peintures d'un style quasi-unique et exceptionnel. La peinture d'Alkhas est folâtre et loin du perfectionnisme et de l'obsession. Tantôt elle prend un ton naïf, ironique et caricatural, tantôt elle devient expressive et personnelle. Ses œuvres traitent des thèmes liés à la vie contemporaine, à la culture historique et sociale.

« Son appartenance à la culture assyrienne le conduit aussi à exploiter le patrimoine artistique des Assyriens sous une forme actuelle. Dans le même temps, il utilise les ressources et les moyens de différentes écoles iraniennes ou occidentales dans ses œuvres. »

➤ **Mahmoud Sharaf Azad Tehrani, alias M. Azad (poète, traducteur, critique d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°183, 2010, Téhéran-Iran)

« Pour parler de la peinture iranienne pendant la décennie commençant en 1971, il est inévitable de commencer par Hannibal Alkhas. A l'époque, Alkhas était très influent. Il avait de nouvelles choses à dire dans le domaine de la peinture iranienne, et il insistait surtout sur ce qu'il jugeait nouveau et intéressant. Il conseillait à ses élèves d'éviter l'abstraction, ce qui était très important à l'époque où l'art abstrait était très en vogue en Iran. Ses connaissances littéraires avaient laissé une grande influence sur ses œuvres de l'époque.

« Un jour il organisait un happening, le lendemain il réalisait un tableau religieux. Il était un homme étrange pour l'Iran de l'époque. Plus tard, il n'a pas eu la capacité de poursuivre ce chemin. Il s'est intéressé aux concepts et à la littérature, car il ne pouvait plus se concentrer sur la pureté des formes. Bref, il appartenait à une génération ancienne. Il avait un esprit rude, et ce qui m'inquiétait à l'époque, c'est que sa méthode d'enseignement, ses icônes et ses figures obscures risquaient sérieusement d'étouffer les jeunes élèves. »

➤ **Fatemeh Boghrati (experte et critique d'art) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Si nous croyons qu'Hannibal Alkhas était une personnalité influente en raison d'une carrière de cinquante ans en tant qu'artiste et professeur d'art, il conviendrait donc d'examiner minutieusement son bilan. Quoi qu'il en soit, une partie de son art et de ses enseignements est mémorable, tandis qu'une partie de son travail ne l'est naturellement pas.

« Hannibal Alkhas jouait le jeu d'avant-gardisme d'une autre manière. Nous pouvons évoquer par exemple ses arrangements et ses happenings du milieu des années 1961-1971, ou le choix des formes et des thèmes sociaux et artistiques qu'il empruntait au pop art. Cependant, il faut savoir que le pop art d'Alkhas n'était qu'un divertissement lui permettant de se railler des artistes abstraits, en présence même de ces artistes, des intellectuels ou des journalistes. Nous pouvons évoquer un autre exemple de ses divertissements avant-gardistes lorsqu'il réalisa en 1970 des images nuées de blagues et de plaisanteries, ce qui était une entreprise surprenante à l'époque.

« Dans son livre intitulé 'Ouvertement avec le Soleil', Alkhas écrit ouvertement qu'il avait connu ces méthodes scandaleuses aux Etats-Unis, et avait compris que le peintre du XX^e siècle devait savoir tout faire : il devait être expert en relations publiques, savoir bien se présenter, et se procurer des partisans ! Plus tard, cette croyance est devenue un enseignement permanent dans ses cours. Or, la poursuite de cette méthode mérite une réflexion critique sérieuse.

« Les méthodes du dessin et de la peinture d'Alkhas, et ses thèmes favoris n'ont guère changé pendant plusieurs décennies. Ses œuvres comprennent des portraits expressifs d'un style primitiviste et iconographique pour insister sur les visages et les corps humains. Cela prend forme dans une structure trop dense où abondent des motifs humains, des symboles et des signes naturels ou abstraits. En outre, l'indifférence par rapport aux règles réalistes, les dessins et les colorations élémentaires, les formes humaines simplifiées, les exagérations et l'usage des couleurs riches et rayonnantes font que les tableaux et les fresques d'Hannibal Alkhas se rapprochent de l'expressionnisme allemand³⁹⁶ (figure n° 546), école qui avait vu le jour avant la naissance d'Alkhas en Allemagne en 1911, créée par les membres de deux groupes d'artistes : Die Brücke³⁹⁷ (Le pont) et Der Blaue Reiter³⁹⁸ (Le cavalier bleu). »

³⁹⁶ L'expressionnisme allemand est un mouvement artistique apparu au début du XX^e siècle, en Europe du nord, particulièrement en Allemagne.

³⁹⁷ Die Brücke (Le Pont), est un groupe d'artistes allemands expressionnistes formé à partir du 7 juin 1905. Les peintres membres étaient : Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff.

³⁹⁸ Der Blaue Reiter (Le Cavalier Bleu), est un groupe d'artistes d'inspiration expressionniste, qui s'est formé à Munich. Ce groupe organise deux expositions en 1911 et 1912. Ses membres principaux sont Vassili Kandinsky, Franz Marc et August Macke.



fig.546/ Techniques mixtes

G4-c) Point de vue d'Hannibal Alkhas sur ses propres œuvres

(Communication personnelle, 2006, Téhéran-Iran)

« J'exploite la peinture dite de 'Ghahveh-khaneh' (Maison de café). Je me suis appuyé sur la miniature iranienne, car je suis bavard et narrateur. J'aime la miniature et je la respecte. Je m'oppose à ceux qui pensent que la miniature est un art mort appartenant à un temps révolu. Par contre, je pense que la miniature réunit en elle tout art dont l'expression s'étend de la guerre à la fête, de la haine à l'amour, de la vie à la mort.

« Je peins au moins huit heures et au maximum douze heures par jour. Je passe quelques heures à écrire : je compose des poèmes dans ma langue maternelle, et je traduis les poèmes des grands poètes iraniens en assyriens. Je travaille surtout sur les poèmes du grand poète iranien Hafez. J'ai peint cinquante tableaux pour cinquante poèmes de Hafez (figure n°547). Lorsque je me suis mis à enseigner au Lycée des Beaux Arts des garçons en 1959, j'insistais surtout sur l'enseignement des règles et des fondements. J'accordais une grande importance à la quantité du travail de mes élèves. J'exigeais d'eux de travailler beaucoup. A cette époque-là, beaucoup d'artistes créaient des œuvres abstraites. On me disait que le temps de la peinture figurative était révolu et que dix ans plus tard, personne ne travaillerait plus dans le domaine des styles figuratifs ! Mais je résistais, car je savais que l'art figuratif ne mourrait jamais, et le temps a prouvé que j'avais raison. Je disais toujours à mes élèves qu'ils pouvaient être modernes, tout en restant dans le domaine de l'art figuratif. Je n'aimais pas que l'on devienne hâtivement moderne, hâtivement abstrait et hâtivement minimaliste. J'écrivais contre ces points de vue et ces pratiques, c'est pourquoi les peintres modernes n'avaient pas de bonnes relations avec moi.

« J'étais l'un de ces artistes qui étaient d'accord à l'époque avec la révolution islamique en Iran. La plupart de mes élèves était des musulmans croyants et révolutionnaires comme Kazem Chalipa, Hossein Khosrojerdi, Habibollah Sadeghi, ... Mais après la révolution, on m'a expulsé de la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran. Plusieurs de mes tableaux qui étaient accrochés aux murs dans la faculté ont été déchirés et détruits, parmi eux un grand portrait de Jalal Al-e Ahmad et un portrait de Nima Youshidj (figure n°548). C'est pourquoi en 1980 je suis rentré aux Etats-Unis, après la révolution islamique en Iran. J'ai travaillé pendant douze ans aux Etats-Unis. Avant la révolution islamique de 1979, j'avais organisé en Iran plusieurs expositions qui ont fait scandale. Je n'aimais pas que mes expositions se déroulent d'une manière ordinaire, que des invités arrivent et jettent un regard avant de partir...



fig.547/ Techniques mixtes



fig.548/ Huile sur carton

« Lors de l'une de ces expositions, j'ai exposé le premier jour vingt toiles blanches. Mais peint toutes ces toiles pendant les jours de l'exposition. J'ai organisé une autre exposition qui a entraîné un scandale public de sorte que même mes amis et mes élèves me la reprochaient en disant qu'une telle exposition n'était pas digne de moi. Pour cette exposition, j'avais peint vingt blagues et plaisanteries sans respecter les mœurs et les règles de politesse. Sur chaque tableau, j'avais installé une petite portière en bois, sur laquelle j'avais écrit : 'Les visiteurs sont responsables de l'ouverture de cette portière'. Je justifiais ce geste en disant que le peintre avait le droit à l'ironie et à la critique. »

G4-d) Mon opinion personnelle sur la personnalité et les points de vue d'Hannibal Alkhas

Alkhas était un artiste de controverse et de dissidence. Le fait qu'il était toujours « minoritaire » comme il le disait lui-même, l'amenait peut-être à être éternellement dissident. Cependant, sa dissidence n'était pas tellement profonde. En effet, il était partisan des idées et des théories de Jalal Al-e Ahmad qui considérait les artistes et les intellectuels iraniens comme occidentalisés, creux et sans identité ! Pourtant, pendant les dernières années de sa vie, Alkhas changea d'avis à propos des idées d'Al-e Ahmad. Les points de vue critiques d'Alkhas à propos de la peinture contemporaine iranienne pendant les décennies commençant respectivement en 1961 et 1971 étaient impartiaux, malveillants et dépourvus de fondement logique. Alors qu'Alkhas accusait la peinture de la décennie 1971 d'être trop dépendante des courants artistiques étrangers, lui-même allait souvent beaucoup trop loin en ce qui concernait sa dépendance aux courants artistiques en vogue en Occident, notamment aux Etats-Unis.

L'opposition aux courants artistiques contemporains était un trait de caractère d'Hannibal Alkhas. Jamais il n'écrivit un article d'analyse scientifique à propos de l'art. Dans ces livres, essais et articles d'ailleurs nombreux, il traitait toujours ses sujets avec une approche sentimentale et personnelle. L'ambiance rebelle et révolutionnaire de la décennie 1971 en Iran lui avait permis de se présenter comme un artiste rebelle et quelque peu révolutionnaire pour faire cavalier seul sur la scène dans les milieux artistiques, à l'époque où des peintres contemporains iraniens se résignaient, soit à l'émigration soit au silence pour rester des témoins silencieux des événements. A cette époque-là, Alkhas était le peintre et le professeur le plus révolutionnaire. Certes, d'autres peintres comme Hassan Shid-Del, Bahman Boroujeni ou Rouin Pakbaz comptaient eux aussi parmi les peintres révolutionnaires et protestataires, mais Hannibal Alkhas avait plus d'influence dans ce domaine en raison de son

caractère. Parmi les peintres et les professeurs de sa génération, aucun n'était autant placé sous l'influence du mouvement révolutionnaire. Pourtant, les étudiants des universités s'intéressaient davantage à Alkhas. Selon l'un de ses étudiants, Massoud Saeddine, « *Alkhas était plutôt un maître de morale qu'un professeur d'art* ».

Les étudiants et les disciples d'Alkhas parlent longuement de ses œuvres et de ses méthodes, mais les peintres et les artistes de sa génération, et même ceux des générations suivantes, préfèrent observer un silence quasi-total à son égard, ce qui ne les empêche pas d'admettre qu'Hannibal Alkhas était un phénomène non négligeable dans le domaine de la peinture contemporaine iranienne.

Hannibal Alkhas sut attirer les jeunes vers la peinture. Il les encourageait à travailler abondamment, car il pensait qu'ils pourraient devenir peintres grâce à un travail permanent et abondant. Alkhas faisait entrer les jeunes dans le climat artistique et les arrachait du milieu de la vie ordinaire. Il leur montrait un monde différent, les présentait aux poètes et aux écrivains contemporains, et faisait ainsi très bonne impression sur les jeunes.

L'accent qu'il mettait sur la peinture figurative empêchait les jeunes de s'aventurer dans de nouvelles expériences. C'est la raison pour laquelle, après quelques temps, les étudiants plus créatifs ne supportaient plus la cage qu'Alkhas leur avait construite, et se séparaient de lui pour entrer dans un monde plus libre où ils pourraient s'adonner à de nouvelles expériences artistiques.

La présence audacieuse d'Hannibal Alkhas sur la scène des événements artistiques et d'importants courants sociaux augmentait à chaque période sa notoriété et son influence. Par conséquent, plusieurs générations successives ont profité de sa passion, de sa générosité, de sa bienveillance, de ses rancunes, de son égocentrisme, de son langage ironique, bref de tous les traits de caractère d'Hannibal Alkhas.

La présence et l'influence d'Alkhas furent particulièrement remarquables de 1969 à 1980, un an après la révolution et jusqu'au début de la guerre irano-irakienne. Cette période de onze ans fut l'apogée de sa création artistique et de ses activités dans le domaine de l'enseignement de l'art. Pendant cette période, son influence était devenue si grande que certains de ses élèves inventèrent le terme « alkhasisme » pour désigner le type d'œuvres d'art d'Hannibal Alkhas.

Cette influence est constatable dans les œuvres de ses élèves et leurs méthodes d'enseignement pendant des décennies et auprès de plusieurs générations d'artistes et de professeurs d'art. Alkhas rentra aux Etats-Unis en 1980 et s'y occupa de ses activités artistiques pendant douze ans. Lorsqu'il rentra en Iran en 1992, le climat politique et social, et

l'ambiance artistique du pays avaient changé considérablement. Par conséquent, les jeunes artistes passionnés de l'époque le connaissaient à peine, tandis que ses anciens élèves lui restaient loyaux comme avant et le soutenaient toujours.

Le bilan des activités artistiques et culturelles d'Hannibal Alkhas pendant les années de sa présence périodique en Iran jusqu'à sa disparition en 2010 aux Etats-Unis fut fructueux : enseignement de l'art, réalisation des fresques, peinture, arrangements conceptuels, critiques publiées dans la presse, plusieurs livres dont son autobiographie, illustration de poèmes, traduction de poèmes persans en assyrien (figures n°549 et n°550).

- **G5) Bahman Mohasses**

G5-a) La vie et les points de vue artistiques de Bahman Mohasses

Né en 1930 à Rasht (nord de l'Iran) (figure n°551), Bahman Mohasses se rendit à 14 ans à l'atelier de Mohammad Habib Mohammadi pour apprendre à peindre. Mohammadi était un peintre éduqué qui avait fait ses études à l'Académie des Arts de Moscou. Dans son atelier à Rasht, Mohammadi réalisait ses propres tableaux et enseignait aussi la peinture à ses élèves. Mohasses était très jeune quand il se rendit à Téhéran où il étudia pendant plusieurs mois à l'Académie des Beaux Arts. Il était encore très jeune lorsqu'il rejoignit le groupe des peintres modernes iraniens. Il collabora avec le magazine « Khorous Jangi » (Coq de combat), puis la revue « Panjeh Khorous » (Les griffes du coq). Mais ces activités ne le satisfaisant pas, Mohasses décida d'aller à Rome à l'âge de 22 ans pour y peindre et travailler pendant neuf ans. Pendant ces années, il participa à plusieurs expositions prestigieuses dont la Biennale de Venise (1956 et 1957), la Biennale de Sao Paulo (1962) et la Biennale de Paris (1962).

A l'âge de 33 ans, Bahman Mohasses rentra en Iran en espérant pouvoir déclencher un nouveau mouvement artistique à Téhéran. Outre la peinture et l'organisation des expositions individuelles et collectives, Mohasses qui connaissait les deux langues italiennes et françaises, se mit à traduire des œuvres d'auteurs italiens comme Italo Calvino³⁹⁹, Luigi Pirandello⁴⁰⁰ et Curzio Malaparte⁴⁰¹ et d'auteurs français comme Eugène Ionesco⁴⁰² et Jean Genet⁴⁰³. Avec la

³⁹⁹ Italo Calvino, (15 octobre 1923 à Santiago - 19 septembre 1985 en Italie) est un écrivain italien et un philosophe du XXe siècle.

⁴⁰⁰ Luigi Pirandello, (28 juin 1867 à Agrigente - 10 décembre 1936 à Rome) est un écrivain, nouvelliste, romancier et dramaturge italien. Son œuvre a été récompensée du prix Nobel de littérature en 1934.

⁴⁰¹ Curzio Malaparte, (9 juin en Toscane - 19 juillet 1957 à Rome), était un écrivain, journaliste correspondant de guerre et diplomate Italien.



fig.549/ Encre et aquarelle sur carton



fig.550/ Techniques mixtes et l'installation

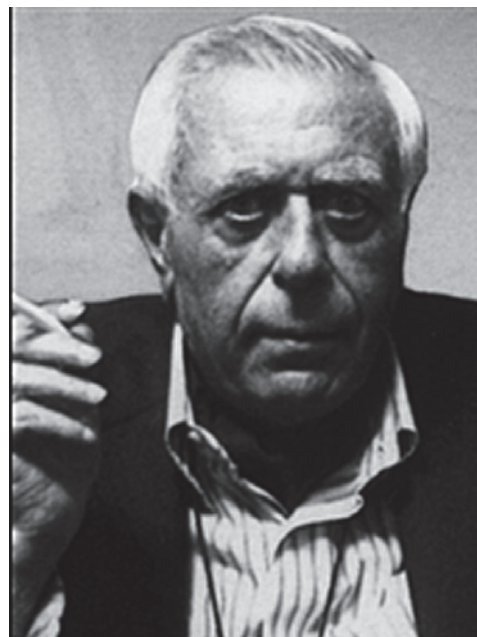


fig.551/ Ardeshir Mohases

traduction de ces ouvrages modernes que l'on ne connaissait guère en Iran à l'époque, Bahman Mohasses devint vite un élément influent dans les espaces culturels et artistiques de l'Iran contemporaine. En outre, Mohasses mit en scène à Téhéran plusieurs pièces de théâtre comme « Les Chaises » d'Eugène Ionesco. A l'occasion du centième anniversaire de Luigi Pirandello, Mohasses mit en scène son « Henri IV ». La plupart de ces auteurs furent présentés pour la première fois au public iranien par Bahman Mohasses. Les traductions inoubliables d'œuvres d'auteurs français et italiens par Bahman Mohasses témoignaient de sa connaissance profonde des langues et des cultures française et italienne, de son habilité à traduire des œuvres littéraires et de sa connaissance profonde de la langue persane.

Quand il était très jeune, il fit connaissance avec Nima Youshidj et sa poésie. Les deux hommes devinrent vite amis et une relation très étroite se créa entre eux. Avant son voyage en Italie, quand il n'avait que 22 ans, Mohasses fit un portrait de Nima Youshidj. Pendant son séjour en Italie, il lui écrivit de nombreuses lettres, mais nous n'avons pas accès aujourd'hui à la correspondance complète entre les deux artistes. Les réponses de Nima Youshidj aux lettres de Mohasses montrent cependant que ce dernier lui envoyait des œuvres et des écrits d'écrivains et de poètes contemporains d'Europe.

Le poète Nima Youshidj est surnommé le père de la poésie contemporaine en Iran. En 1922, à l'âge de 25 ans, Nima Youshidj composa un long poème intitulé « La Légende » considéré comme la pierre angulaire de la Poésie Nouvelle en Iran. A cette date, Bahman Mohasses n'était pas encore né. Nima Youshidj bouleversa le sort de la poésie iranienne, et jusqu'à la fin de sa vie, il s'engagea inlassablement dans un dur combat pour défendre la Poésie Nouvelle.

Il se fixa la mission titanesque de briser les règles classiques de la poésie iranienne et surtout de briser les habitudes des amateurs iraniens de la poésie qui considéraient la poésie comme un héritage ancestral. Mais Nima Youshidj avait très bien compris l'esprit de son époque et le besoin de l'homme contemporain de l'introduction d'un nouveau langage dans la poésie. Sur ce chemin, Nima Youshidj subit tant de malheurs de la part de ses contemporains, qu'il a même été plusieurs fois menacé de mort. C'est pourquoi il vivait toujours dans l'inquiétude et l'angoisse. Dans un climat si hostile, le fait qu'un jeune peintre lisait et comprenait ses poèmes l'encourageait et renforçait sa volonté pour continuer son chemin.

⁴⁰² Eugène Ionesco, (26 novembre 1909 à Slatina - 28 mars 1944 à paris), est un dramaturge et écrivain roumain et français.

⁴⁰³ Jean Genet (19 décembre 1910 à paris - 15 avril 1986), est un écrivain, poète et auteur dramatique français.

Lorsque j'étudiais la vie et les œuvres de Bahman Mohasses, je suis tombé sur le mémoire de maîtrise de Madame Saber ⁴⁰⁴ rédigé sous la direction de son professeur Mohammad Ibrahim Jafari, intitulé « La structure des images dans les poèmes de Nima Youshidj et les œuvres picturales de Bahman Mohasses ». Dans son mémoire de maîtrise, Madame Saber a étudié les influences réciproques de deux discours dans les œuvres du grand poète moderne iranien Nima Youshidj et celle du peintre moderne contemporain Bahman Mohasses. Mais il faut se rappeler que dans les traditions de l'art iranien, la peinture et les arts visuels n'occupaient qu'une place secondaire par rapport à la poésie et à la littérature. En effet, la peinture se mettait toujours au service de la littérature et de la poésie. En d'autres termes, le travail du peintre se résumait à illustrer et à décorer les œuvres littéraires ou poétiques. En effet, les meilleurs exemples de la miniature iranienne sont ceux qui furent créés pour rendre ainsi service à la poésie iranienne.

A quelle époque la peinture sut se libérer du service de la littérature et de la poésie pour devenir progressivement un art indépendant ? Selon les documents historiques, à partir XVII^e siècle, à l'époque de la dynastie des Safavides, nous pouvons constater une tendance à s'inspirer de la peinture occidentale et à détourner les conventions de la miniature classique dans les œuvres de peintres comme Mohammad Zaman (figure n°552). Ce fut le début de l'indépendance de la peinture par rapport à la littérature en Iran. Mais pour voir le début d'une influence occidentale lente et progressive sur la littérature et la poésie iraniennes, il fallait attendre plus longtemps. C'est à l'époque de la révolution constitutionnaliste que la société iranienne connut l'accélération du processus de modernisation : tout était bouleversé par ce processus tandis que les règles classiques régnaient encore sur la poésie iranienne. Il faut chercher les raisons de la résistance plus virulente de la poésie à la modernité, par rapport à la peinture, dans la domination de l'oral et de la langue sur la culture iranienne en général. Par conséquent, les changements et les évolutions de la poésie classique étaient plus difficiles et plus lents par rapport aux évolutions survenues dans la peinture iranienne. A l'époque de la révolution constitutionnaliste (1905-1911), un combat avait été déclenché sur le plan politique et social entre le monarque et le peuple. De même, la littérature de la révolution constitutionnaliste était le théâtre de l'affrontement entre la langue de la cour et celle du peuple. Les citoyens ordinaires qui avaient obtenu le droit de vote, finirent par imposer la domination de leur langue à la littérature. La poésie révolutionnaire et progressiste de l'époque de la révolution constitutionnaliste s'enrichit alors par un recours à la littérature

⁴⁰⁴ Zahra Saber a un doctorat de recherche d'art de l'Université Honar de Téhéran. Elle est chercheuse en arts plastiques et critique d'art contemporain iranien.



fig.552/ Huile sur toile

populaire. Or, les arts plastiques n'eurent qu'une part très modeste dans la révolution constitutionnaliste, part qui ne dépassait guère celle d'un certain nombre de caricatures politiques. Même le plus grand peintre de l'époque de la révolution constitutionnaliste, Kamal-ol-Molk, qui avait des tendances constitutionnalistes, ne participa pas directement à ce mouvement politique et social. Cependant, le mouvement constitutionnaliste créa des changements fondamentaux au sein de la société iranienne et favorisa le terrain au progrès et au développement de la peinture moderne en Iran. A l'époque contemporaine, le discours de la peinture et celui de la poésie sont indépendants l'un de l'autre, contrairement aux conventions des traditions de l'art ancien. Pourtant, malgré tous ces changements, les deux discours n'arrêtent pas d'exercer mutuellement leur influence l'un sur l'autre et de manière synchrone. Malgré leur différence d'âge, Nima Youshidj et Bahman Mohasses étaient tous les deux des produits d'un monde en plein changement et du passage d'une ère ancienne à une ère moderne. Les liens qui existaient entre les subjectivités et les sensations de Nima Youshidj et Bahman Mohasses étaient un phénomène très rare parmi les artistes iraniens. Les deux artistes étaient nés dans le nord iranien, près des côtes de la mer Caspienne. En effet, c'est dans une confrontation avec la mer que la perception de l'art prenait forme dans l'imaginaire de ces deux artistes. Leurs relations avec leur environnement étaient des expériences profondément vécues. La poésie de Nima Youshidj fut remplie d'images et de mots venant de son environnement géographique natal. En outre, la confrontation de la poésie de Nima Youshidj avec la peinture de Bahman Mohasses laissait entrevoir des relations artistiques très profondes entre les deux artistes.

Dans l'art contemporain iranien, la poésie n'exerce plus son influence traditionnelle sur la peinture fondée sur l'emprise du mot sur l'image ; et ce, d'autant plus que dans le monde moderne, le peintre iranien peut à son tour influencer la poésie contemporaine.

Avec l'apparition de la modernité en Iran, la peinture et le peintre ne sont plus des « faits secondaires » par rapport à la poésie et au poète. Par conséquent, nous pouvons constater la présence du peintre Bahman Mohasses dans certains poèmes de Nima Youshidj dans lesquels les lignes, les couleurs et une ambiance picturale se manifestent clairement. Pour en donner des exemples, nous évoquons ici deux poèmes de Nima Youshidj et deux tableaux de Bahman Mohasses permettant de voir les influences réciproques des deux artistes. Il s'agit d'abord d'un poème de Nima Youshidj intitulé « Le Corbeau » et d'un tableau de Mohasses intitulé « Un oiseau sur la plage » (figure n°553) ; ensuite d'un autre poème de Nima Youshidj intitulé « La barque » et d'un tableau de Mohasses intitulé « Le batelier » (figure n° 554).



fig.553/ Huile sur toile



fig.554/ Huile sur toile/ 100x150 Cm

Voici quelques vers du « Corbeau » de Nima Youshidj :

*« Le Corbeau,
« Sans se soucier de la mer et de la terre,
« Est assis là à sa place sans bouger
« Pour regarder le visage rechigné des vagues qui viennent et repartent. »*

Et le poème « Le Barque » commence par ces vers :

*« J'ai un visage morose,
« Ma barque s'enlise dans le sable,
« Il m'a enfoncé dans le malheur
« Sur le chemin, sur la bassesse de ce rivage en ruine,
« Et la distance est l'eau.
« Au secours, mes amis. A moi ! »*

Les liens qui existaient entre les subjectivités et les sensations de Nima Youshidj et Bahman Mohasses étaient un phénomène très rare en ce qui concerne les relations entre les artistes iraniens. Or, de telles relations ont souvent existé en Europe parmi les artistes, les peintres, les écrivains, les poètes et les philosophes. Par conséquent, des écoles artistiques sont apparues simultanément dans la littérature, la peinture, l'architecture et les autres arts, en raison des influences réciproques qui existaient parmi eux. Mais en Iran, la littérature et la poésie se sont toujours attribués un statut plus élevé et ont joué un rôle plus efficace dans la société, par rapport à la peinture. Nos poètes et nos écrivains n'ont pris au sérieux la peinture et les autres arts plastiques que très rarement. Rares étaient les poètes ou les hommes de lettres qui aient même établi des relations amicales avec les peintres. Même aujourd'hui, de telles relations ne s'établissent que très rarement parmi les artistes contemporains iraniens. Cet écart parmi les poètes et les peintres est très profond à l'époque de l'art contemporain en Iran. Il est par exemple regrettable de voir que le grand poète contemporain, Ahmad Shamlou, qui est sans aucun doute l'un des sommets de la Poésie Nouvelle en Iran, se révèle si superficiel dès qu'il s'exprime sur la peinture, sans connaître les critères et les principes de l'art moderne.

Ce problème est malheureusement à l'origine de certaines lacunes et imperfections sérieuses dans les arts contemporains iraniens. En effet, l'absence d'analyse et de critique

constructive dans le domaine de la peinture contemporaine iranienne puise ses racines de ce même problème. Aujourd'hui, la peinture contemporaine iranienne a réussi à se libérer des contraintes que lui imposait la littérature classique, et des chaînes que la poésie et la littérature avaient mises pendant de longues années à ses pieds. Le peintre contemporain a longtemps attendu pour se libérer des contraintes de la littérature classique, et il ne se résignait plus à ce que les traces de la poésie et de la littérature se reflètent dans ses œuvres. A titre d'exemple, Hossein Zenderoudi qui était un artiste du mouvement « peinture-calligraphie » créait ses œuvres en se servant des lettres et des mots, mais dans aucune de ses œuvres il n'y a un texte en prose ou en poésie qui puisse suggérer une représentation d'un concept ou d'une image poétique ou littéraire. La sensibilité des peintres par rapport à ce problème était si vive que de nombreux peintres s'abstenaient même de choisir un titre pour leurs œuvres afin d'éviter toute interprétation et commentaire poétique de leurs œuvres picturales. Mais au fur et à mesure, la peinture moderne s'est procuré une identité artistique indépendante de la littérature, ce qui a permis enfin aux artistes plasticiens de pouvoir introduire le texte, la poésie et la littérature dans leurs œuvres en tant qu'éléments visuels et plastiques. Nous pouvons évoquer par exemple la série des statues « Rien ; Hich en persan » de Parviz Tanavoli, peintre du mouvement « Sagha-khaneh » et ses sculptures ne renvoyant pas directement à la poésie et à la littérature classique d'Iran, comme sa sculpture intitulée « Farhad, le creuseur de rocher ».

Pendant de longues années, Bahman Mohasses a partagé sa vie entre l'Iran et l'Italie. Après la victoire de la révolution islamique en Iran, il s'installa définitivement à Rome où il poursuivit ses activités artistiques.

En 2007, la maison d'édition de Société Editrice Roman publia une collection d'œuvres de Bahman Mohasses pour rendre hommage à ses soixante ans de carrière (1947-2007). La même année, la revue iranienne « Tandis »⁴⁰⁵ spécialisée dans le domaine des arts plastiques a consacré plusieurs pages à la présentation de Bahman Mohasses. Nous en reproduisons ici un passage :

« Mais pourquoi Bahman Mohasses reste-t-il à jamais une 'exception' dans la peinture et la sculpture contemporaines de l'Iran ? Les habitués des milieux culturels, lorsqu'ils parlent de lui, parlent plutôt de sa personnalité unique et étrange au lieu de parler de ses œuvres. Quand il avait demandé à l'âge de 24 ans à Nima Youshidj de lui permettre de publier ses recueils poétiques en Italie, il avait montré qu'il avait compris plus vite que beaucoup d'autres la place qu'occupait réellement la poésie de Nima Youshidj dans la

⁴⁰⁵ La revue « Tandis » est une quinzaine spécialisée dans les arts plastiques publiée depuis 2002 en Iran. Mohammad Hossein Hamedî est le directeur et le rédacteur en chef de cette revue.

littérature contemporaine iranienne. A cette époque-là, en réponse à la proposition de Mohasses, Nima Youshidj avait écrit : 'Pourquoi vous donnez-vous de la peine pour moi plus que moi-même ?!' Plus tard, Bahman Mohasses donnait la même réponse à ceux qui voulaient organiser des cérémonies pour lui rendre hommage. Pendant toutes ces années, il a rejeté toutes les propositions des organes publics et des musées iraniens qui voulaient organiser des cérémonies afin de rendre hommage à ses œuvres. Il refusait toutes les demandes d'interview. Par conséquent, nous n'avons jamais connu Bahman Mohasses par lui-même, mais nous avons entendu plutôt les autres parler de lui ! »

Bahman Mohasses s'éteignit dans la solitude, l'isolement et le silence, à l'âge de 79 ans à Rome, en juillet 2010.

G5-b) Opinions d'artistes et d'experts en art sur les œuvres et les points de vue artistiques de Bahman Mohasses

➤ ***Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :***

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« Il n'y a pas l'ombre d'un doute que Bahman Mohasses est l'un de nos dix plus grands peintres depuis soixante ans. Il est de ces peintres qui ont une expression et un langage universels. Il vise directement l'humanité tout entière. Il parle de l'homme. Il n'a jamais été un peintre national ou local. Nous n'exagérons absolument pas si nous disons que la peinture moderne et contemporaine d'Iran n'a jamais eu un artiste pareil. Mohasses représente une image formidablement extraordinaire de ce monde. Dans ses œuvres, tout véhicule une vérité, qu'il s'agisse d'un poisson, d'un oiseau ou d'un homme (figure n°555). Tout est en train de se détériorer et de se putréfier. Dans toutes ses œuvres, il y a une figure de l'homme qui n'accepte pas ce qui se passe dans le monde. Ses hommes mutilés de bras et de jambes représentaient allégoriquement sa propre situation (figure n°556). »

➤ ***Ibrahim Golestân (réalisateur, écrivain) :***

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°180, 2010, Téhéran-Iran)

« Parmi tant de personnes qui travaillaient dans le domaine de la peinture ou plus généralement dans le domaine de tous les arts, Bahman Mohasses était un homme unique, tant pour son regard que pour la force et la largesse de sa pensées et de ses connaissances. »

➤ ***Ahmad-Réza Ahmadi (poète) :***

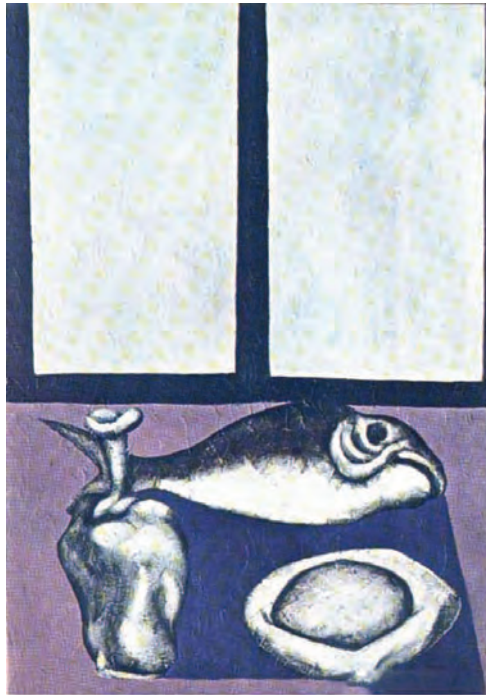


fig.555/ Huile sur toile/ 100x70 Cm



fig.556/ Huile sur toile/ 100x150 Cm

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°180, 2010, Téhéran-Iran)

« *La jeunesse de Mohasses a coïncidé avec l'un des tournants les plus difficiles de notre histoire, celui du mouvement de la nationalisation de l'industrie pétrolière en Iran. L'éveil de son âme s'est imprégné totalement des souvenirs de ces années-là. Cet éveil de l'âme a fait de lui une langue audacieuse. Cette langue a donné la vie aux œuvres qui parlent des hommes qui avaient étouffé leur cri dans leur gorge. Ces hommes s'égarèrent éternellement dans l'infini du regret et de la solitude (figure n°557).*

« *L'histoire de la peinture en Iran avait besoin de Mohasses qu'il a trouvé enfin peut-être avec un retard de cinquante ans. C'est exactement le même besoin que l'histoire de notre poésie ressentait par rapport au grand Nima Youshidj honorable et courageux.* »

➤ **Shahrouz Nazari**⁴⁰⁶ (*critique d'art, peintre*) :

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« *Avec un sérieux qui fuyait toute décoration dans la peinture, il blâmait son époque, un sérieux tragique qui puisait sa racine soit dans sa personnalité amère soit dans sa perception aristotélicienne de l'art. Pour lui, la tragédie était une source d'inspiration pour ses peintures et ses sculptures. Ses œuvres furieuses étaient le cri d'un homme qui vivait partout dans le monde dans un exil autoproclamé (figure n°558).* »

➤ **Mohammad Ibrahim Jafari** (*peintre, poète, professeur d'art*) :

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« *Si nous étudions la courte période de l'évolution de l'art moderne en Iran, nous trouverons quelques rares artistes qui ont réussi tant bien que mal, comme le disait Octavio Paz, à libérer la peinture. Octavio Paz dit : 'La responsabilité du peintre est de libérer la peinture.' Cette phrase magique de Paz m'a permis de comprendre que les grands peintres dont les noms figurent dans l'histoire de l'art en tant que maîtres incontestés étaient ceux qui avaient réussi à sauver la peinture du mal que lui faisaient les peintres de la génération précédente. Ce sont eux qui sont arrivés à inventer une expression nouvelle de la réalité. Dans la poésie iranienne, c'est Nima Youshidj qui s'est chargé de cette tâche. Mais jusqu'à présent, aucun peintre contemporain de Nima Youshidj n'a réussi à remplir cette même responsabilité pour la peinture iranienne. Cependant, parmi les rares peintres contemporains iraniens qui se sont placés dans ce petit groupe, figure le nom de Bahman Mohasses.*

⁴⁰⁶ Shahrouz Nazari, né en 1977 à Téhéran, a une maîtrise en illustration. Il écrit depuis des années des articles de critique d'art dans les journaux et les magazines.



fig.557/ Huile sur toile



fig.558/ Sculpture en bronze

« Pour résumer mon opinion sur lui, j'écris ces courtes phrases : L'œuvre d'art est le résultat de vivre artistiquement. / La créativité est un regard nouveau jeté sur la réalité. / L'art est l'expression de ce qui se passe à l'intérieur de l'artiste. / L'art est une forme supérieure du jeu. / Plus intérieure, plus universelle. /

« Je trouve que ces définitions s'adaptent exactement à la vie, au regard et aux œuvres de Mohasses. »

G5-c) Mon opinion personnelle sur les points de vue et les œuvres de Bahman Mohasses

L'isolationnisme et la quête de la solitude n'ont pas quitté Mohasses jusqu'aux derniers jours de sa vie. Quand j'ai commencé mes recherches sur sa vie et ses œuvres, je souhaitais pouvoir trouver un moyen de le contacter bien que je savais qu'il refusait catégoriquement toute demande d'entretien et d'interview. Mais hélas, je n'avais pas encore réuni tous mes documents quand j'ai entendu la nouvelle de sa disparition. Alors, je me suis résignée à revoir ses peintures et ses sculptures.

Dans la plupart des œuvres de Mohasses, nous trouvons la mer et la ligne d'horizon qui sépare tantôt la terre de la mer, tantôt la mer du ciel.

L'oiseau, le poisson, l'homme et la nature morte sont des éléments qui constituent parfois des signes du pays natal de Bahman Mohasses (figure n°559). Dans beaucoup d'œuvres de Mohasses un lieu donné et précis est inexistant, et s'il existe c'est le bord de la mer. Dans les peintures de Mohasses abondent des personnages mythologiques, des minotaures tantôt déprimés, tantôt effrayants, tantôt furieux. Le minotaure est un monstre fabuleux de la mythologie gréco-romaine qui possédait le corps d'un homme et la tête d'un taureau. Il est le personnage d'étranges histoires dans la mythologie gréco-romaine (figure n°560).

Des oiseaux morts, des poissons morts et des animaux morts qui se putréfient (figure n°561), ... Dans les œuvres de Mohasses, les êtres humains sont souvent des hommes nus qui se transforment et se déforment, ou des hommes dont une partie du corps est supprimée. (Figure n°562). Les têtes perdent considérablement de volume, tandis que les yeux se rétrécissent jusqu'à devenir des petits points. L'image du corps malade ou des corps qui perdent leur cohérence ou se désintègrent est un thème récurrent dans les poèmes de Nima Youshidj et dans beaucoup d'œuvres de Bahman Mohasses. Mohasses est sculpteur aussi. Nous pouvons retrouver également toutes les caractéristiques de sa peinture dans ses



fig.559/ Huile sur toile/ 50x70



fig.560/ Huile sur toile



fig.561/ Huile sur toile



fig.562/ Huile sur toile

sculptures. Quant aux peintres qui créent des sculptures aussi, le critique d'art Rouin Pakbaz a écrit (web site : moarek.blogfa.com) :

« Des peintres comme Madame Monir Farmanfarmaian, Mohsen Vaziri Moghaddam, Massoud Arabshahi et Faramarz Pilaram se sont également adonnés aux expériences de volumes tridimensionnels. Mais parmi eux, personne n'a réussi autant que Mohasses à s'imposer en tant que sculpteur. Sa sculpture intitulée 'L'homme qui joue de la flûte' s'est trouvée pendant des années dans l'espace vert du Théâtre de la ville à Téhéran (figure n°563). Mais après la révolution de 1978, la sculpture a disparu, et on dirait même qu'on lui a coupé les membres avant de l'enterrer dans les dépôts du théâtre. C'est le sort que le destin avait aussi réservé aux sculptures des membres de la famille royale qu'il avait exécutées sur la commande de l'impératrice Farah Pahlavi. Cette dernière n'a pas accepté la forme des sculptures, mais Mohasses était trop orgueilleux pour accepter la moindre modification dans les sculptures qui ont fini, elles aussi, par être rangées dans les dépôts du palais royal. »

Dans les œuvres de Bahman Mohasses, le poisson, l'oiseau, l'homme et les êtres fabuleux sont toujours seuls, silencieux et lourds. On ne peut espérer le moindre mouvement des oiseaux qui sont d'ailleurs de pierre pour la plupart. C'est comme si un sort avait été jeté pour les transformer en pierre (figure n°564). En effet, les oiseaux de Mohasses ne reflètent pas la sensation du vol. De même, la vie et l'eau ne coulent pas dans le corps de ses poissons. Même les poissons qui se trouvent dans l'eau semblent avoir oublié la nage. Les hommes qui ont fusionné avec des êtres fabuleux de la mythologie ont des muscles serrés qu'aucune peau ne protège contre le froid ou la chaleur (figure n°565). Eux sont seuls aussi. Même dans la sculpture de « L'homme qui joue de la flûte », sa musique diffuse plutôt le chagrin et la mélancolie : les jambes coupées de l'homme, et ses bras musclés et forts qui sont joints à ses très petites mains qui s'effritent (figure n°566). Mohasses était l'homme du silence. L'isolement, le silence et la lourdeur de ses pensées se manifestent dans toutes ses œuvres.

- **G6) Asghar Mohammadi**

G6-a) Biographie chronologique d'Asghar Mohammadi

1938 - Asghar Mohammadi naît le 9 septembre à Borujerd – Iran (figure n°567) ;

1961 - Il s'inscrit à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran ;

1964 4 e éditions de la Biennale des arts plastiques de Téhéran ;



fig.563/ Sculpture en Bronze



fig.564/ Huile sur toile/ 50x70 Cm



fig.565/ Techniques mixtes sur toile/ 100x70 Cm



fig.566/ Sculpture en bronze

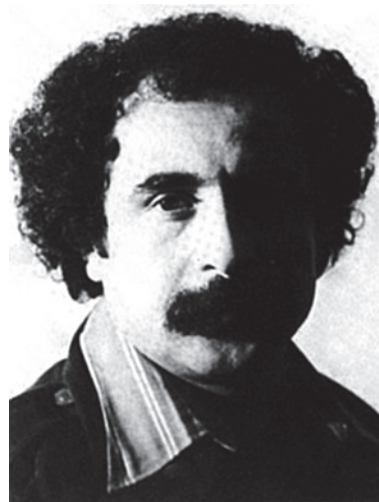


fig.567/ Asghar Mohammadi

- 1965 - Mohammadi obtient sa licence à la faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran ;
- 1967 - Il enseigne les arts plastiques aux étudiants de l'Institut de la Formation des enseignants de l'art à Téhéran ;
- 1968 - Exposition de « 25 ans de création artistique » au Musée de l'Antiquité iranienne à Téhéran ;
- 1969 - 6^{ème} édition de la Biennale de Paris ;
Mohammadi obtient sa maîtrise à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran ;
Responsable de l'exposition de la peinture des enfants au Festival d'Art et de la Culture – Iran ;
- 1970 - Exposition de la journée mondiale des droits de l'homme (Unesco) – Téhéran ;
Il enseigne l'« éducation artistique » au département des sciences pédagogiques de l'Ecole normale supérieure de Paris – France ;
- 1971 - Exposition commune avec Mohammad Ibrahim Jafari à la Galerie Khaneh Aftab – Téhéran ;
Exposition de sculptures au Musée de l'Antiquité iranienne ;
- 1972 - Exposition collective à Paris – France ;
Responsable de l'exposition de la peinture des enfants au Festival d'Art et de la Culture – Iran ;
- 1973 - Il enseigne la « décoration » à l'Institut de technologie – Téhéran ;
Il enseigne l'art et les travaux manuels à l'Université par correspondance – Téhéran ;
Exposition de sculptures à Talar Iran (Galerie Ghandriz) ;
Responsable de l'exposition de la peinture des enfants au Festival d'Art et de la Culture – Iran ;
- 1974 - Mohammadi enseigne le dessin à la Faculté de l'Architecture et de l'Urbanisme de l'Université Melli – Téhéran ;
Exposition à l'occasion du dixième anniversaire de la Galerie Ghandriz (Talar Iran) ;
Première Exposition internationale de l'art – Téhéran ;
- 1975 - Mohammadi est nommé président du Lycée des Beaux arts des garçons pendant un an ;
Exposition « L'espace et le volume » au Centre culturel américain – Paris ;
Exposition collective « Le trésor et l'étendue » organisé par le groupe artistique « Azad » – Téhéran ;
- 1976 - Exposition collective « 50 ans d'art iranien » – Téhéran ;

- 1977 - Exposition collective à la « Cité internationale des arts de Paris » - France ;
 Peinture et sculpture à la Galerie Vercamer – Paris ;
 13 œuvres de bronze à une exposition collective à la Galerie Attali – Paris ;
 Mohammadi s'inscrit à l'école doctorale de l'histoire de l'art de l'Université de la Sorbonne – Paris ;
- 1978 - Retour en Iran – début de la révolution islamique en Iran ;
- 1979 - Mohammadi publie le livre intitulé « La méthode de l'enseignement des arts plastiques » ;
 Il est de nouveau nommé président du Lycée des Beaux Arts des garçons ;
- 1983 - Il enseigne au Complexe universitaire des Arts (autrefois, Faculté des arts décoratifs) – Téhéran ;
- 1984 - Asghar Mohammadi meurt le 9 mars à l'âge de 46 ans – Téhéran.

G6-b) Les œuvres et les points de vue artistiques d'Asghar Mohammadi

Dans « L'Encyclopédie de l'Art »⁴⁰⁷ de Rouin Pakbaz, nous pouvons lire :

« Mohammadi, Asghar (sculpteur, peintre, professeur d'art, 1938-1984) fut un artiste innovateur et perfectionniste qui avait poussé ses recherches jusqu'à la consolidation de ses pensées et l'indépendance de son style, sans qu'il ait le temps d'en cueillir les fruits. Mohammadi reçut une formation de peinture à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran (1961-1965) et, pendant ses études, il fut particulièrement influencé par les enseignements de son professeur Mohsen Vaziri Moghaddam. Très tôt, il développa ses activités artistiques et s'est mis à enseigner en se spécialisant dans l'enseignement de l'art aux enfants. Pendant cette période, il acquit des expériences dans le domaine de la sculpture et exécuta ses premières 'constructions' en bois (figure n°568). Il voyagea avec Vaziri Moghaddam en Europe pour se divertir et étudier. Plus tard, il fut nommé président du Lycée des Beaux Arts des garçons à Téhéran (1975), mais un an plus tard il profita d'un congé sabbatique pour continuer ses études en France. Après son retour en Iran, Mohammadi consacra son temps, jusqu'à la fin de sa vie, à une activité très fructueuse dans le domaine de l'enseignement de l'art aux jeunes étudiants. Pendant ces années, il présenta ses œuvres picturales et ses sculptures dans plusieurs expositions, et il publia un livre dans le domaine de

⁴⁰⁷ « L'Encyclopédie de l'art » est l'œuvre de Rouin Pakbaz, célèbre écrivain et critique d'art contemporain iranien. Cet ouvrage a été publié en 1999 par la maison d'édition Farhang Moaser à Téhéran. Cette œuvre encyclopédique est consacrée à la peinture, le graphisme et la sculpture.



fig.568/ Sculpture en bois

l'enseignement de l'art. Mohammadi profitait non seulement d'une base solide en ce qui concernait la peinture académique, mais aussi d'une vaste connaissance des méthodes modernes. A titre d'exemple, son tableau intitulé « Le conteur » (1964) (figure n°569) témoigne de son effort pour faire incarner un sujet traditionnel dans une forme cubiste. Dans ses prochaines peintures figuratives et non abstraites, nous constatons ses efforts assidus et permanents pour personnaliser les modèles préétablis (figure n°570). Il est certain que dans son statut de peintre moderne, innovateur et chercheur, Asghar Mohammadi enregistra de bons succès. Mais il paraissait que Mohammadi accordait plus d'importance à son travail de sculpteur. Ses recherches dans ce domaine lui permirent de découvrir les trésors de l'art iranien. Les meilleurs constructions et sculptures en bois de Mohammadi sont en fait le résultat de l'interprétation consciente par un sculpteur moderne des œuvres anciennes du Lorestan et d'Amlsh⁴⁰⁸. Parmi les autres œuvres d'Asghar Mohammadi, il faut citer : « Animal symbolique » (construction en bois, 1973) (figure n°571) et une collection de sculpture et de volumes intitulée « La métamorphose de l'homme et de l'animal » (1977) (figure n°572). »

Pendant ses études à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran (1961-1965), Asghar Mohammadi profita de l'enseignement d'autres professeurs comme Mohammad Heydarian et Mahmoud Javadipour. C'est pendant les cours de ces professeurs qu'il apprit les règles académiques du dessin. Fort de ce support académique, il se mit à apprendre l'art moderne dans les cours de Mohsen Vaziri Moghaddam. Pendant cette période, Asghar Mohammadi, Mohammad Ibrahim Jafari, Gholam-Hossein Nami et Ghobad Shiva qui étaient amis et camarades de cours, s'enthousiasmaient d'entendre des choses nouvelles et de recevoir des enseignements modernes qui avaient débuté depuis longtemps, mais qui étaient inexistantes dans les universités iraniennes de l'époque.

L'arrivée de Mohsen Vaziri Moghaddam changea perceptiblement cette situation. Les cours de Vaziri Moghaddam, des voyages en Iran, l'occasion de connaître les arts locaux de différentes villes, et la connaissance de l'art antique iranien contribuèrent tous au changement de regard que portait le jeune Asghar Mohammadi sur l'art.

Avant qu'il commence à sculpter, Mohammadi et son professeur Vaziri Moghaddam partagèrent pendant un temps maison et atelier dans un vieux jardin. A cette époque-là, Vaziri Moghaddam exécutait ses sculptures en bois. Asghar Mohammadi prit l'habitude de manier le bois et se familiarisa avec la douceur et la dureté de cette matière, d'où l'intérêt qu'il ressentit

⁴⁰⁸ Amlsh est une ville dans la province du Guil an (nord de l'Iran). La découverte des vestiges anciens fait de cette ville un site archéologique important des périodes préislamiques en Iran.



fig.570/ Techniques mixtes sur papier



fig.571

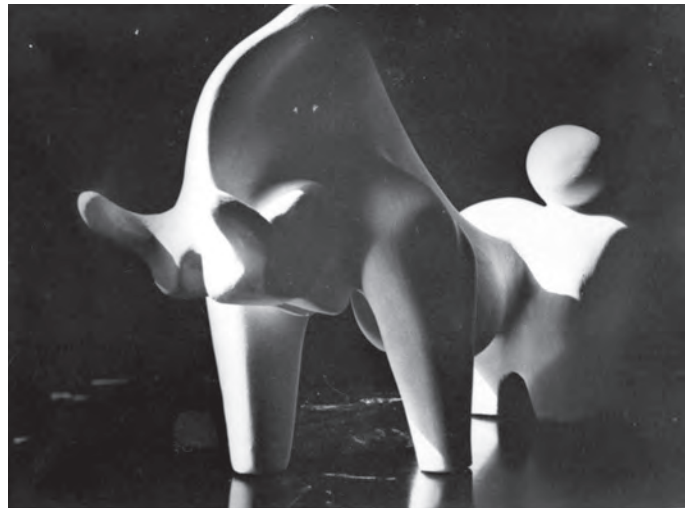


fig.572

pour exécuter des volumes en bois. Il se mit alors à exécuter à son tour ses « constructions » et ses volumes (figure n°573). D'abord il réalisait des figures humaines plates et sans volume dans des rangs parallèles. Puis il commença à leur donner du volume et finit par créer de belles sculptures impressionnantes, de formes animale ou humaine, semi-animale ou d'animaux composés (figure n°574). Asghar Mohammadi décrit cette période de sa carrière artistique en ces termes (Magazine d'art plastique de Tandis, n°70, 2005, Téhéran-Iran) :

« Des œuvres originales de l'Antiquité iranienne surtout les sculptures découvertes à Marlik⁴⁰⁹, Amlesh et Lorestan me fascinaient depuis mon enfance. C'est peut-être parce que ces œuvres avaient été créées avec tant d'amour dans un milieu plein d'art. En tant qu'artiste contemporain iranien qui connaît l'art moderne, je dois créer des œuvres qui aient des racines profondes dans la culture infinie de mon pays, et qui puisse s'adapter aux règles et aux critères esthétiques et techniques de la sculpture moderne. J'ai vite compris que l'artiste iranien est capable de décrire les questions de son époque dans le cadre des symboles empruntés à la culture iranienne et aux symboles de l'art d'Iran (figure n°575). »

Mohammadi interprétait les œuvres anciennes d'Amlesh ou du Lorestan de manière originale et créative dans l'exécution de ses propres œuvres en y ajoutant des éléments humains et des éléments de type humain, pour y créer un contraste humain-animal. A ce propos, Asghar Mohammadi dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°70, 2005, Téhéran-Iran) :

« Si vous regardez mes sculptures, vous vous rendrez compte que leur forme anatomique présente quelque chose entre l'anatomie humaine et l'anatomie animale. Il est même possible de sentir le doute et la surprise d'un animal qui tourne sa tête et regarde sa métamorphose pour devenir humain (figure n°576). »

Après les découvertes archéologiques à Amlesh, Mohammadi fut fasciné par la figure du taureau bossu. A partir de là, il créa de nombreuses œuvres inspirées de cette figure. La définition que les archéologues présentent de ce taureau bossu découvert à Amlesh est en quelque sorte la définition que l'on peut donner des sculptures d'Asghar Mohammadi appartenant à cette période de sa carrière (Magazine d'art plastique de Tandis, n°183, 2010, Téhéran-Iran) : *« Aux XII^e et XI^e siècles d'avant notre ère, le corps du taureau bossu était représenté par des lignes douces mais puissantes qui exagéraient visiblement la forme de la bosse. La tête du taureau formait la tête du récipient d'eau. Cet animal et le style de sa représentation sont les caractéristiques de l'art de cette période dans la région d'Amlesh. »*

⁴⁰⁹ Marlik est un site archéologique d'Iran, de nombreux objets de l'antiquité y ont été trouvés.



fig.573/ Sculpture en bois/ 120 Cm



fig.574/ Sculpture en bois



fig.575/ Sculpture en bois



fig.576/ Sculpture en bois

Bien que Mohammadi ait commencé à créer ses sculptures en bois dans l'atelier de Vaziri Moghaddam, il ne reçut jamais l'influence de ses pensées et de ses œuvres. En effet, Mohammadi s'intéressait à la culture et à l'art de l'antiquité iranienne, tandis que Mohsen Vaziri Moghaddam avait une approche plutôt occidentale et universelle dans ses sculptures. Mohammadi transmettait cet intérêt pour la culture et l'art de l'antiquité iranienne à ses élèves.

En réalité, sa préoccupation permanente consistait à trouver un moyen pour revivifier la culture et l'art riches de l'Iran antique. Mais pour arriver à ce but, Asghar Mohammadi évitait les sentiers battus de ses contemporains et les perceptions superficielles et conjoncturelles pour utiliser les forces et les couleurs iraniennes dans ses œuvres (figure n°577).

Il voulait par contre découvrir les racines profondes et l'imaginaire qui étaient à l'origine de la création de telles œuvres riches et durables, afin de les combiner avec les acquis de l'art moderne. Son regard était donc profond et il développait ses recherches lentement dans le calme, pour ressentir le plaisir de redécouvrir les racines des œuvres anciennes.

Asghar Mohammadi qui enseignait au Lycée des Beaux Arts des garçons et à la Faculté des Arts décoratif (aujourd'hui : Université de l'Art), essayait de présenter à ses élèves les profondeurs de l'histoire de l'art en Iran et dans le monde. Il croyait que les élèves devaient recevoir une bonne formation en matière d'histoire de l'art en Iran, sinon leurs œuvres ne seraient que des imitations de deuxième main. A ce propos, Asghar Mohammadi disait (Magazine d'art plastique de Tandis, n°183, 2010, Téhéran-Iran) :

« Les Mexicains ont inventé un nouvel alphabet pour leur art, pourquoi ne faut-il pas inventer un alphabet adapté à l'identité iranienne pour mieux comprendre l'art immense et ancien de l'Iran ? »

Asghar Mohammadi est décédé prématurément à l'âge de 46 ans en 1984 à Téhéran, et laissa derrière lui de nombreuses œuvres inachevées.

- **G7) Farshid Maleki**

Farshid Maleki naquit en 1943 à Téhéran (figure n°578). Après avoir fini ses études à la Faculté des Arts décoratifs, il se rendit en Angleterre et poursuivit ses études à l'Université



fig.577/ Sculpture en bois

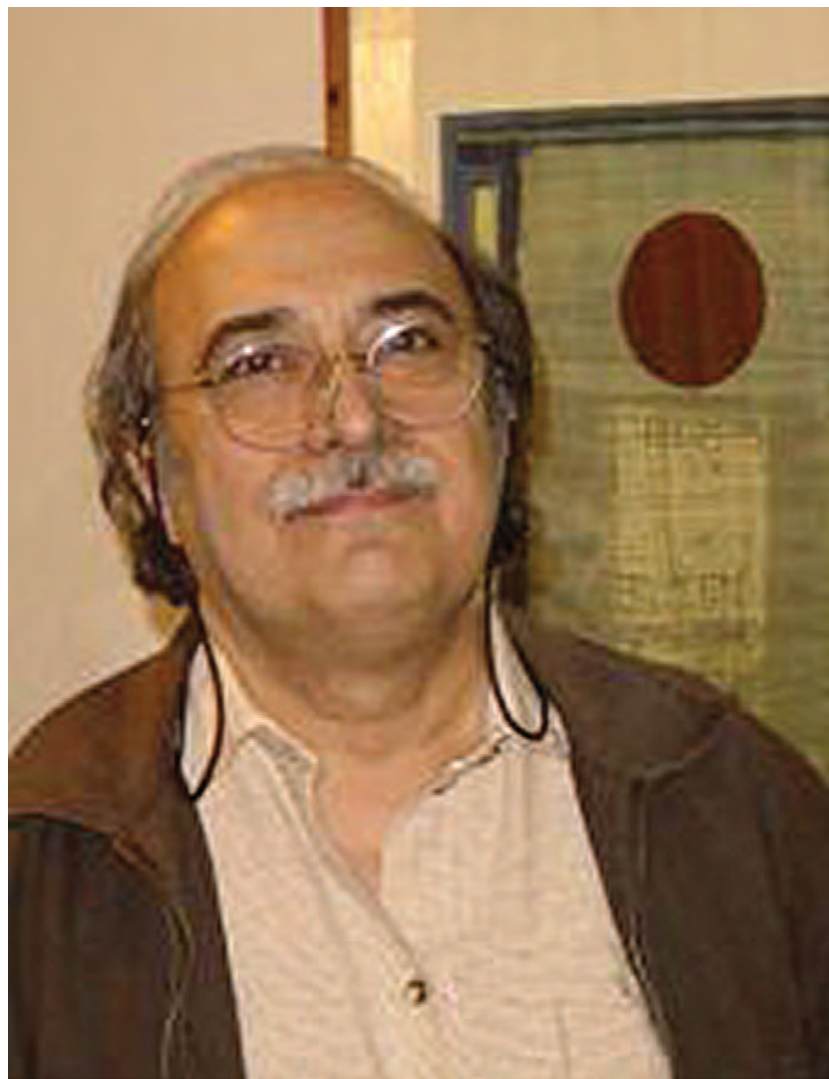


fig.578/ Farshid Maleki

de Reading⁴¹⁰ où il obtint sa maîtrise en arts plastiques. Maleki décrit le début de ses études artistiques en ces termes (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) :

« A Téhéran, le Lycée de Kamal-ol-Molk se trouvait près de chez ma mère. Je m'y suis inscrit aux cours libres de peinture. Mon maître était le défunt Mahmoud Oliya, un des élèves de Kamal-ol-Molk. Puisque je n'avais pas beaucoup d'argent, je me rendais toujours à pied au lycée. Mais j'y mettais beaucoup de cœur et beaucoup d'amour. »

Quand Maleki commença ses études à la Faculté des Arts décoratifs de Téhéran, il fit connaissance avec ses camarades de cours Mahdi Sahabi⁴¹¹ et Manouchehr Safarzadeh qui sont aujourd'hui des peintres célèbres. Maleki dit :

« La faculté n'a pas eu une grande influence sur moi. Par contre, 'Talar Iran' et les débats intellectuels qui y étaient régulièrement organisés m'ont beaucoup influencé et ont entraîné une évolution dans mon travail. »

Maleki entama sa coopération avec « Talar Iran » (puis : Galerie Ghandriz) en 1968. A partir de cette date, il prit plus au sérieux son travail de peintre. Sa carrière connut une période fructueuse et assidue. En 1974, il se rendit en Angleterre pour continuer ses études au niveau de maîtrise.

En 1968, il essayait de simplifier les sculptures jusqu'à ce qu'il puisse arriver à une abstraction totale. Pendant cette période, les œuvres picturales de Maleki prennent une forme abstraite (figures n°579 et n°580). Dans le même temps, l'identité iranienne était devenue le sujet de débat principal des artistes iraniens, surtout à la faculté des Arts décoratifs de Téhéran où les jeunes étudiants se forgeaient chacun une perception particulière de la question d'« identité » en interprétant différemment les motifs et les formes de l'art iranien dans leurs œuvres, ce qui aboutit finalement à l'apparition du mouvement « Sagha-khaneh ».

Mais Farshid Maleki exploite la question de l'identité en utilisant les spécificités de l'art original d'Iran, au lieu de s'intéresser à utiliser directement ce qui pourrait donner une allure iranienne à ses œuvres. Il étudia pendant un temps des motifs géométriques des kilims et des Gabbeh (type de tapis iranien) et leur structure symétrique. Mais plus il développait sa pensée sur la question de l'identité, plus il avait envie d'abandonner cette approche et de changer de cap.

⁴¹⁰ L'université de Reading a été fondée en 1892 au cours d'une période de développement rapide de la ville de Reading en Angleterre.

⁴¹¹ Mahdi Sahabi (1944 Ghazvin - 2009 Paris) fut un célèbre peintre, sculpteur, écrivain, traducteur et photographe contemporain iranien.



fig.579/ Techniques mixtes sur papier/ 30x35 Cm/ 1995

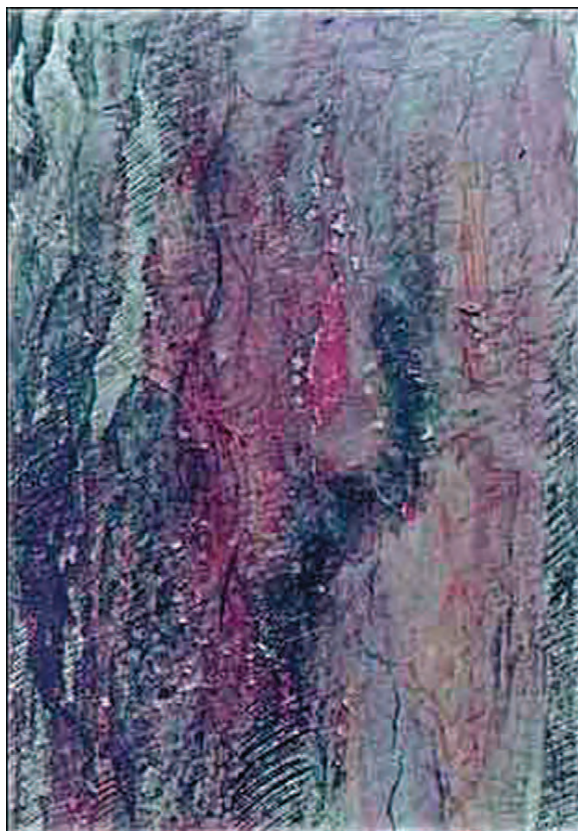


fig.580/ Techniques mixtes

Quand il se rendit en Angleterre en 1974 pour continuer ses études à l'Université de Reading, il commença ses études en couleurs. A ce propos, Farshid Maleki dit (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) :

« J'ai travaillé pendant un an et demi, mais je n'étais pas content des résultats. Mais pendant les six derniers mois, j'ai réussi à obtenir des résultats satisfaisants. C'était à l'époque où je travaillais sur des bandes horizontales de planches de bois. »

Farshid Maleki était ami avec mon père. Depuis des années, l'une de ces œuvres en bois est accrochée au mur chez mon père. Il s'agit de pièces de bois d'une faible largeur de près de 10 cm et d'une longueur de près d'un mètre. Ces bandes de bois sont attachées les unes aux autres par une corde mince qui leur donne la forme d'une jalousie. Sur les bandes de bois une couche verte claire est peinte sous forme de taches libres. Cette œuvre si simple et sans aucune prétention moderniste est en réalité une œuvre remarquable et montre qu'à cette époque-là, Maleki vivait une période fructueuse de sa carrière. Mais cette période fut courte et Maleki n'y revint plus jamais (figure n°581).

Quand Maleki revint en Iran, le pays était en plein mouvement social et politique. La « Révolution culturelle » entraîna la fermeture des universités. Ensuite, la guerre irano-irakienne déclencha une période de stagnation qui dura plusieurs années pour les artistes modernes iraniens. Les galeries d'art étaient fermées et les expositions ne pouvaient avoir lieu que très rarement dans les maisons ou les ateliers personnels des artistes.

En 1984, Farshid Maleki organisa sa première exposition individuelle à l'Institut Goethe à Téhéran. A propos de cette première exposition individuelle, Maleki dit (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) :

« Je me souviens que j'insistais pour que mes œuvres soient exposées coûte que coûte. Je croyais que les peintres modernes et innovateurs iraniens devaient continuer leur travail après la révolution, sans jamais baisser les bras. »

Les œuvres que Farshid Maleki fit exposer lors de cette exposition témoignaient de son attention aux rythmes et à la musique iranienne. Dans ces œuvres, Maleki avait essayé de trouver une expression visuelle pour les rythmes musicaux, surtout ceux de la musique iranienne (figures n°582 et n°583). Mehdi Hosseini, peintre, auteur et professeur d'art décrit ainsi les œuvres de cette période de Farshid Maleki (Magazine d'art plastique de tandis, n°39, 2004, Téhéran-Iran):

« Il y a une rupture par rapport aux œuvres précédentes de Maleki. A mon avis, cette rupture est due à la survenance de la révolution et de la guerre. En tout cas, les œuvres de cette période de Maleki nous révèlent parfaitement l'existence d'une crise ».



fig.581



fig.582/ Techniques mixtes



fig.583/ Techniques mixtes

Après la fin de la guerre, le climat devient plus calme et plus ouvert. Alors, Maleki organise sa deuxième exposition individuelle à la Galerie Cheikh à Téhéran en 1989. Cette deuxième exposition est foncièrement différente de la première : cette fois-ci, Maleki expose des œuvres expressives avec des couleurs éteintes et des effigies quasi-totémiques qui rappelaient toutefois les œuvres précédentes de Maleki. A propos de cette exposition, Farshid Maleki dit (web site : moarek.blogfa.com) :

« Les œuvres de cette exposition témoignaient d'un retour figuratif aux œuvres abstraites et géométriques d'il y a vingt ans, c'est-à-dire des œuvres de 1968. La plupart des visiteurs les comparaient avec les effigies africaines et des motifs amérindiens ou géométriques (figure n°584). Mais quand je travaillais sur ces œuvres, je n'y avais même pas pensé. Cette ressemblance pourrait provenir de ce que l'on appelle 'conscience collective' : ces symboles reflètent nos peurs, nos secrets, nos croyances, nos émotions et nos amours (figure n°585). »

Plus tard, Farshid Malek crée des œuvres bien plus différentes. Les totems disparaissent et le peintre se libère de toutes les contraintes pour peindre de manière complètement instinctive avec des lignes libérées de tout. A propos des œuvres de cette période, Maleki dit (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) :

« Pendant cette période j'étais influencé par les dessins de ma fille Hanna qui n'avait à l'époque que trois ou quatre ans. Quand Hanna dessinait, elle ne se souciait de rien. Elle dessinait en liberté en choisissant ses couleurs, ses formes et ses petits bons hommes comme elle voulait. Sa liberté et son attitude instinctive m'ont beaucoup impressionné. J'ai pensé que le peintre devait se libérer de toute contrainte et de toute préoccupation, sans se soucier de ce qu'allait devenir son œuvre. Il devait simplement travailler et laisser son œuvre se créer d'elle-même, afin qu'elle soit une véritable improvisation (figure n°586). »

Pendant la période suivante de sa carrière, Farshid Maleki abandonna la couleur et se mit à travailler sur papier blanc rien qu'avec des lignes noires. Maleki s'efforça d'écarter de son travail toutes les contraintes et toutes les règles, pour se donner la chance de pouvoir exprimer sa subjectivité grâce à une imagination tout à fait libérée (figure n°587). Pour décrire les œuvres de cette période, Farshid Maleki dit (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) :

« Il est tout à fait impossible de comparer les anciennes œuvres en couleurs et abstraites, figuratives ou expressives avec mes récents dessins. Elles appartiennent les unes comme les autres à des mondes différents. En effet, les instruments de travail ont une influence décisive sur mon état d'âme et mon expression dans mes œuvres. Je ne m'oblige pas

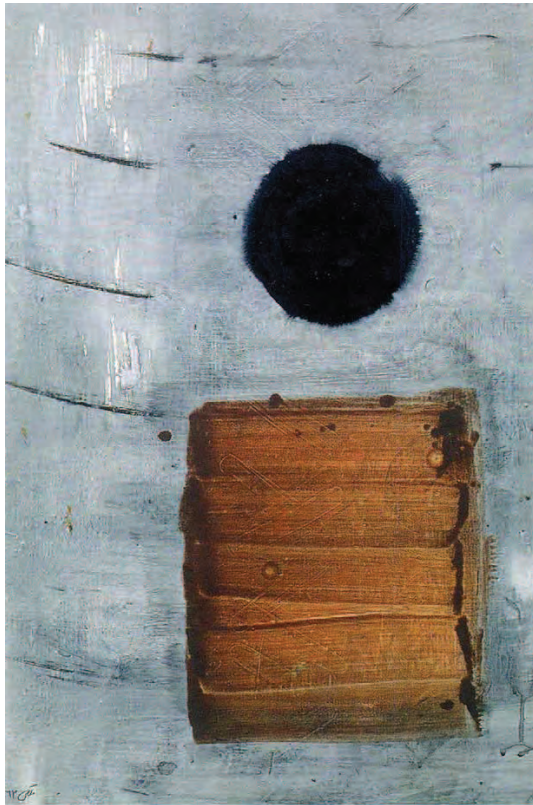


fig.584/ Acrylic sur toile/ 81x54 Cm/ 1984

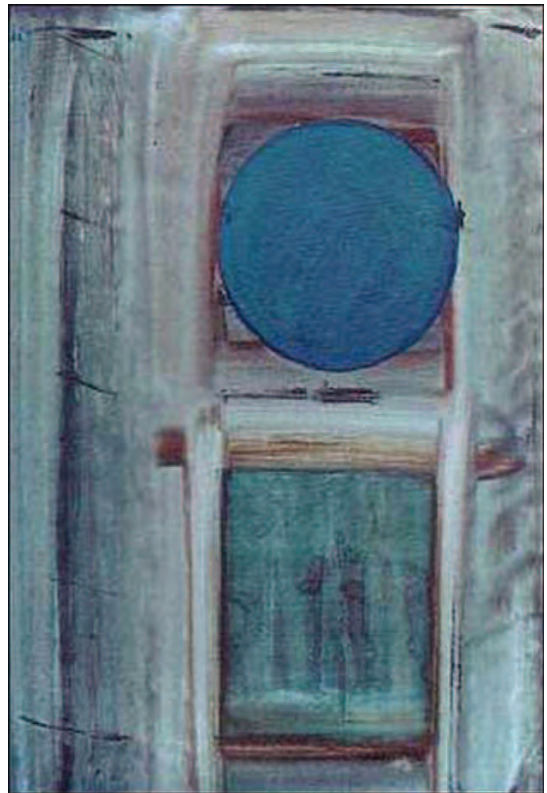


fig.585/ Acrylic sur toile/ 81x54 Cm/ 1984



fig.586/ Techniques mixtes sur papier



fig.587/ Stylo et crayon sur papier

à travailler avec tel ou tel instrument. Je les laisse me guider pendant le travail avec les moyens et les possibilités qu'ils peuvent m'offrir. Entre temps, j'essaie de m'adapter aux capacités pratiques de mes instruments. J'aime travailler rapidement sur des papiers blancs, car cette rapidité emmène facilement ma main et mon esprit avec elle. »

Dans ses dessins noirs et blancs, Farshid Maleki montre aux visiteurs des espaces inconnus en dehors du temps et du lieu. Dans ces œuvres, la terre semble perdre sa pesanteur : les objets et les êtres étranges sont suspendus dans un espace inconnu. Les pierres, les rochers suspendus sortent souvent du cadre de la scène que l'artiste a dessinée. Des lignes inconnues viennent de l'extérieur du cadre et envahissent l'espace. Ce spectacle étrange reflète l'esprit agité et trop préoccupé de l'artiste (figure n°588). A propos de cette période de sa carrière, Maleki dit (communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran) :

« Je rêve d'un monde où les éléments différents seraient moins préjudiciables les uns pour les autres. J'ai le caractère de quelqu'un qui ne se limite pas dans un cadre donné. Je ne me dis jamais : 'désormais je vais travailler comme cela et je ne changerai plus jamais.' C'est parce que je pense que l'arrêt et la pause font le prélude de la putréfaction ! A mon avis, chaque fois que les artistes se lèvent le matin, ils voient le monde différemment, comme si c'était pour la première fois. C'est une nouvelle naissance avec des yeux éveillés et vifs comme ceux des enfants. Ils regardent le monde avec ces yeux vifs. En effet, les questions que les enfants nous posent montrent qu'ils comprennent le monde beaucoup mieux que nous.

« Dans mes œuvres récentes, il existe une sorte de narrativité. L'espace qui se situe en dehors du cadre du tableau devient important. La plupart des motifs peints indiquent d'une manière ou d'une autre ce qui pourrait exister en dehors du cadre. Certains éléments de ces peintures sont trop brutaux et trop agressifs. Je ne sais pas d'où ils viennent !! Un jour, l'un de mes élèves qui a vu mes œuvres, m'a dit : 'Vous avez fait tout ce qui vous a semblé bon...' J'ai vu qu'il avait raison. Dans mes peintures, je ne me contrains à rien. Je fais ce que j'aime faire. »

De 1974 à 1979, Farshid Maleki vit une période très importante et aussi fructueuse dans sa vie artistique, mais il ne connut malheureusement plus de telle période par la suite (figure n°589) !

A 67 ans, Farshid Maleki continue à enseigner l'art dans les universités et ne cesse pas de travailler. Il vaudrait mieux citer ici l'opinion de Réza Hedayat⁴¹², peintre contemporain, à

⁴¹² Réza Hedayat, né en 1966 au Kurdistan iranien, est un célèbre peintre contemporain iranien.



fig.588/ stylo sur papier



fig.589/ Acrylic

propos des œuvres de Farshid Maleki (Magazine d'art plastique de Tandis, n°39, 2004, Téhéran-Iran) :

« Chaque fois que je veux revoir rapidement les cent dernières années de l'art iranien, je me souviens d'une multitude de noms d'artistes qui ont tous eu une part importante dans le progrès et le développement de l'art en Iran. Il est difficile de les nommer tous, mais il est certain que Farshid Maleki est l'un des artistes les plus représentatifs de ces années. Après la révolution islamique, quand les galeries d'art ont repris leurs activités, j'ai visité plusieurs expositions des dessins de Farshid Maleki. Son esprit poétique et le mouvement fluide et doux qui se mêlent à l'imagination orientale attirent le regard du visiteur qui semble voyager avec Maleki dans un monde céleste ou un pays inconnu.

« Pour moi, les dessins et les peintures de Farshid Maleki seraient une traduction contemporaine des 'Mille et Une Nuits'. Chaque fois que je vois l'une de ses œuvres, je me sens emporté par des lignes qui s'élèvent dans un espace infini, se mêlant avec le chagrin et la souffrance, la joie et la passion, et des milliers de questions et interrogations... A vrai dire, je ne sais pas quelle est l'œuvre de Maleki que j'apprécie plus que les autres. Mais une chose est certaine : ses dessins sont extraordinairement bons. »

H) La présence des artistes femmes sur la scène des arts plastiques iraniens pendant les années 1940-1979

Dans la période 1971-1979, les artistes femmes eurent une présence très active sur la scène des arts plastiques contemporains d'Iran. Cependant, il conviendrait ici de remonter un peu plus loin pour évoquer les activités de quelques femmes artistes dans le domaine des arts plastiques iraniens de 1940 à 1979.

Parmi les premiers diplômés de la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran (fondée en 1940), seules quelques femmes firent leurs études dans les disciplines des arts plastiques. Avant cette date, si les femmes s'occupaient d'activités artistiques ou de la peinture, cela ne dépassait point le stade d'un passe-temps ou d'un divertissement ; et ce d'autant plus que l'art féminin ne faisait jamais l'objet d'une attention sérieuse de la société. Pour dire la vérité, la société traditionnelle préférait qu'il n'y ait même pas de femmes artistes, car selon l'idée générale qui dominait la société iranienne de l'époque, les activités artistiques étaient incompatibles avec leurs devoirs familiaux, leur statut de mère et leur dignité féminine. Par conséquent, si une femme s'adonnait à une quelconque activité

artistique, son art ne pouvait point dépasser le cadre de la famille, d'où l'idée que l'art féminin devait se limiter à la broderie, la couture ou l'art culinaire. L'art féminin et l'éducation artistique pour les femmes ne profitaient d'aucun soutien ou d'encouragement, car comme beaucoup d'autres activités en Iran, l'art et le statut d'artiste étaient uniquement réservés aux hommes !

De même, les femmes artistes étaient très peu nombreuses dans le domaine de la poésie et de la musique. Cependant, ces rares artistes féminines faisaient preuve d'un esprit et d'une sensibilité artistiques remarquables. A cette époque-là, Madame Parvine Ebtesami s'imposa comme un grand poète et sa poésie fut lue par un public relativement large (figure n°590). Madame Ghamar ol-Moluk Vaziri⁴¹³ fut la première chanteuse iranienne à avoir la chance de pouvoir sortir de chez elle pour présenter au public son art, sa voix exceptionnelle et sa connaissance profonde de la musique classique iranienne (figure n°591). Cependant, malgré ces rares exemples, les femmes furent privées de se présenter sur la scène des activités culturelles et artistiques en Iran pendant de longues années.

Mais à partir des années 1940, plusieurs universités modernes furent fondées en Iran, et les familles iraniennes finirent par accepter progressivement que leurs filles puissent continuer leurs études universitaires, comme leurs fils. A l'époque, nombreuses étaient les familles qui considéraient l'université comme un lieu sûr et sacré, et qui croyaient que la présence de leurs filles à l'université ne les déshonorerait pas. Par conséquent, les femmes eurent peu à peu une présence plus marquante dans les différentes facultés dont la Faculté des Beaux Arts et la Faculté de Littérature. Aujourd'hui, le nombre des étudiantes iraniennes dans les universités du pays est de loin supérieur à celui des garçons. A partir des années 1940, les artistes femmes sont de plus en plus actives sur la scène des arts plastiques, mais depuis une vingtaine d'années (1991-2001) leur présence est de plus en plus significative dans tous les domaines, surtout en ce qui concerne les arts plastiques et la peinture contemporaine iranienne. Dans les chapitres suivants, nous examinerons en détail l'essor de l'art féminin en Iran.

- **H1) Leili Taghipour**

⁴¹³ Ghamar ol-Moluk Vaziri (1915 Ghazvin - 1959 Téhéran) fut la première chanteuse iranienne dans l'histoire contemporaine iranienne à chanter sans le voile devant les hommes. Elle est souvent considérée comme la plus célèbre diva du chant traditionnel iranien.



fig.590/ Parvin Etesami



fig.591/ Ghamarolmoluk Vaziri

Née en 1920 en Iran (figure n°592), Madame Leili Taghipour fut la première femme étudiante à s'inscrire à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran dont elle sortit diplômée en 1946.

Madame Leili Taghipour fut surtout célèbre pour ses illustrations de livres. Outre ses activités de peinture, elle illustre des livres pour enfants. Leili Taghipour s'occupa pendant de longues années de l'illustration de livres, de peinture, et du dessin des motifs des épigraphes et des pièces de monnaies de l'antiquité iranienne, et ce en raison du poste qu'elle a occupé pendant longtemps au Musée de l'Antiquité iranienne à Téhéran.

Entre 1971 et 1979, Madame Leili Taghipour fut l'une des plus célèbres illustratrices de livres pour enfants, qu'elle illustra en grand nombre.

En 1995, une exposition d'œuvres picturales de Madame Taghipour fut organisée pour la première fois pour montrer le nouveau visage de cette artiste. Parmi les quarante et une œuvres exposées à cette occasion, elle montra les scènes de la vie quotidienne de gens simples. Ces œuvres étaient des tableaux documentaires peints naïvement, rappelant ainsi les premières expériences traditionnelles/semi-modernes des années 1920. Il s'agissait d'une sorte d'impressionnisme simple dans lequel les événements se reflétaient plutôt dans les thèmes que par les compositions, l'harmonie des couleurs ou des formes. Dans ces œuvres, la vie urbaine et la vie rurale sont traitées à travers un regard à la fois ethnologique et documentariste (figure n°593). Pendant de longues années, Madame Leili Taghipour réalisa ses peintures et illustrations sur le petit balcon de son appartement de Téhéran qui lui servait d'atelier, jusqu'en 2001 où elle s'éteignit à l'âge de 81 ans.

- **H2) Shokouh Riyazi**

Madame Shokouh Riyazi naquit en 1921 en Iran (figure n°594). Après avoir fait ses études à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran, elle se rendit à Paris en 1946 pour poursuivre ses études de peinture à l'École nationale supérieure des Beaux Arts de Paris. Ensuite, elle retourna en Iran et enseigna la peinture à la faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran, et aux Lycées des Beaux Arts des filles et des garçons. Madame Riyazi fut le premier étudiant iranien à obtenir son diplôme aux Beaux Arts de Paris. Son nom est toujours évoqué comme celui d'un des pionniers de l'enseignement moderne en Iran. Les étudiants qui participaient à cette époque-là à ses cours affirmaient tous que sa méthode



fig.593/ Huile sur toile



fig.594/ Shokoh Riyazi

d'enseignement leur avait donné les premiers fondements de l'ouverture d'esprit nécessaire pour connaître l'art pur et original.

Pendant la courte période de son enseignement à la faculté et dans les lycées (1960-1962), Madame Shokouh Riyazi réussit à former l'esprit de ses étudiants pour qu'ils recherchent leur voie personnelle sur le chemin de l'art. Ces élèves, qui formèrent plus tard la deuxième génération d'artistes modernes en Iran, se sentaient toujours redevables de ses enseignements.

Parmi ses étudiants, il faut surtout citer Hossein Zenderoudi, Massoud Arabshahi, Parviz Tanavoli, Faramarz Pilaram, Mohammad Hossein Shid-Del, Bahman Boroujeni, Jaafar Rouhbakhsh, Mahdi Hosseini, ...

Le peintre contemporain iranien, Mahdi Hosseini, qui fut à cette époque-là un étudiant de Shokouh Riyazi, dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°137, 2008, Téhéran-Iran):

« Avec la force de sa personnalité, elle appelait les élèves à penser. Moi, je pensais parfois pendant des semaines à ce qu'elle avait dit pendant le cours. Je m'efforçais d'étudier beaucoup l'histoire de l'art en Iran et dans le monde pour comprendre ses cours. Son comportement et son regard particulier sur la nature environnante, ainsi que ses exagérations dans ses dessins et ses peintures, créaient une sorte d'expressionnisme dans de peu nombreuses œuvres qu'elle nous a laissées (figure n°595). Madame Shokouh Riyazi était un professeur très assidu, et elle avait une influence étrange sur ses étudiants. Elle savait comment les faire travailler nuit et jour. J'ai travaillé avec beaucoup de maîtres, mais je peux dire que je dois tout à Madame Riyazi. C'est elle qui a ouvert les premières portes devant moi. »

La mort surprit très vite Madame Shokouh Riyazi en 1962 alors qu'elle n'avait que 41 ans. Ainsi, ses enseignements artistiques restèrent inachevés et elle quitta très tôt ses élèves.

- **H3) Monir Shahroudi Farmanfarmaian**

Madame Monir Farmanfarmaian naquit en 1922 (figure n°596). Issue d'une famille notable de la ville de Ghazvin (Iran), son enfance coïncida avec la montée au pouvoir de la dynastie des Pahlavi en Iran. Son père fut élu député à l'Assemblée nationale en 1930, et la famille de Monir s'installa à Téhéran. L'ancêtre paternel de Madame Monir Farmanfarmaian était un religieux, mais la jeune Monir préféra adopter le chemin de son père et poursuivre ses

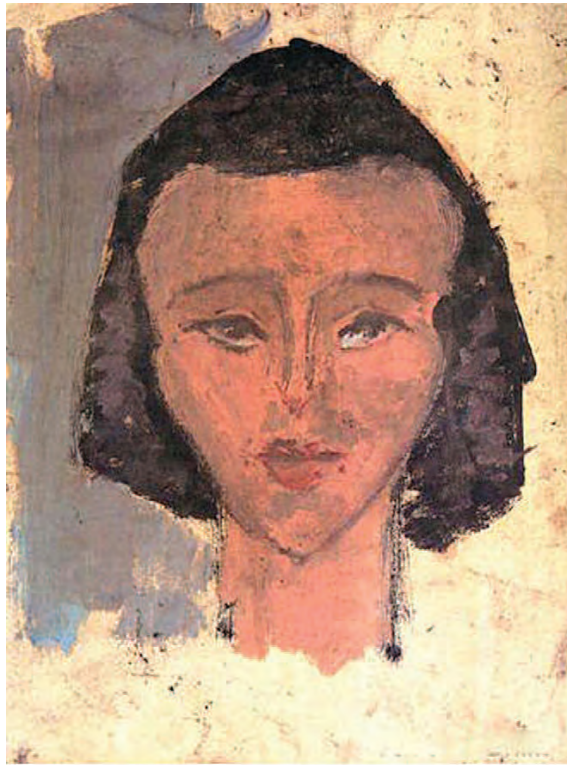


fig.595/ Huile sur papier/ 34x25 Cm



fig.596/ Monir Farmanfarmaiyan

idéaux qui consistait à voir s'instaurer en Iran un régime séculariste et progressiste. En effet, son éducation fut dès le début dépourvue de toute tendance religieuse.

Le père de Monir Farmanfarmaian comptait parmi les pionniers de la lutte pour les droits des femmes en Iran, ce qui inspira à sa fille l'esprit de la liberté.

Son père était un amateur de tapis : il dessinait les motifs du tapis et surveillait le travail des tisserands. Monir apprit de son père le goût pour les travaux manuels et aimait le tissage et la broderie.

Dès son enfance, elle aimait le jardinage et la culture des fleurs, d'où son goût pour les couleurs et les formes. Elle dessinait souvent des fleurs qui poussaient dans leur jardin. Elle garda toute sa vie ce goût pour le dessin des fleurs. Monir Farmanfarmaian s'inscrivit à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran en 1941 pour apprendre la peinture. Selon elle, à la faculté, l'enseignement de la peinture était fondé à l'époque sur deux choses : d'abord les cartes postales des grands peintres du monde, ensuite le dessin des hommes qui posaient comme modèle. Très tôt, elle décida de se rendre à Paris, capitale des mouvements artistiques du début du XX^e siècle. Mais Paris était à l'époque sous occupation allemande, c'est pourquoi Monir Farmanfarmaian, son frère et leurs deux amis voyagèrent à bord d'un navire militaire américain à New York. Après un long voyage plein d'aventures, ils arrivèrent à New York qui était devenu le foyer de l'art moderne depuis le début de la Seconde Guerre mondiale. Le peintre Manoutchehr Yektaï, que nous avons cité dans le chapitre consacré à la peinture des années 1941-1951, accompagnait Monir Farmanfarmaian et son frère pendant ce voyage. Les deux jeunes personnes se marièrent plus tard, mais elles divorcèrent après quelques temps.

Monir Farmanfarmaian disait que le voyage aux Etats-Unis fut la chance de sa vie, car elle y rencontra de nombreux artistes dont Arthur Pope qui avait visité l'Iran avant la guerre. Elle fit également la connaissance des guides du « Métropolitain Muséum of Art ». Monir Farmanfarmaian arriva à New York à l'époque où un grand nombre d'artistes européens y travaillaient, car New York était devenu depuis une dizaine d'années un centre artistique international. Elle rêvait depuis toujours d'aller à Paris, mais c'est à New York qu'elle reçut sa véritable formation artistique. Elle s'y inscrivit à l'université et étudia les arts décoratifs. Elle travailla comme dessinatrice pour le célèbre magazine « Vogue » pendant cinq ans. Elle devint directrice de graphisme et dessinatrice de mode. Pendant cette période, elle connut Andy Warhol au début des années 1950. De nouvelles rencontres permirent à Monir Farmanfarmaian de faire connaissance avec d'autres artistes célèbres de New York dont

Jackson Pollock, Willem de Kooning, Barnett Newman et Mark Rothko⁴¹⁴. A cette époque-là Monir Farmanfarmaian n'avait que 27 ans et elle réussit à entrer dans les cercles des artistes célèbres de New York, dont elle apprit beaucoup de choses. Pendant ces années, elle apprit de Milton Avery⁴¹⁵ la technique de « mono-print », technique qu'elle allait utiliser plus tard dans ses peintures sous verre et ses peintures florales.

Après une longue période d'absence, Monir Farmanfarmaian rentra en Iran en 1957, à l'époque où de profondes évolutions sociales et culturelles s'étaient produites dans le pays. Le roi Pahlavi s'était marié avec Farah Diba, jeune étudiante des Beaux Arts de Paris, qui n'allait pas tarder à devenir la protectrice de nombreuses personnalités culturelles et artistiques du pays. Le droit de vote fut accordé aux femmes iraniennes en 1963. Dans le même temps, des évolutions sociales entraînèrent des changements importants dans le domaine de l'éducation nationale et de l'enseignement supérieur. L'augmentation des revenus pétroliers avait favorisé une relance économique et l'amélioration des conditions de vie des Iraniens. Son désir pour le voyage amena Mounir Farmanfarmaian à entreprendre un tour d'Iran pendant lequel elle s'intéressa à rechercher ses origines. Elle fit une recherche sur l'art et l'artisanat des tribus nomades iraniennes, et étudia leurs modes vestimentaires, leurs us et coutumes et leurs rituels ethniques et religieux. Dans le même temps, ces voyages dans les différentes régions iraniennes attirèrent son attention sur le patrimoine architectural des villes anciennes du pays. Ces nouvelles expériences façonnèrent son regard sur l'héritage de l'antiquité iranienne et ouvrirent un nouveau chemin pour sa carrière d'artiste.

Au début de la décennie commençant en 1971, l'architecture traditionnelle était de nouveau en vogue en Iran. La restauration de l'Hôtel Shah Abbas⁴¹⁶ à Ispahan et du Palais Golestân à Téhéran, ainsi que celles de plusieurs autres monuments anciens dans les différentes villes iraniennes avaient ravivé dans les esprits le souvenir des métiers anciens qui allaient être oubliés pour toujours. Parmi ces métiers anciens, l'art des décorations en miroir. Pendant cette période, Monir Farmanfarmaian réunit une collection personnelle très précieuse d'anciens récipients, de peinture de l'époque de la dynastie des Qadjar, de céramiques et de lions de pierre de la région du Lorestan, de peinture sous verre, de tissus et de bijoux turkmènes, et plus de six cent toiles de la peinture dite de « Ghahveh-khaneh ».

⁴¹⁴ Mark Rothko (25 septembre 1903 - 25 février 1970), est un peintre américain.

⁴¹⁵ Milton Avery, (1885 ou 1893 à New York - 1995 à New York), est un artiste peintre américain.

⁴¹⁶ L'Hôtel Shah Abbas à Ispahan est l'une des plus célèbres installations hôtelières d'Iran, en raison de la magnificence de son architecture datant de l'époque de la dynastie des Safavides. Ce bel hôtel se situe à Chahar-Bagh d'Ispahan et fut inauguré officiellement en 1966.

Pendant cette période de sa carrière, Monir Farmanfarmaian se mit à travailler dans son atelier non pas comme designer ou dessinatrice, mais comme artiste peintre. D'abord, elle réalisa des portraits des membres de sa famille. Elle se mit ensuite à faire des « mono-print » floraux et végétaux. Elle revint ainsi à une technique qu'elle avait utilisée dans les peintures exposées à la Biennale de Venise en 1958, et lors de plusieurs expositions à Téhéran, Monaco et Venise. Mais Mounir Farmanfarmaian découvrit en 1971 son nouveau rêve dans l'art populaire et folklorique – oubliés et abandonnés à l'époque –, dans l'architecture iranienne et dans les décorations et les objets anciens.

Au fur et à mesure, la peinture bidimensionnelle des fleurs et des natures mortes de Farmanfarmaian céda sa place aux œuvres tridimensionnelles et géométriques. Pour créer ses nouvelles œuvres, elle combina les techniques traditionnelles de la peinture sous verre, des décorations en miroirs, de marqueterie, des travaux en bois et des motifs géométriques de l'art islamique, avec les éléments de l'architecture iranienne (figure n°597). Ces œuvres multi-techniques reflètent souvent la lumière en raison de l'usage du miroir et des morceaux de verre finement taillés, d'autant plus que les couleurs de ces œuvres changent en fonction du milieu où elles sont exposées (figure n° 598). Elle profitait de la collaboration des maîtres anciens des décorations en plâtre et en miroir dans la création de ses œuvres. Elle combinait ses idées modernes avec les expériences pratiques des maîtres traditionnels pour créer des œuvres qui étaient à la fois très modernes et typiquement iraniennes. Ces œuvres furent présentées et appréciées lors de différentes expositions internationales.

Dans le même temps, Monir Farmanfarmaian avait su préserver ses contacts avec l'art moderne en Europe et en Amérique du Nord, ce qui explique l'influence indirecte des dernières tendances de l'art occidental dans les œuvres de cette période de sa carrière. Elle s'intéressait alors au mouvement « Sagha-khaneh » et aux œuvres des artistes y appartenant, bien que les œuvres de Madame Farmanfarmaian restent étrangères pour les artistes de ce mouvement.

Après la révolution islamique de 1979, Monir Farmanfarmaian quitta l'Iran et s'installa aux Etats-Unis. Sa collection personnelle d'œuvres d'art eut un sort inconnu, et les œuvres qu'elle avait laissées en Iran furent vendues aux cours de ventes aux enchères douteuses. Aux Etats-Unis, elle se mit à peindre de nouveau de 1979 à 1992 : elle créa tantôt des aquarelles tantôt des collages floraux. Pendant ces années, elle entreprit une expérience nouvelle pour illustrer les poèmes de Jalal al-Din Rumi en réalisant une collection

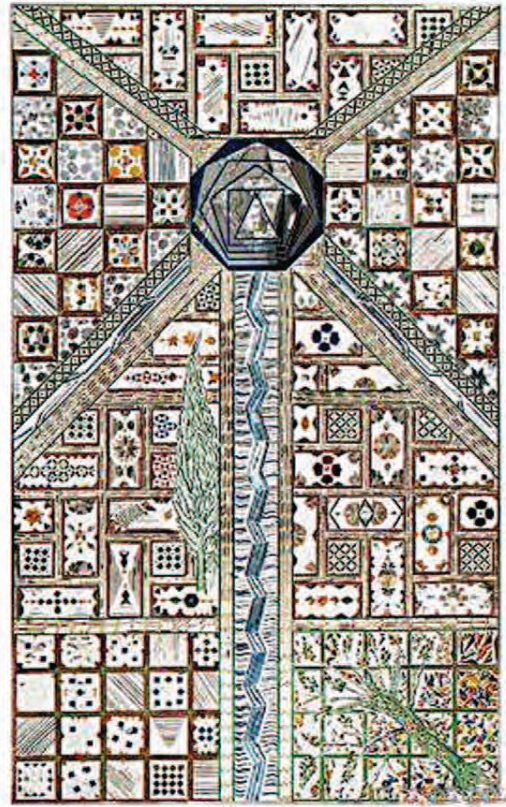


fig.597/ Miroir et inverser verre

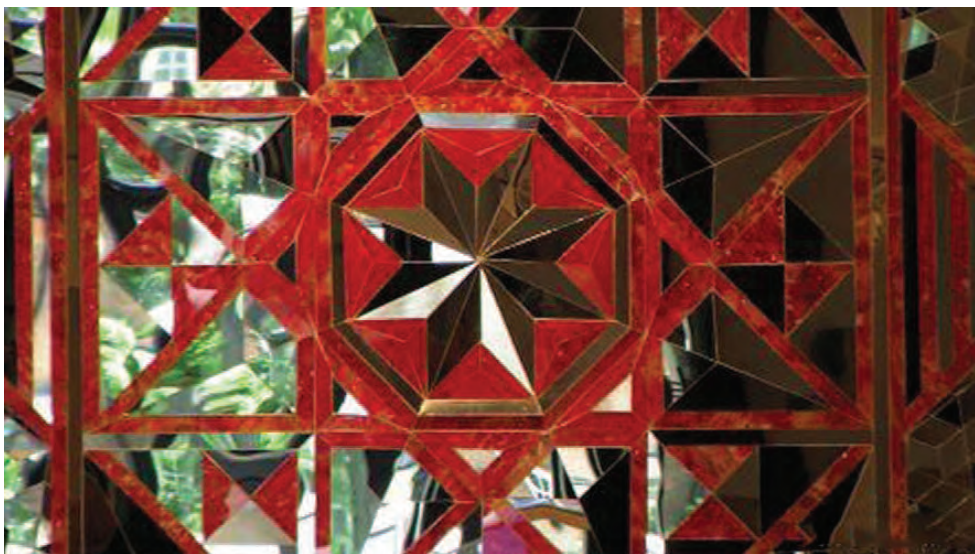


fig.598/ Miroir et inverser verre/ 200x500 Cm/ 2004

d'impression sur acier par la technique (Eau-forte)⁴¹⁷. Elle travailla ensuite sur une autre collection composée de petites boîtes qu'elle intitula « Reconstruction poétique des souvenirs encadrés (figures n° 599) et (figure n° 600) »

Après une longue absence qui dura quatorze ans, Mounir Farmanfarmaian rentra en Iran et se mit à la recherche de ses œuvres perdues dont elle ne retrouva que quelques-unes dans les dépôts du Musée des Arts contemporains de Téhéran. Le reste fut détruit ou avait disparu. La même année, elle retourna aux Etats-Unis, déçue et frustrée.

Quelques années plus tard, elle revint de nouveau à Téhéran en 2004, pour retrouver son ancien maître de décoration en miroir. Elle chercha partout Hadji Mohammad Navid⁴¹⁸ qu'elle trouva enfin dans un quartier du sud de la capitale. A l'aide de ce maître miroitier, Monir Farmanfarmaian réussit à recréer certaines de ses œuvres perdues.

En 2006, elle organisa une exposition à Téhéran où elle présenta de grands panels de couleurs différents qu'elle avait installés les uns à côtés des autres : les panels bleus (couleur liée à l'eau, à la pureté et à l'éternité), les panels verts (couleur qui symbolise la terre et les rayons du soleil), les panels rouges (couleur traditionnelle de l'art iranien, symbole de l'amour et du feu). Cette œuvre résume la carrière et les expériences artistiques de Monir Farmanfarmaian. Après la réalisation de cette installation, Madame Farmanfarmaian se remit à travailler sur ses œuvres en miroir. Elle combina cette fois-ci des verres de couleur et des plaques antirouille. Les œuvres qu'elle créa par cette technique pendant un an furent très appréciées (figures n°601 et n°602).

Comme beaucoup d'artistes iraniens, les œuvres de Madame Monir Farmanfarmaian furent profondément influencées par les grandes évolutions et les nombreux changements qui se produisaient dans son pays. Si la Seconde Guerre mondiale avait transféré les foyers de l'art moderne de Paris à New York, la révolution islamique de 1979 en Iran avait conduit un grand nombre d'artistes iraniens à s'exiler ou à émigrer à l'étranger. Dans les classifications différentes que l'on fait de l'art contemporain iranien, le nom et les œuvres de Madame Monir Farmanfarmaian ne sont jamais placés dans la catégorie d'un mouvement donné ou d'une école particulière. Cependant, sa place est reconnue parmi les artistes plasticiens iraniens en tant qu'artiste qui se passionne toujours pour trouver les expressions esthétiques méconnues de son pays. Elle développe assidument de nouveaux projets pour recréer les motifs anciens

⁴¹⁷ L'eau-forte est un procédé de graveur en creux ou taille-douce sur une plaque métallique à l'aide d'un mordant chimique (un acide). Rapidement employée dès le moyen âge par les orfèvres arabes en Espagne, et à Damas, elle est dès le début du XVI^e siècle appliquée dans le domaine de l'image imprimée.

⁴¹⁸ Mohammad Réza Navid, alias Hadj Mohammad Navid, naquit en 1940 dans le quartier d'Imamzadeh Yahya de Téhéran. Son père et ses oncles étaient tous artisans de travaux de miroir. Depuis plus de cinquante ans, il conçoit et installe des décorations en miroir dans des sites historiques et des monuments religieux.

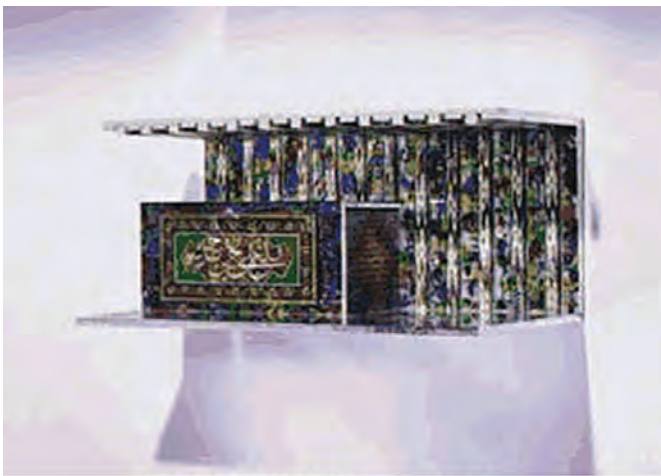


fig.599/ Techniques mixtes



fig.600/ Techniques mixtes

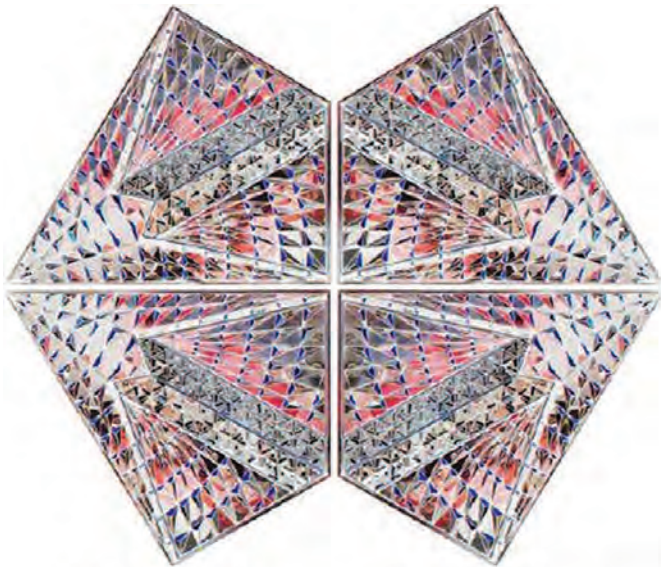


fig.601/ Miroir et mosaïque et inverser verre



fig.602/ Miroir et mosaïque et inverser verre

de l'art iranien dans le cadre de ses œuvres modernes. A 88 ans, Madame Farmanfarmaian continue son travail d'artiste aux Etats-Unis (figure n°603, figure n°604, figure n°605 et figure n°606).

Si nous avons consacré ce chapitre aux œuvres de Madame Monir Farmanfarmaian, c'est parce qu'elle a commencé sa carrière artistique en 1941 et sa vie et ses œuvres semblent nous permettre de revoir les changements et les évolutions qui se sont produits en Iran dans les domaines social, économique, culturel et artistique. En outre, les hauts et les bas de la vie de cette femme artiste iranienne nous permettent de mieux connaître le visage de la femme artiste résolue et déterminée de l'Iran contemporain.

Si les auteurs de l'histoire de l'art contemporain iranien restent aujourd'hui indifférents et négligents par rapport à Mounir Farmanfarmaian et beaucoup d'autres artistes femmes, c'est à cause des racines traditionnelles de la culture patriarcale qui, malgré tous les efforts des femmes iraniennes, dominant notre vie et notre société ! Si Madame Monir Farmanfarmaian avait été un homme, son nom aurait été placé dans l'histoire de la peinture contemporaine d'Iran à côtés de ceux de Hossein Zenderoudi, Parviz Tanavoli et les autres. Il est à noter que même à l'époque où l'impératrice Farah Pahlavi soutenait la présence des femmes sur la scène des arts, les milieux artistiques de l'époque, malheureusement dominés par un esprit patriarcal, pour ne pas dire misogyne, regardaient la présence des femmes artistes comme un luxe. En effet, même les hommes artistes iraniens n'ont jamais cru au rôle des femmes artistes de leur pays, et ne leur ont jamais permis d'entrer dans leurs cercles d'artistes ! Mais à partir de la décennie commençant en 1991, la présence massive des artistes femmes sur la scène des arts en Iran a brisé inévitablement ce regard dédaigneux.

- **H4) Behjat Sadr**

H4-a) Biographie de Madame Behjat Sadr

Madame Behjat Sadr naquit en 1924 à Téhéran (figure n°607). Elle compte parmi les pionniers de l'art abstrait en Iran. Elle fut la meilleure étudiante de sa promotion à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran en 1954. A propos des activités et des programmes de la Faculté des Beaux Arts à cette époque, Madame Sadr dit :

(Entretien avec Behjat Sadr, Auteur : Lili Golestân, Publication : Digar, 2006, Téhéran-Iran)

« Comme les autres étudiants, je devais me soumettre au programme officiel de la faculté : dessiner les figures nues, étudier l'anatomie humaine et en réaliser les esquisses



fig.603/ Miroir et inverser verre/ 180x129 Cm/ 2008



fig.604/ Miroir et fer



fig.605/ Miroir et mosaïque et inverser verre



fig.606/ Miroir mosaïque et inverser verre/ 200x500 Cm/ 2004



fig.607/ Behjat Sard

rapides. M. Heydarian qui était mon professeur aimait que ses étudiants s'adonnent à une imitation précise et exacte. Nous étions obligés de travailler comme il le souhaitait ! A cette époque-là, il n'y avait pas une bibliothèque digne de son nom à la faculté. Nous ne connaissions pas les grands artistes mondiaux. Sohrab Sepehri et moi, nous avons loué une pièce que nous avons aménagée en atelier pour pouvoir y travailler en toute liberté. A cette époque-là j'avais l'air docile et sage, mais au fond, j'étais rebelle et désobéissante. Dès le début, j'aimais sortir des cadres que nous imposait la faculté pour travailler en toute liberté et examiner les matériaux nouveaux et différents. J'aimais rencontrer des incidents au cours de la création des œuvres d'art. Ces incidents me permettaient de découvrir des choses nouvelles. »

Madame Sadr se rendit en Italie en 1956 et poursuivit ses études pendant trois ans d'abord à l'Académie de Roberto Melli, puis à l'Académie des Beaux Arts de Naples. Elle retourna en Iran en 1959 et enseigna l'art à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran pendant 21 ans.

Pendant son séjour en Italie (1956-1959), Madame Sadr s'intéressa à la peinture abstraite, et présenta ses œuvres dans plusieurs expositions individuelles et collectives (figure n°608). A 33 ans, elle fit exposer pour la première fois ses œuvres abstraites à la Galerie Pincio ⁴¹⁹ à Rome en 1957. En 1960, alors qu'elle n'avait que 36 ans, la photographie de l'une de ses peintures fut publiée sur la couverture d'une revue française. Pierre Gueguen ⁴²⁰ écrivit une note pour exprimer son admiration pour cette œuvre :

« L'œuvre publiée sur la couverture est un tableau de l'artiste iranienne, Madame Behjat Sadr qui vit à Téhéran. Avec la richesse de son talent, elle est une représentante de l'art abstrait dans son pays. Ses peintures manifestement féminines bénéficient d'une structuration solide. »

En 1962, Madame Sadr participa à la 3^{ème} édition de la Biennale de Téhéran et reçut le grand prix de la Biennale.

Une exposition de ses œuvres « mobiles » eut lieu en 1967 à la Galerie Seyhoun à Téhéran. Cette fois-ci, Behjat Sadr fit une nouvelle expérience pour créer ses œuvres couvertes par des jalousies métalliques. Un petit moteur installé sur ces jalousies permettait de les faire bouger (figure n°609).

⁴¹⁹ Le Pincio (Pincus), est une colline de Rome, au nord du Quirinal, et dominant le champ de mars, aujourd'hui situé dans le rione Campo Marizo.

⁴²⁰ Pierre Gueguen, (29 mars 1889 à Guirec - 22 février 1965 à Toulon), est un écrivain et critique d'art.



fig.608/ Huile sur toile/ 50x63 Cm/ 1961



*fig.609/ Techniques mixtes sur toile/
145x150 Cm/ 1967*

La même année (1967), Madame Behjat Sadr organisa une exposition des œuvres de sa carrière parisienne de dix jours. A propos des œuvres de cette exposition, un critique d'art écrivit :

« Sa nouvelle exposition présente les œuvres de ses dix dernières années de travail. Depuis dix ans, Behjat Sadr évite tout geste maniéré et ses œuvres témoignent d'une solidité quasi-virile, de sorte qu'il est difficile d'y trouver les traces des sensations d'une artiste femme. »

De 1959 à 1980, Madame Sadr s'occupa avec sérieux de l'enseignement de l'art et elle poursuivit en même temps ses propres activités artistiques. Pendant ces années, elle voyageait régulièrement entre l'Iran et la France. En 1975, elle organisa une autre exposition de ses œuvres à la galerie Cyrus à Téhéran. La même année, le journal Keyhane Téhéran décrivit ces œuvres en ces termes :

« Ce qui est frappe dans les œuvres de Sadr, c'est la violence, et une allure dure et parfois triste et pleine de solitude, comme un désert silencieux et lointain (figure n°610). »

Pendant les années de son séjour en Iran, Behjat Sadr fit connaissance avec la grande femme poète iranienne, Forough Farokhzad, et les deux femmes se fréquentaient souvent. Forough Farokhzad comptait parmi les poètes avant-gardistes et modernes de l'Iran, surtout en raison de la liberté de son expression poétique pour décrire tout ce qu'elle ressentait en tant que femme, et aussi en raison de sa liberté d'esprit pour briser les tabous et traverser les lignes rouges. Les deux artistes devinrent plus proches lorsque Forough Farokhzad décida d'apprendre la peinture à Behjat Sadr. Il est à noter que Behjat Sadr ne réussit jamais à exprimer sa féminité avec le même courage et la même audace que Forough Farokhzad.

En 1980, à l'âge de 56 ans, Behjat Sadr se rendit à Paris à la suite d'une maladie. A partir de cette date, elle partagea sa vie entre Paris et Téhéran pendant plusieurs années. Pendant ces années, elle organisa plusieurs expositions de ses œuvres : la Salle Miró au siège de l'Unesco (1990), la Cité des Arts à Paris (1990), la Galerie Gray à New York⁴²¹ (2002) et au Musée des Arts contemporains de Téhéran (2004).

Le Musée des Arts contemporains de Téhéran accueillit en 2004 une exposition d'art moderne iranien, consacré aux œuvres et aux activités de deux artistes femmes : Behjat Sadr et Mansoureh Hosseini.

Lors des cérémonies d'ouverture de cette exposition, Dr. Aliréza Sami-Azar, alors directeur du Musée des Arts contemporains de Téhéran, dit :

⁴²¹ La galerie Gary au Musée des arts de l'Université de New York est l'une des plus célèbres galeries des Etats-Unis. Elle se situe à Washington Square à New York.



fig.610/ Huile sur toile/ 50x130 Cm/ 1974

« Ce qui nous a amené à organiser l'exposition simultanée des œuvres de ces deux artistes femmes contemporaines, c'est l'existence d'un élément commun dans leurs œuvres, à savoir le mouvement. Beaucoup d'œuvres de ces deux artistes exposées ici datent de plusieurs décennies, cependant, elles sont si vivantes comme si elles avaient été créées aujourd'hui (figure n°611). »

En raison de sa maladie chronique, Madame Behjat Sadr passa les trente dernières années de sa vie plutôt à Paris, et elle se rendait de temps en temps à Téhéran. C'est pourquoi les jeunes étudiants comme moi ne pouvaient pas la rencontrer en personne. Nous devons nous contenter de voir uniquement les images de ses œuvres.

La seule fois où j'ai rencontré Madame Behjat Sadr, en 2004, à l'âge de 27 ans, j'étudiais les arts plastiques à La Sorbonne à Paris. A cette époque-là, je vivais depuis quelques mois à la Cité des Arts. Un jour, une de mes amies iraniennes qui rentrait d'Iran m'a dit qu'elle recevait une invitée dans sa chambre à la Cité des Arts. Elle m'a dit que son invitée iranienne vivait depuis longtemps à Paris et m'a demandé de me rendre chez elle. Quand je suis entrée dans sa chambre, j'ai vu une vieille dame au visage calme, avec un beau sourire et un regard curieux. Elle s'est présentée : Behjat Sadr. Ce jour-là, nous nous sommes longuement parlé, et je lui ai décrit mes projets pour l'avenir. Je connaissais ses œuvres depuis des années, et je l'imaginai toujours comme une femme forte et dure. Mais ce jour-là, j'ai vu devant moi une femme douce, tendre, calme et patiente !

Madame Behjat Sadr s'éteignit en 2009 à l'âge de 85 ans, à la suite d'une longue maladie à Paris.

H4-b) Opinions d'artistes et d'experts en art sur la vie et les œuvres de Behjat Sadr

➤ **Hadi Hazavéi (peintre) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°156, 2010, Téhéran-Iran)

Hadi Hazavéi, peintre contemporain iranien était un étudiant de Madame Behjat Sadr à l'époque où il étudiait à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran.

« Elle ne plaçait pas la toile sur le chevalet. Elle plaçait la toile sur la terre, et elle marchait tout le temps autour de sa toile pour pouvoir la contempler sous divers angles. Elle ne déterminait même pas d'avance la taille du tableau. Une fois le travail terminé, elle découpait la toile pour lui donner la taille qui lui semblait bonne, comme le faisait le peintre français Pierre Bonnard. Elle était toujours prête à accepter tout accident qui pourrait se produire pendant le travail. Parfois, elle les provoquait délibérément. »

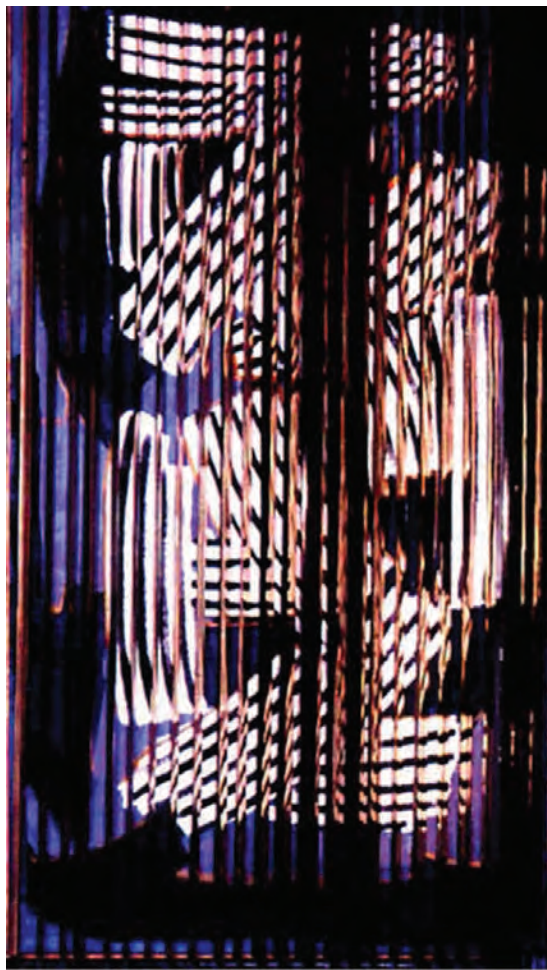


fig.611/ Techniques mixtes

➤ **Leili Golestân⁴²² (galeriste, écrivain, traductrice) :**

(Entretien avec Behjat Sadr, Auteur : Lili Golestân, Publication : Digar, 2006, Téhéran-Iran)

« Cette femme passionnée et impatiente s'appelait Behjat Sadr. C'était une artiste puissante sur la scène des arts plastiques d'Iran. Cette femme était plus avancée que son époque. Elle peignait en toute liberté sans jamais penser à ce que son public ou les acheteurs pouvaient en dire.

Behjat Sadr était une femme très cultivée. Elle avait lu beaucoup de livres et elle avait voyagé partout dans le monde, ce qui avait laissé une grande influence sur sa peinture. La dernière fois que je lui ai rendu visite à son atelier à Paris, avant sa mort en 2009, elle m'a dit : 'Viens. Vois ce tableau. Hier soir, je ne pouvais pas dormir, alors j'ai peint ceci.' C'était un tableau en noir et blanc, extrêmement beau. Elle a ajouté : 'Je ne sais pas pourquoi la plupart des tableaux que je fais pendant la nuit sont en noir et blanc (figure n°612) ! »

➤ **Abdelhamid Eshragh⁴²³ (architecte) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°156, 2010, Téhéran-Iran)

« Dans les œuvres de Madame Behjat Sadr, il existe une consistance particulière qui ne révèle pas du tout que le peintre est une femme. Cette consistance et cette structure virile, avec ses formes relativement géométrique mêlées d'un rythme et d'un mètre musicaux, existent sans exception dans tous ses tableaux (figure n°613). La répétition lui faisait du mal. Dans ses œuvres, elle ne se soumettait à aucune contrainte. Elle croyait fermement à la nouveauté. La dernière exposition à Paris témoignait de cet esprit de nouveauté. Elle guidait les visiteurs dans un quartier qui rappelait l'époque de la guerre, les faisait traverser une arrière-cour et un escalier où l'on voyait des œuvres en forme de 'bottes de soldat', pour les conduire enfin dans une salle simple. »

➤ **Parviz Kalantari (peintre, écrivain) :**

(Communication Personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Le projet de fin d'études de Behjat Sadr à la faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran représentait un lieu de pèlerinage. C'était une série d'œuvres avec des figures de

⁴²² Leili Golestan, née en 1944 à Téhéran, est une célèbre traductrice et galeriste iranienne. Elle est la fille d'Ibrahim et de Fakhri Golestan, et la sœur de Kaveh Golestan.

⁴²³ Abdelmadjid Eshraghi, né en 1931 à Chiraz, est un architecte iranien. De 1967 à 1979, il fut professeur d'architecture à l'Université de Téhéran. Pendant ces années, il fonda deux magazines spécialisés d'architecture. A présent, il vit à Paris, et depuis 2001, il est membre du conseil d'administration de l'Encyclopédie Iranica.



*fig.612/ Techniques mixtes et collage
sur papier/ 1990*



fig.613/ Huile sur toile

femmes voilées de tchador, de mollahs à robe et à turban qui récitaient le Coran. Mais pendant ses années d'études et de séjour en Italie, Madame Behjat Sadr a complètement tourné le dos à la tradition et au traditionalisme dans l'art. Dans ses expériences modernistes, elle a suivi Soulages. A cette époque-là, Hartung et Soulages étaient les pionniers de l'art moderne abstrait en Europe. Hartung créait ses œuvres en utilisant des couleurs diluées et des coups de pinceaux doux comme les artistes de l'Extrême-Orient. Par contre, Soulages créait ses tableaux en utilisant des couteaux à peindre métalliques durs et solides pour étaler la peinture épaisse en pâte sur la toile.

Behjat Sadr est devenue célèbre dans les milieux des arts plastiques en Iran pour les traces de son couteau à peindre et les rythmes beaux et mesurés qu'elle créait souvent sur les plaques métalliques (figure n° 614).

L'héritage de la peinture contemporaine iranienne est vieux de soixante-dix ans. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la peinture contemporaine iranienne a connu les épreuves de l'histoire surtout après la révolution islamique. Après la révolution de 1979, la peinture et les peintres modernes de l'époque précédant la révolution se sont vus pour la plupart pousser dans l'ombre ! Des peintres comme Behjat Sadr n'avaient plus aucune chance d'exposer leurs œuvres. Contrairement aux musées d'autres pays du monde, les musées iraniens ne souhaitaient plus acheter ces œuvres et les exposer dans leurs galeries pour que les générations futures puissent connaître les œuvres d'artistes comme Sohrab Sepehri, Hossein Kazémi, Behjat Sadr et les autres. »

➤ **Pierre Restany** ⁴²⁴(critique d'art) :

Pour décrire des œuvres des années 1990 de Behjat Sadr réalisées avec des collages de photos prises par ses soins, Pierre Restany écrit :

(Pioneers Iranian Modern Art; Behjat Sadr, Publication: Musée d'art contemporain de Téhéran, 2004, Téhéran –Iran)

« Les œuvres de Behjat Sadr étaient étrangères à la notion du temps. C'est une vision qui provient des souvenirs secondaires, une réalité qui transforme en rêve. Même lorsqu'elle se sert du collage et de la photographie, les peintures de Behjat Sadr rappellent la transparence infinie des souvenirs. Des souvenirs d'enfance, de voyages au bord de la mer, des montagnes, de la vie quotidienne et des sursauts émotionnels (figures n°615, n°616 et n°617). »

⁴²⁴ Pierre Restany (24 juin 1930 dans les Pyrénées - 29 mai 2003 à Paris), est un critique d'art français. Il fut le critique le plus important de l'après-guerre en France.

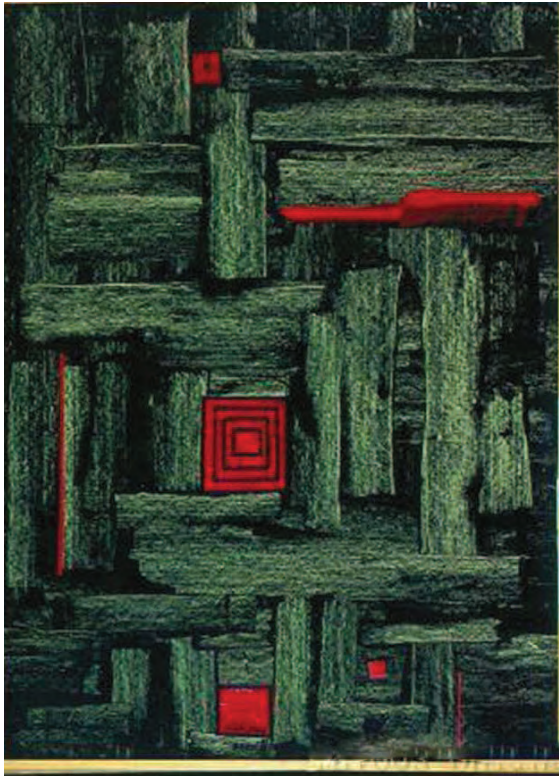


fig.614/ Huile sur toile/ 90x120 Cm/ 1964

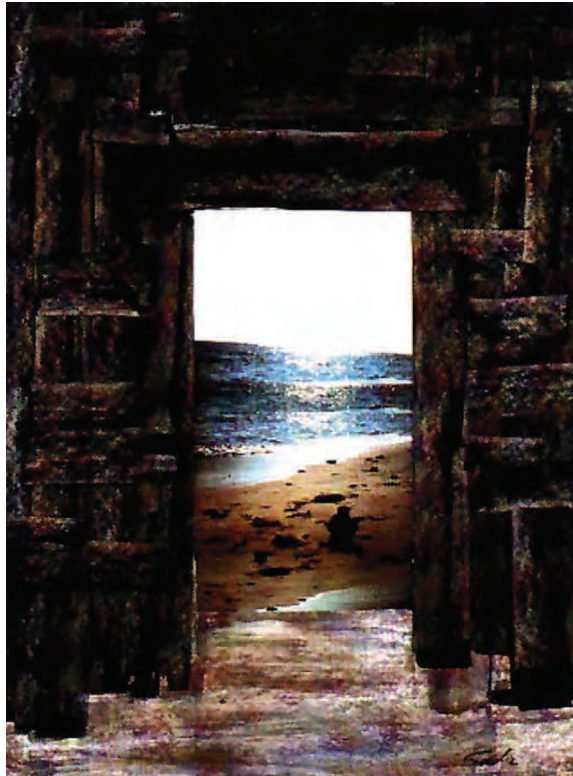


fig.615/ Techniques mixtes, collage et photo/ 1990



fig.616/ Techniques mixtes, collage et photo/ 50x60 Cm/ 1990



fig.617/ Techniques mixtes, collage et photo/ 50x65 Cm/ 1990

- **H5) Iran Darroudi**

Madame Iran Darroudi naquit en 1936 à Téhéran (figure n°618). Elle commença à apprendre à peindre dans des cours libres de peinture. Mais le copiage de la nature qui fut au programme de ces cours ne la satisfaisait point. Elle se souvient en ces termes de son enfance (Distance entre deux points, Auteur : Iran Darroudi, Publication : Nashr-e-Ney, 2000, Téhéran-Iran) :

« J'avais quatre ou cinq ans quand j'ai dessiné ma mère lorsqu'elle prenait son bain. La réaction de ma mère était telle que je me sentais coupable pendant des années et que je n'osais plus peindre ! »

Simultanément à ses cours d'école, Iran Darroudi participait également aux cours de peinture. C'est là que l'on a découvert son talent. Encouragée par son entourage, après avoir fini ses études secondaires, elle s'inscrivit à 18 ans à l'Ecole nationale supérieure des Beaux Arts de Paris et y étudia la peinture. Elle apprit le vitrail à l'Académie royale des Beaux-arts de Bruxelles, et l'histoire de l'art à l'Ecole du Louvre à Paris.

Iran Darroudi avait une vie tourmentée. Pendant la Seconde Guerre mondiale, alors qu'elle était une petite fille, elle vécut pendant plusieurs années en Allemagne.

(Web site: moarek.blogfa.com)

« J'étais très petite à l'époque, mais je me souviens encore des abris anti-aériens, du grondement des avions et de la détonation des bombes. », se souvient-elle. Fuyant la guerre, sa famille eut beaucoup de difficultés à se rendre en Turquie, puis en Iran.

Elle organisa sa première exposition individuelle au Centre des Arts de Miami Beach en Floride en 1958 alors qu'elle n'avait que 22 ans. Deux ans plus tard, en 1960, ses œuvres furent exposées à « Talar Farhang » (Salle de la Culture) à Téhéran. A partir de cette date, de nombreuses expositions individuelles lui sont consacrées en Iran mais aussi à Paris, New York, Genève et Los Angeles. Ses œuvres furent également présentées lors de plus de soixante expositions collectives dans plusieurs pays : Iran, France, Belgique, Suisse, Etats-Unis, Mexique, Japon, Australie, Canada, Monaco, Allemagne et Emirats arabes unis.

En 1962, elle écrivit pendant un temps des articles de critique d'art et d'histoire de l'art pour le journal Keyhane Téhéran. Elle rejoignit ensuite la rédaction du mensuel « Sokhan ». De 1967 à 1972, elle réalisa un documentaire pour la Télévision nationale d'Iran, intitulé « Connaître l'art ». En 1968, Madame Darroudi réalisa un documentaire sur la Biennale de Venise.



fig.618/ Iran Darroudi

Elle reçut le premier prix de l'exposition des « Femmes peintres et sculptrices » à Paris en 1973. Après cette date, elle ne participa plus à aucune compétition artistique.

Madame Iran Darroudi semble se laisser influencer aux différentes périodes de sa carrière, tantôt par des épisodes émouvants de sa vie, tantôt par des terres gelées ou des villes en cours de destruction, tantôt par des paysages désertiques (figure n°619), (figure n°620).

Elle est un peintre indépendant dont les œuvres puisent leurs racines dans ses pensées et ses sentiments surréalistes. Les tableaux de Madame Iran Darroudi sont des œuvres surréalistes inspirées de la nature dans lesquelles des motifs comme des fleurs, des pierres, des perles et des cristaux se répètent symboliquement (figure n° 621). Dans ses peintures, le lieu est un élément mystérieux, tandis que la lumière semble omniprésente d'une manière ou d'une autre (figure n°622).

Après la révolution islamique, Madame Iran Darroudi n'est guère active en Iran. A 74 ans, elle partage sa vie entre Paris et Téhéran. Sans vouloir négliger l'importance de sa présence parmi d'autres peintres contemporains iraniens, nous pouvons dire qu'elle n'entretient presque aucune relation avec les peintres contemporains de l'après révolution, et qu'elle semble préférer vivre dans son univers imaginaire et surréaliste (figure n°623).

- **H6) Leili Matin-Daftari**

Madame Leili Matin-Daftari naquit en 1936 à Téhéran (figure n°624). Elle fit ses études de peinture à l'Ecole des Beaux Arts de l'« Université Collège » de Londres. Elle présenta ses œuvres pour la première fois lors d'une exposition organisée à la Galerie « Borghèse », à Téhéran en 1966. Pendant sa carrière artistique, elle participa à de nombreuses expositions : expositions individuelles en Allemagne et en Angleterre (1967), Galerie de Téhéran (1968), Galerie Zand (1977), deuxième et cinquième éditions de la Biennale de Téhéran (respectivement en 1962 et 1966), Palais de Beaux Arts à Bruxelles (1973), Salon d'Automne de Paris (1973), huitième exposition internationale de Cagnes-sur-Mer en France (1976).

La biographie de cette artiste iranienne montre qu'elle vivait plus à l'étranger qu'en Iran. Mais en regardant ses œuvres, nous découvrons des espaces simples et sincères, des couleurs agréables qui nous présentent des plaqueminiers, des poissons, des herbes, des oiseaux et des hommes simples et sincères. Ainsi une âme orientale, calme et sereine, loin des vacarmes de l'art moderne se dégage de ses œuvres (figure n°625). Bien que les œuvres de Madame Leili Matin-Daftari témoignent de sa perception ô combien profonde de l'art



fig.619/ Huile sur toile



fig.620/ Huile sur toile



fig.621/ Huile sur toile

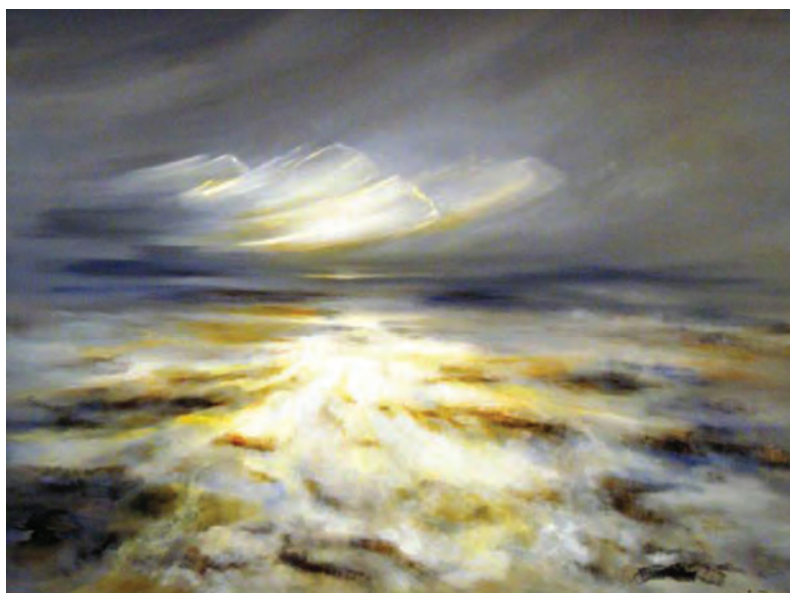


fig.622/ Huile sur toile



fig.623/ Huile sur toile



fig.624/ Leili Matin-Daftari



fig.625/ Huile sur toile

moderne, les surfaces colorées et les espaces plats de ses œuvres rappellent tout de suite l'Iran aux visiteurs qui connaissent ce pays. En effet, les œuvres de Madame Matin-Daftari sont particulièrement exceptionnelles en leur genre (figure n°626).

La famille de Madame Leili Matin-Daftari eut une influence déterminant sur sa vie et son œuvre. Elle était issue d'une famille notable et très cultivée de Téhéran. Son grand-père, Mohammad Mossadegh, Premier ministre sous le roi Mohammad Réza Pahlavi, est considéré encore aujourd'hui comme l'un des héros nationaux iraniens. Son père, Ahmad Matin-Daftari fut lui aussi un célèbre homme politique et un homme particulièrement cultivé, également Premier ministre pendant un temps, à l'époque de la dynastie des Pahlavi. En raison du rôle politique joué par sa famille à l'époque de la dynastie Pahlavi, Madame Leili Matin-Daftari dut quitter l'Iran après la révolution islamique de 1979 pour immigrer aux Etats-Unis où elle s'adonna pendant plusieurs années à ses activités artistiques.

Les œuvres de Madame Matin-Daftari reflètent clairement ce sentiment nostalgique de l'éloignement de son pays, et une dépendance morale profonde à sa patrie (figure n°627). Son travail ne fut que très rarement l'objet d'étude et de critique. Elle continua pourtant à peindre avec simplicité et sincérité, jusqu'à la fin de sa vie. Behnam Kamrani, peintre et critique d'art, analyse les œuvres de Madame Leili Matin-Daftari, et dans le même temps, il s'adresse, ainsi qu'aux autres critiques, des reproches en ces termes (Magazine d'art plastique de Tandis, n°105, 2007, Téhéran-Iran) :

« Il y a des artistes dont nous nous souvenons trop tard, ou bien c'est l'oubli qui domine notre époque qui nous empêche de nous souvenir d'eux. Hélas, Leili Matin-Daftari fut l'une de ces artistes. Ses œuvres ont été oubliées malgré leur somptuosité étonnante. Il semble malheureusement que ce soit une mauvaise habitude qui se répète dans l'histoire de notre culture en Iran : nous ne nous souvenons de ces artistes et de ces œuvres que lorsqu'il est trop tard. »

Madame Leili Matin-Daftari s'éteignit aux Etats-Unis, loin de sa patrie en 2007, à l'âge de 71 ans.

H6-a) Opinions de deux artistes et experts en art sur les œuvres de Leili Matin-Daftari

➤ **Fereydoun Av**⁴²⁵ (*peintre, architecte et galeriste*) :

⁴²⁵ Fereydoun Av, né en 1945 en Iran, fit ses études secondaires et supérieures en Angleterre. Il obtint son diplôme d'art à l'Université d'Etat d'Arizona. Peintre et galeriste, il gère la galerie d'art Av à Téhéran.



fig.626/ Huile sur toile



fig.627

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°105, 2007, Téhéran-Iran)

« *Madame Leili matin-Daftari était ma meilleure amie. Quand je dis 'meilleure', j'entends le sens propre du terme, et quand je dis 'amie' également. Elle était d'une sincérité exceptionnelle. Elle vivait loin de sa patrie qu'elle aimait tant. Leili a fait ses études à Londres sous la supervision de Lucian Freud⁴²⁶. Avec la finesse et la délicatesse qui existent dans l'harmonie et la cohérence des espaces vides et pleins, et avec les divisions minimales et modernes qui existent dans ses œuvres, elle était à la recherche d'un ordre nouveau, simple, propre et logique. Leili était comme un point lumineux (figures n°628 et n°629).* »

➤ **Leili Golestân (galeriste, écrivain, traductrice) :**

Nous reproduisons ici un extrait d'une interview avec Leili Matin-Daftari, à l'occasion de son exposition à la Galerie Zand à Téhéran en 1977, réalisée par Madame Leili Golestân.

« - Leili Golestân : *Combien de temps consacrez-vous à la peinture dans votre vie ?*

« - Leili Matin-Daftari : *Quand je vis dans le calme, je peins beaucoup. Mais puisque je suis une personne très sensible, ce qui se passe autour de moi m'émeut vite. C'est pourquoi je ne peux pas peindre tout le temps.*

« - Leili Golestân : *Vous est-il arrivé de vouloir peindre sur une toile ce dont vous avez l'idée en tête, mais que le résultat ne vous soit pas agréable ?*

« - Leili Matin-Daftari : *Non, jamais ! Peindre c'est comme recevoir un cadeau. Quand vous ouvrez un cadeau, vous en déficelez le ruban et vous en couvrez la boîte, vous allez naturellement l'aimer quoi qu'il soit. Un cadeau est toujours agréable. C'est également valable pour la peinture ! »*

• **H7) Talieh Kamran**

Madame Talieh Kamran naquit à Téhéran en 1940 (figure n°630), date qui correspond à la disparition de Kamal-ol-Molk. Pendant la jeunesse de Talieh Kamran, l'influence artistique de Kamal-ol-Molk pesait encore sur la peinture iranienne. En réalité, Kamal-ol-Molk était l'héritage vivant de la peinture en Iran. Il voulait toujours que la vérité soit reflétée dans ses peintures d'une manière tout à fait réaliste. Au début de la décennie commençant en 1961, la jeune Talieh Kamran et les autres jeunes peintres iraniens s'affrontaient dans une

⁴²⁶ Lucien Freud (8 décembre 1922 à Berlin - 20 juillet 2011 à Londres) est un peintre figuratif britannique.



fig.628



fig.629



fig.630/ Talieh Kamran

grande contradiction concernant la création de leurs œuvres : d'une part, régnait un esprit traditionnel s'appuyant sur l'histoire de l'art et la littérature ancienne qui constituait la source principale des œuvres de Kamal-ol-Molk et le symbole de la peinture traditionnelle en Iran ; et de l'autre un esprit nouveau qui se détachait de cette « vérité » pour aboutir à une nouvelle réalité. Les partisans de ce dernier courant voulaient poser un regard nouveau sur la réalité (figure n°631).

La tradition apprit à Talieh Kamran l'habileté dans le dessin, tandis que la modernité lui donna la capacité de voir le tout, tout en s'intéressant aux détails des choses. A l'instar de nombreux peintres de sa génération, Madame Talieh Kamran commença sa carrière par la peinture classique avant de s'orienter vers la peinture abstraite. En effet, au seuil du modernisme dans la peinture iranienne, nous pouvons constater dans les œuvres de tous les peintres de cette génération, ce détachement de l'esprit traditionnel pour s'intéresser à l'art mondial contemporain.

Talieh Kamran apprit la peinture à la faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran, sous la supervision de Madame Shokouh Riyazi. Elle se rendit ensuite à Paris et à Rome pour étudier la peinture. La connaissance de Madame Shokouh Riyazi et ses voyages à l'étranger lui donnèrent une nouvelle vision artistique.

Dans les années 1966-1971, Madame Talieh Kamran rompit une fois pour toutes avec l'esprit traditionaliste. De même, la connaissance d'œuvres de célèbres peintres comme Bahman Mohasses et Sohrab Sepehri qui présentaient la tradition iranienne en dehors de sa forme, de ses couleurs et de son climat habituels, lui permit d'adopter un nouveau point de vue. Bien qu'elle ait commencé la peinture en copiant des paysages et des figures humaines, elle se mit peu à peu à l'abstraction. Cependant, elle fut plutôt connue comme une artiste du pop art (figure n°632). Mais ce courant connut son essor et son déclin en Iran dans la décennie commençant en 1971.

L'exposition de Madame Talieh Kamran à la Galerie Seyhoun à Téhéran en 1972 fut un succès. En effet, il s'agit de l'une des meilleures expositions de pop art en Iran à cette époque. L'intérêt qu'elle éprouvait pour la réalité objective et le reflet de l'âme dans cette réalité sur la toile ont conduit Madame Kamran à faire figurer dans ses œuvres des symboles et des formes comme le chat, la femme, la chaise, le poisson, le hibou, l'homme, la pomme, l'oiseau, ... et tout ce qui faisait partie de sa vie. Mais dans ses œuvres, ces objets n'étaient plus ce qu'ils étaient dans la nature et le monde extérieur (figures n°633 et n°634). Les surfaces géométriques, et la présence de rares couleurs jaune, noire, rouge et gris y sont remarquables. L'esprit narratif de l'artiste, la finesse des peintures et la réalisation précise



fig.631/ Acrylic sur toile



fig.632/ Acrylic sur toile



fig.633/ Acrylic sur toile

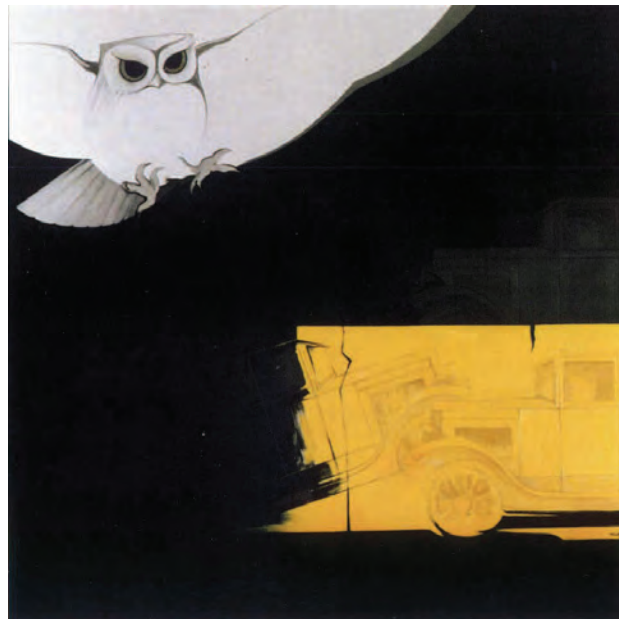


fig.634/ Acrylic sur toile

permettaient à Madame Talieh Kamran d'arriver dans ces œuvres aux frontières de la graphique (figure n° 635).

A l'instar des travaux de certaines autres femmes peintres dont Madame Leili Matin-Daftari, nous pouvons constater la dépression et la solitude de la femme iranienne dans les œuvres de Madame Talieh Kamran. Dans tous les récits racontés dans ses tableaux, il existe une sorte de solitude. Même lorsqu'elle nous montre les relations amoureuses, nous pouvons y voir l'expression d'une sorte d'angoisse (figure n° 636).

Pendant ses années de faculté, elle se passionnait pour les œuvres de Pierre-Auguste Renoir⁴²⁷. Plus tard, elle réalisa qu'elle avait appris de Renoir la joie des couleurs. Le jaune fut la couleur préférée de Madame Kamran, et il était présent dans la plupart de ses œuvres. La couleur jaune était remarquablement présente dans chacun des vingt et un tableaux présentés dans son exposition à la Galerie Seyhoun à Téhéran en 1959.

Pendant toute sa carrière artistique, Madame Talieh Kamran resta fidèle à deux figures : la femme et l'oiseau. Le concept de la « femme qui souhaite devenir oiseau » est présenté, chaque fois par des lignes et des formes différentes, dans des compositions et des espaces diversifiés (figure n° 637).

Elle présenta ses œuvres pour la première fois lors de la troisième Biennale de Téhéran (1962). A partir de cette date, elle organisa de nombreuses expositions de ses œuvres en Iran et à l'étranger.

Dès son adolescence, et simultanément à sa formation de peintre, Madame Talieh Kamran commença à apprendre la musique traditionnelle iranienne auprès des meilleurs maîtres de la musique traditionnelle. Outre la peinture et la musique, elle composait aussi des poèmes. Son recueil poétique intitulé « L'Infini » fut publié en 2001 (figure n° 638). Nous pensons que l'intérêt de Talieh Kamran pour la poésie et les jeux de mots a fini par donner une sorte de narrativité à ses œuvres picturales, les rapprochant en quelque sorte de l'illustration (figure n°639).

A 70 ans, Madame Talieh Kamran, emplie du rêve de voler comme un oiseau, poursuit sa carrière de peintre.

- **H8) Maryam Javaheri**

⁴²⁷ August Renoir, né à Limoges le 25 février 1841 et mort au domaine des collettes à Cagnes-sur-Mer le 3 décembre 1919, est l'un des plus célèbres peintres français.



fig.635/ Acrylic sur toile



fig.636/ Acrylic sur toile



fig.637/ Acrylic sur toile/ 80x80 Cm



fig.638/ Couverture de livre



fig.639/ Acrylic sur toile

Madame Maryam Javaheri naquit à Téhéran en 1940 (figure n°640). Après la fin de ses études secondaires, elle s'inscrivit en 1958 à la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran pour étudier la peinture.

Pendant ses années à la faculté, elle travailla avec des professeurs iraniens comme Hamidi, Javadipour, Heydarian et le professeur français de la faculté, Madame Ashoub (Aminfar). Ses études lui offrirent un panorama plus vaste de la peinture, bien qu'en dépit des efforts de Madame Ashoub (Aminfar), les méthodes d'enseignement aient été totalement contrôlées par Heydarian et privaient les étudiants d'aller au-delà de la peinture naturaliste. Après la fin de ses études universitaires, Madame Maryam Javaheri voyagea en Europe (1962). Elle vécut pendant un an en Angleterre, et se rendit ensuite aux Etats-Unis. Au début des années soixante, les Etats-Unis étaient le théâtre d'importantes évolutions politiques, économiques et artistiques. L'expressionnisme abstrait y était encore en vogue, tandis que le pop art était au seuil de son essor. Pendant ces années, Madame Maryam Javaheri entra à l'Université de New York City. Le fossé entre les méthodes d'enseignement américaines et celles qu'elle avait connues en Iran était si important qu'elle eut besoin d'un temps assez long pour s'adapter à cette nouvelle conception de l'art moderne. Maryam Javaheri fit la connaissance de Reinhardt⁴²⁵, un peintre abstrait dont l'appartenance marquée au groupe des « American Abstract Artists », joua un rôle important dans les évolutions de la vie d'artiste de Madame Maryam Javaheri.

Amie avec l'épouse de Reinhardt, Maryam Javaheri vécut pendant un temps avec le couple et eut ainsi l'occasion de mieux connaître le peintre américain qui lui fit connaître à son tour d'autres artistes et d'autres milieux artistiques aux Etats-Unis. Ces nouvelles connaissances permirent à Madame Javaheri de mieux en mieux connaître la peinture abstraite.

Ses premières expériences dans ce domaine étaient des tableaux abstraits expressionnistes avec des lignes, des surfaces, des textures libres et émotive, ainsi que des taches brillantes (figures n°641 et n°642). Au fur et à mesure, les taches libres laissèrent leur place aux surfaces plates géométriques ou non géométriques de couleurs éclatantes (figure n°643). De même, les formes et les surfaces géométriques ou non géométriques cédèrent leur place aux écoulements de couleur qui se chevauchaient les uns les autres. Dans les œuvres de cette période, malgré la présence des écoulements de couleurs, nous pouvons encore distinguer les structures verticales ou horizontales dans la géométrie secrète des œuvres, témoignant d'un attachement à l'ordre géométrique de ses œuvres précédentes (figures n°644 et n°645).



fig.640/ Maryam Javaheri



fig.641/ Acrylic sur carton/ 50x63.5 Cm/1962-1989



fig.642/ Acrylic sur toile/ 76x50 Cm

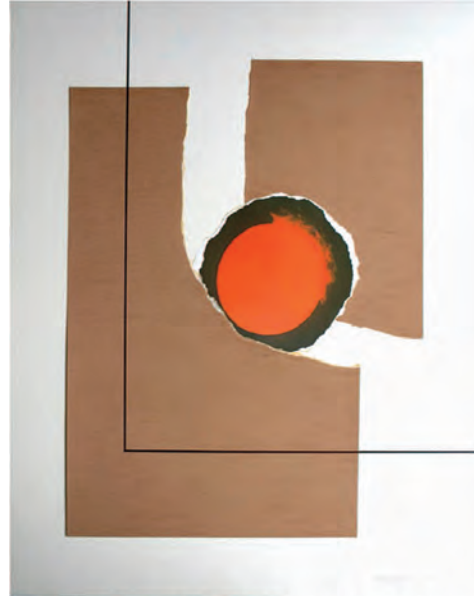


fig.643/ Acrylic sur toile/ 48x70 Cm

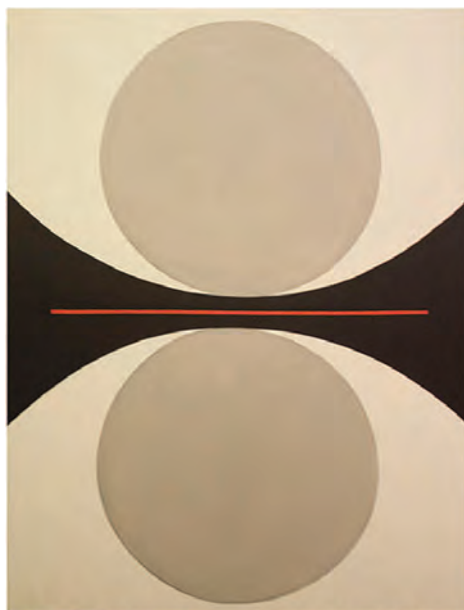


fig.644/ Acrylic sur toile/ 81x106 Cm

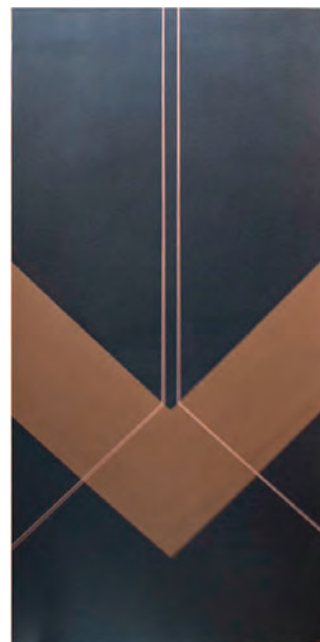


fig.645/ Acrylic sur toile/ 81x175 Cm

Pendant ses études universitaires aux Etats-Unis, puis au cours de sa carrière d'artiste, Madame Maryam Javaheri fit la connaissance d'artistes qui eurent des influences positives sur sa vision et ses œuvres, parmi lesquels Reinhardt⁴²⁸, Adolph Gottlieb⁴²⁹ et Steinberg⁴³⁰. Depuis la fin de ses études universitaires et encore aujourd'hui, Madame Maryam Javaheri poursuit ses activités artistiques aux Etats-Unis. En 1972, une maladie articulaire l'empêcha de prendre en main le pinceau. Elle en dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°113, 2007, Téhéran-Iran) :

« Je devais peindre, je n'avais pas d'autre choix. Puisque je ne pouvais pas prendre en main le pinceau, je l'attachais à ma main. En tout cas, je devais continuer à peindre. »

Le critique américain, Phyllis Tucuman⁴³¹, décrivit les œuvres de Madame Maryam Javaheri en ces termes (Magazine d'art plastique de Tandis, n°113, 2007, Téhéran-Iran) :

« Dans les œuvres de Maryam Javaheri, les couleurs sont très personnelles et très puissantes. Elles sont agencées d'une manière inhabituelle, signe qu'elles viennent d'un pays ensoleillé. Elle dit beaucoup de choses à travers ses couleurs. Elle utilise, par exemple, le bleu, sans qu'elle fasse directement allusion au ciel ou à la mer (figure n°646).

« La composition joue un rôle fondamental dans sa peinture. De même, la texture y joue également un rôle important surtout en matière de rythme et de structure. Le mouvement de son pinceau sur la toile témoigne d'un caractère personnel (figure n°647). »

Les tableaux de Madame Maryam Javaheri sont souvent peints sur des toiles de taille réduite. Ils sont pourtant très impressionnants et l'énergie qui s'en dégage encourage le visiteur à s'arrêter et à les contempler.

Les œuvres de Madame Maryam Javaheri étaient peintes sur de petites toiles, alors que les peintres américains exposaient leurs œuvres sur de très grandes toiles dans les expositions et les musées. Dans ces petits tableaux, Maryam Javaheri présente son univers subjectif et créatif particulièrement inspiré de la poésie, de la littérature classique et de la peinture ancienne et contemporaine d'Iran (figure n°648). A l'âge de 70 ans, elle poursuit encore ses activités artistiques aux Etats-Unis où elle est reconnue comme peintre iranienne.

⁴²⁸ Pierre Auguste Renoir (25 février 1841 à Limoges - 3 décembre 1919 à Cagnes-sur-Mer), est l'un des plus célèbres peintres français.

⁴²⁹ Adolph Dietrich Friedrich Reinhardt, (24 décembre 1913 - 30 août 1967), est un peintre, auteur théorique, précurseur de l'art conceptuel et minimal américain. Il fut également un critique de l'expressionnisme abstrait.

⁴³⁰ Saul Steinberg (15 juin 1914 en Roumanie - 12 mai 1999 à New York), est un artiste américain, dessinateur de presse et illustrateur.

⁴³¹ Phyllis Tucuman est un historien et critique d'art américain.



fig.646/ Acrylic sur carton/ 50x70 Cm/ 2010



fig.647/ Acrylic sur carton/ 50x63 Cm



fig.648/ Acrylic sur toile/ 50x61 Cm

I) Opinions d'artistes plasticiens et d'experts en art sur le rôle et le statut de l'art plastique (la peinture) avant la révolution islamique en Iran

➤ **Babak Ahmadi**⁴³² (*philosophe et auteur d'art*) :

(Les artistes Iraniens et le modernisme, Auteur : Dr. Kamran Afshar Mohajer, publication : université de l'art de Téhéran, 2005, Téhéran-Iran)

« Je commence par une question : si vous me demandez pourquoi tant d'innovation intellectuelles et artistiques dans les années 1961-1971 n'ont pas apporté de résultats tangibles en Iran dans le domaine de la vie sociale, je vous répondrais qu'il faut en chercher la réponse dans la domination de la vision pseudo-politique sur la culture des années 1971-1979.

« Pendant ces années-là, lorsque les oppositions et les protestations prenaient leur essor, le régime des Pahlavi n'a plus toléré les libertés quoique très limitées des années 1961-1971. A cette période, de nombreux livres ont été privés d'autorisation de publication. Des auteurs et des personnalités culturelles ont été arrêtés. Dans l'affrontement entre les intellectuels et le pouvoir despotique, une « culture de résistance » a pris forme ouvertement comme un discours combatif et agressif.

Mais ce qui était vraiment triste à voir, c'est que les intellectuels combattants qui subissaient toutes sortes de pression, contrôle et répression, n'avaient malheureusement rien à dire sauf leur animosité contre l'Occident. Leurs propos n'étaient donc qu'un mélange de slogans tapageurs staliniens prônant la nécessité d'affronter l'impérialisme sanguinaire, et l'écho d'une idéologie du retour à soi et à une identité qui n'existait pas et qui n'a jamais été construite. »

➤ **Fatemeh Boghrati**⁴³³ (*critique d'art*) :

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Compte tenu des caractéristiques des styles d'œuvres présentées aux biennales, de la qualité des œuvres dans des expositions importantes et enfin de l'approche qu'adoptaient les célèbres artistes des années 1961-1979, c'est-à-dire avant la révolution islamique, il semble que des tendances théoriques et esthétiques de ces années-là sont en train de réapparaître avec des définitions plus nettes et des classifications plus précises, mais dans des conditions différentes.

⁴³² Babak Ahmadi, né en 1948 à Téhéran, est un traducteur, auteur d'ouvrages artistiques et sur la philosophie de l'art. Il est un célèbre critique d'art, philosophe et chercheur iranien contemporain.

⁴³³ Fatemeh Boghrati est une critique d'art iranienne contemporaine.

« Pendant ces années-là, la première tendance était celle d'une approche moderniste ou avant-gardiste iranienne qui se soumettait à l'abstraction européenne, notamment à l'abstraction géométrique. Les partisans de cette tendance croyaient à une définition particulière de l'art qui les conduisait à utiliser les éléments visuels simples et à éviter de se mettre au service de thèmes, d'expressivité et de narrativité. Cette tendance qui se combinait parfois avec le symbolisme, a dominé les œuvres de beaucoup d'artistes iraniens pendant près de deux décennies après la révolution.

« La deuxième tendance était un épisode du mouvement 'Sagha-khaneh', qui voulait bénéficier des acquis de l'art moderne, tout en insufflant dans les œuvres une âme iranienne. Mais cette tendance orientée vers les éléments décoratifs n'a duré que quelques années. Cependant, la prédisposition à l'indigénisation des styles modernes perdure depuis de longues années tant dans les tendances abstraites que dans les tendances figuratives.

« Pendant ces années-là, une troisième tendance – quoique moins bruyante que les deux premières, mais plus dominante sur la scène des arts plastiques en Iran – comprenait les types différents de figurations modernes, véhiculant une vive envie d'expressivité et de symbolisme. Les exemples les plus riches de ce goût pour l'art figuratif se manifestent dans les œuvres de Sohrab Sepehri, d'Abolghassem Saïdi et de Bahman Mohasses. Tous les trois avaient un regard et un style très mesuré et personnalisé dans le domaine de l'expressivité. Or, à la même époque, Hannibal Alkhas avait inventé une combinaison de l'expressionnisme allemand, du pop art américain et du symbolisme ethnique des Assyriens. Cette méthode figurative et expressive a évolué vers le réalisme socialiste à l'époque de la révolution islamique en Iran et a réussi à attirer les attentions pendant un temps. Peu après la révolution de 1979, les différentes branches de cette tendance figurative qui comprenaient des visions politiques, idéologiques, religieuses et sociales, ainsi que les narrativités personnelles et intérieures des artistes, se sont rapprochées de nouveau de l'expressionnisme et des méthodes allégoriques. L'expressionnisme iranien a perduré pendant deux ou trois décennies avec une diversité considérable : des formes figuratives ou des formes semi-abstraites, des approches réalistes ou des approches imaginatives, sans oublier les perceptions tout à fait personnelles.

➤ **Samila Amir Ebrahimi**⁴³⁴ (peintre, critique d'art) :

(Web site: moarek.blogfa.com)

⁴³⁴ Samila Amir Ibrahimi, née en 1950 à Téhéran, est une femme peintre, auteur d'ouvrage d'art et critique d'art iranienne contemporaine.

« Dès la décennie commençant en 1971, l'univers de l'art et de la pensée a connu une évolution importante en Iran. Des artistes qui formaient le courant principal et officiel de l'art en Iran s'efforçaient de poursuivre les efforts des artistes modernistes des décennies commençant respectivement en 1951 et en 1961, pour trouver le moyen de faire converger, dans leurs œuvres, les courants modernes et avant-gardistes occidentaux avec l'expression d'une identité tant individuelle que nationale. Si ce chemin avait été poursuivi de manière permanente sans heurter d'obstacle sérieux, aujourd'hui nous aurions probablement connu des conditions très différentes de ce qui existe effectivement. Cependant, la situation sociale ô combien compliquée de la fin du règne de la dynastie des Pahlavi avait favorisé l'apparition, aux côtés de ce courant principal, d'un autre type d'art et de pensée, sous forme d'une micro-culture protestataire et dissidente. Dans un contexte particulier, où le régime de censure imposait des contraintes sérieuses à la liberté d'expression et de la presse, l'art semblait être le seul média capable de transmettre les 'messages', ce qui a conduit certains artistes à opter pour l'art social, en réaction à la situation générale et aux réalités de leur société. Ils essayaient ainsi de transmettre au public leurs messages à la fois intellectuels et provocateurs dans les formes poétiques, littéraires, picturales ou à travers d'autres produits culturels. Avant la révolution, ces messages étaient des réactions critiques ou des allusions symboliques plus ou moins cachées, mais au seuil de la révolution, ils ont pris la forme d'un réalisme social tout à fait visible.

« Dès les premières vagues de la révolution, d'importantes évolutions ont eu lieu sur la scène sociale et culturelle du pays. De nombreux professeurs et fonctionnaires des organes culturels du régime des Pahlavi ont fui le pays, ont été limogés de leurs postes ou ont démissionné. L'art moderne, courant officiel en Iran jusqu'à la révolution islamique de 1979, profitait du soutien de l'impératrice Farah Pahlavi, a dû reculer devant les vagues de la révolution. Par ailleurs, certains artistes modernes voyaient leur statut social brisé et leurs ressources économiques s'interrompre. Dans le même temps, le climat révolutionnaire et fortement politisé de l'époque avait placé le sort de l'art moderne dans l'ombre, et les artistes modernes se voyaient en quelque sorte marginalisés. Au lieu de céder aux pressions exercées sur eux pour les obliger à s'adapter aux impératifs de la révolution, ils ont préféré reculer et devenir plus ou moins clandestins pour pouvoir quelques décennies plus tard se soulever et jouer leur rôle révolutionnaire face à la perception de l'art réaliste et social. Ce dernier est apparu quelques années avant la révolution, de manière marginale et clandestine, sans profiter du soutien du public et des amateurs d'art. Progressivement, il est sorti de son

isolement, et au lieu de prendre le chemin des galeries d'art, des milieux d'artistes ou des expositions internationales, il s'est insinué directement dans la vie quotidienne des Iraniens. »

➤ **Rana Farnoud⁴³⁵ (peintre) :**

(Communication personnelle, 2009, Téhéran-Iran)

« La révolution de 1979 a suspendu provisoirement le processus objectif de la peinture en Iran. Cet arrêt fut une interruption sérieuse dans les croyances de nombreux peintres néo-traditionalistes, modernistes et traditionalistes. Le seul courant à s'être écarté de ce processus général, ayant trouvé un climat favorable pour ses activités, était celui des artistes socio-réalistes. Avec la révolution, la peinture iranienne est sortie de son mouvement linéaire habituel et s'est vue précipitée dans une sorte de chronologie interne. Frappée par une rupture avec le monde extérieure, le processus de la peinture en Iran s'est vu coupé des courants principaux de l'art mondial. Or, depuis la fin de la décennie 1951-1961, les intellectuels et les artistes iraniens suivaient le cours des ruisseaux pour rejoindre le 'fleuve de l'art mondial'.

« La querelle entre le Nouveau et l'Ancien avait commencé au même moment que les préoccupations concernant la question de l'identité. Les peintres modernistes s'étaient battus pendant des années pour défendre leur cause. Au début de la décennie commençant en 1971, la tendance identitaire était à son apogée grâce aux prises de position des responsables politiques de l'époque qui voulaient orienter ce courant vers l'Occident. Par conséquent, l'admiration pour l'Occident et le louange rendu à l'iranisé ont favorisé dans la peinture iranienne l'apparition du courant dit de 'Sagha-khaneh'. Ce courant de nature néo-traditionnaliste avec des penchants décoratifs a démarré dans les années 1961-1971 et a duré plusieurs années. A l'époque de la révolution islamique de 1979, ce courant a connu une période d'interruption. Mais quelques années plus tard, il est réapparu sous une nouvelle forme épique et islamique pour devenir le courant dominant de la peinture iranienne. Jusqu'à la fin de la décennie 1991-2001, ce courant était le plus influent de la peinture iranienne contemporaine, tant dans son aspect officiel que non officiel. En effet, la question de l'identité et les efforts pour trouver une solution à l'iranienne pour répondre à ce besoin ont été des préoccupations permanentes pour les artistes, depuis le début de l'histoire de l'art moderne en Iran, et sont aujourd'hui encore présents dans leurs esprit

⁴³⁵ Rana Farnoud, née en 1953 à Meched, est une célèbre femme peintre iranienne contemporaine.

➤ **Morteza Goudarzi**⁴³⁶ (*auteur et critique d'art*) :

(Histoire de la peinture en Iran, Auteur : Morteza Goudarzi, publication : Nashre Samt, 2005, Téhéran-Iran)

« Alors que le courant moderniste étendait son emprise et son influence dans le domaine des arts plastiques en Iran dans la période 1971-1979, simultanément à l'apparition d'un plus grand nombre d'artistes actifs dans ce domaine, la distance et l'écart existant déjà entre les artistes et leur public devenaient de plus en plus importants. Parallèlement au modernisme et au climat qu'il avait créé, d'autres artistes commencèrent à reconstituer la culture et l'histoire iraniennes, tandis que certains critiques soutenaient leurs efforts. Ce mouvement parallèle n'est pas resté sans effet sur l'art contemporain iranien. Le rôle joué par les auteurs et penseurs iraniens comme Morteza Motahari, Ali Shariati et Jalal Al-e Ahmad dans ce domaine était plus influent que celui des autres, car leurs œuvres avaient particulièrement impressionné la jeunesse iranienne.

« Pour les jeunes, ces personnalités déterminaient les critères de la culture irano-islamique, justifiait l'opposition à la culture occidentale, et prônaient la quête des racines de l'identité culturelle traditionnelle. Elles ont ainsi exercé une grande influence sur les artistes de l'époque. Pendant cette période, les intellectuels non religieux rejoignirent eux aussi ce courant qui critiquait le modernisme et le progressisme. Or, le pays vivait une période de développement économique et de changements sociaux. Ces deux groupes religieux et non religieux partageaient deux points de vue généraux : la critique de l'Occident et la croyance à une sorte d'identité culturelle. »

➤ **Faraj Sarkouhi**⁴³⁷ (*critique d'art*) :

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, 2008, Téhéran-Iran)

« Pendant les années 1961-1979, la société iranienne croyait généralement qu'en écartant ses traditions et son identité pour imiter de manière inconditionnelle les sociétés industrialisées de l'Occident, elle pourrait mettre fin une fois pour toutes à la 'coexistence synchronique d'éléments historiquement diachroniques'. Par conséquent, tous les programmes économiques, sociaux, culturels et artistiques étaient orientés dans ce sens. Notre peinture s'est appropriée cette tendance avec

⁴³⁶ Morteza Goudarzi, né en 1962 à Borujerd, est docteur en philosophie de l'art. Il est également peintre et chercheur dans le domaine des arts plastiques.

⁴³⁷ Faraj Sarkouhi né à Chiraz (Iran), est un journaliste iranien. Il a reçu la palme d'or de la liberté en 1998.

plus d'enthousiasme par rapport aux autres arts, et nos peintres ont essayé d'atteindre cet objectif.

« Dans un purgatoire qui n'était ni le leur ni celui des autres, nos peintres se sont placés au centre d'univers différents pour expérimenter des paysages qui leur étaient tantôt familiers, tantôt étrangers. La crise identitaire, la crise du modernisme, le fait de vivre dans une double multiplicité, à un rythme tantôt rapide et tantôt ralenti, dirigeaient la culture de la société et notre peinture vers des chemins différents ou contradictoires de l'amalgame, de l'imitation, du retour vers la tradition, ...

« Ceux qui ont vécu cette période se souviennent des peintres qui imitaient les dernières expériences de l'art occidental. Les plus jeunes peuvent retrouver les traces de cette imitation dans les œuvres d'artistes aujourd'hui, ou étudier ses dimensions à la lumière des vives oppositions dont elle fit l'objet à cette époque.

« Pendant ces années-là, la peinture pseudo-moderne poussait volontiers cette imitation médiocre à l'extrême, en prétextant la nécessité du progrès et du modernisme. Si tant est qu'il y ait eu une sorte de retour vers le passé dans des œuvres picturales, il ne s'agissait ni d'un effort sincère et créatif pour exploiter les richesses de l'art traditionnel, ni d'un effort pour préserver l'identité iranienne, mais d'un projet de marketing pour attirer l'attention des touristes.

« En dépit d'une apparence dynamique et moderne, notre peinture n'a eu de véritables succès que dans quelques cas isolés pendant cette période, et elle s'est avérée incapable de trouver un langage visuel indépendant.

« Les tendances traditionalistes, dans la peinture et dans tous les autres domaines culturels de l'Iran, ont prouvé qu'à cette époque la suppression du modernisme ne serait profitable ni à notre société, ni à notre culture, ni à notre peinture.

« Fruit des évolutions économiques et sociales, un nouveau public est apparu à cette époque. Il s'agissait d'une nouvelle couche sociale ayant fait ses études à l'étranger et qui s'enthousiasmait souvent pour la culture occidentale. Ces technocrates et bureaucrates ont très vite monté l'ascenseur social pour rejoindre la classe des parvenus et des nouveaux riches qui, eux aussi, s'attachaient aux apparences de la culture occidentale. Ces derniers devaient alors jouer le rôle de la bourgeoisie mécène protectrice de l'art. Mais en réalité, cette nouvelle classe de parvenus était trop médiocre du point de vue culturel, car elle avait brisé ses liens avec le passé, et se suspendait dans un présent historique, n'ayant devant elle la perspective d'aucun avenir. Cette société de nouveaux riches fuyait d'ailleurs le véritable modernisme et une création artistique qui serait capable d'installer la pierre angulaire de la

pensée critique. C'est pourquoi elle ne soutenait que ce que l'on peut appeler l'art de 'divertissement'. Elle voulait capricieusement chaque jour un nouveau style artistique.

« La tendance à imiter aveuglément la culture occidentale a atteint son apogée grâce au soutien de cette nouvelle classe sociale dans les années 1971-1979. Les autres arts ne se sont pas soumis à cette tendance au contraire de la peinture qui, à l'exception de quelques rares artistes peintres, s'est complètement convertie à cette tendance.

« A partir de 1971, avec l'essor des luttes politiques contre le régime du Shah, un groupe d'étudiants et de jeunes peintres se sont dérobés aux regards de leurs professeurs et détournés des galeries d'art, pour se rapprocher d'autres nouvelles tendances révolutionnaires. Leur objectif était de créer des œuvres parlant du peuple et s'adaptant à la situation de l'Iran pour pouvoir influencer la population et la culture de la société iranienne. »

➤ ***Jalal Al-e Ahmad (écrivain, critique) :***

Jalal Al-e Ahmad est sans doute l'écrivain et le critique ayant lancé les attaques les plus sévères et les plus virulentes contre la peinture moderne de son époque. Dans son livre intitulé « L'Occidentalité (Gharbzadegi) », il n'hésita pas à qualifier la production de l'action intellectualiste en Iran d'« occidentaliste ».

Al-e Ahmad croyait que les écrivains, les poètes, les peintres, les sculpteurs et l'ensemble des artistes qui formaient le noyau de la classe intellectuelle contemporaine en Iran étaient tous occidentalisés.

Il est à noter que Jalal Al-e Ahmad fut l'un des auteurs les plus influents des années 1961-1979. Même aujourd'hui, près de trois décennies après sa disparition, son regard critique et son ton combatif à l'encontre des pensées et des œuvres des intellectuels iraniens ont encore des partisans au sein de la société iranienne.

Chaque fois qu'il parlait de la peinture contemporaine iranienne, il ne manquait pas de critiquer vivement sa tendance pour le modernisme. Pour lui, la peinture qui se développait rapidement pendant cette période, n'était qu'un produit importé de l'étranger par les intellectuels. Selon lui, les arts plastiques de l'époque n'avaient aucun lien avec le peuple, sa culture et ses traditions. Jalal Al-e Ahmad croyait fermement que le modernisme était le fruit des évolutions historiques récentes dans le monde occidental, sans qu'il n'ait nécessairement un lien avec l'histoire, la culture, les arts et les traditions du peuple iranien. Par conséquent, il en concluait que le modernisme en Iran n'était qu'une imitation superficielle de la culture occidentale.

Dans une critique publiée à l'occasion d'une exposition des œuvres du peintre contemporain Bahman Mohasses en 1964, Al-e Ahmad s'adressa directement à ce dernier et écrivit :

« Ce que je veux dire aux peintres 'modernes' iraniens de notre temps, c'est que le pouvoir et les organes officiels font de leur langage ambigu et incompréhensible, et de ces couleurs séduisantes qui ne s'appuient en réalité sur rien – car elles sont au fond insignifiantes et insensées – un instrument pour avancer leurs propres idées. Les apparences séduisantes de l'Occident ont aveuglé les yeux du peintre moderne contemporain. Il rêve de devenir 'mondial', alors qu'il ignore que pour être mondialement reconnu, il devra d'abord pouvoir convaincre ses compatriotes. C'est à cette condition que le monde vous acceptera. »

Le texte ci-dessus est un passage d'un long écrit publié par Jalal Al-e Ahmad pour critiquer les œuvres picturales de Bahman Mohasses. Mais il est intéressant de noter que ce texte fut publié une nouvelle fois vingt neuf ans plus tard, c'est-à-dire en 1993 (14 ans après la victoire de la révolution islamique de 1979), dans la revue culturelle et artistique « Soureh »⁴³⁸, une publication religieuse et révolutionnaire. Nous découvrons ainsi que Jalal Al-e Ahmad reste encore une référence pour ceux qui voient dans la « peinture moderne » en Iran un « problème » !

Aydin Aghdashlou, peintre et critique contemporain, analyse les théories et les points de vue de Jalal Al-e Ahmad et ses jugements apportés sur la peinture des années 1961-1979 (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran) :

« Al-e Ahmad a donné forme à un combat intellectuel contre le régime des Pahlavi. Pour pouvoir renverser ce régime, il n'hésitait pas à recourir à n'importe quelle méthode. Sans qu'il n'ait de croyances religieuses profondes, il voyait dans la religion une motivation et les éléments appropriés pour lutter contre le pouvoir politique. D'ailleurs, quand il s'adressait aux intellectuels de son époque, ce n'était pas pour leur conseiller telle ou telle chose, mais pour leur donner des ordres !

« Les théories avancées par Jalal Al-e Ahmad se fondaient davantage sur une opposition aux autres théories que sur un fondement logique ou des propositions pratiques. Par conséquent, chaque fois qu'il s'opposait à quelque chose, il se tenait solidement dans sa position, mais dès qu'il essayait de proposer une solution à un problème, il tombait dans le piège des généralités.

⁴³⁸ La revue culturelle et artistique « Soureh », est un mensuel publié à Téhéran depuis 1989. Elle est dépendante du Centre artistique de l'Organisation de la propagande islamique de la province de Téhéran.

« A cet égard, il a écrit deux livres importants : 'L'Occidentalité' et 'Une poussière au rendez-vous'. Dans ces œuvres, il s'est efforcé de s'appuyer sur un élément solide dont l'efficacité avait été prouvée historiquement. Il était donc arrivé à la conclusion que le meilleur appui pour réaliser ses objectifs serait le chiisme. Et c'est exactement ce qu'il a fait !

« A cette époque-là, d'autres individus souhaitaient, comme Al-e Ahmad, exercer leur influence pour former une nouvelle génération de jeunes personnes conformément à leurs critères et leurs idées. Cependant, Jalal Al-e Ahmad eu la plus grande influence sur ma génération. Dans le même temps, des individus ne voulaient pas avoir une influence directe sur la jeunesse. Ils s'étaient écartés dans un coin, développaient leurs activités pour créer leurs propres valeurs. C'est le cas, par exemple, d'Ibrahim Golestân. Les remparts construits par Jalal Al-e Ahmad étaient monumentaux. Mais hélas, ces remparts étaient faits de briques crues et ne résistaient point aux pluies torrentielles ! Ces derniers temps, Ibrahim Golestân m'a écrit une lettre dans laquelle il a fait une allusion à Al-e Ahmad sans le nommer. Il écrit : 'Il avait peur de la technologie. Par conséquent, il préférait cultiver sa terre avec une charrue tirée par des bœufs. Il craignait qu'en achetant un tracteur, on aurait besoin plus tard d'en acheter aussi des pièces de rechange ! Eh bien, il n'avait rien à nous proposé comme solution !' »

➤ **Daryoush Shaygan (écrivain, traducteur) :**

Daryoush Shaygan était l'un des autres auteurs et intellectuels iraniens qui analysaient la question de l'occidentalisme et de l'identité nationale. Si Jalal Al-e Ahmad avait jeté le pavé dans la mare pendant les premières années de la décennie commençant en 1961, c'est Daryoush Shaygan qui prit le relais dans les années 1971-1978, à l'époque où le recours par les artistes iraniens aux courants artistiques occidentaux avait atteint son paroxysme.

Les écrits de Shaygan prenaient toute leur importance dans le fait que l'auteur mettait en garde contre la domination occidentale de la société iranienne, à un moment où ses dirigeants souhaitaient accélérer l'occidentalisation du pays dans tous les domaines. Daryoush Shaygan était un écrivain et un intellectuel qui avait vécu sa jeunesse en Europe où il avait fait ses études. Il avait donc une bonne connaissance de la culture et du mode de vie occidentaux. Nous reproduisons ici un passage de son livre intitulé « L'Asie face à l'Occident » publié en 1977 :

« Lors de leur affrontement avec la civilisation occidentale, les civilisations asiatiques ont perdu leurs espace spirituel ancien, et ont imité les apparences de la civilisation occidentale, sans connaître les profondeurs de la pensée occidentale.

L'Occidentalité ne signifie donc pas une bonne connaissance de l'Occident. A mon avis, l'un des résultats de l'affrontement entre la civilisation asiatique ou iranienne d'une part, et la civilisation occidentale de l'autre, est la perte du concept et du statut de l'art dans les sociétés asiatiques. La pensée et la spiritualité asiatiques sont les fruits d'une expérience dans le domaine des relations entre l'homme et la source de l'existence. Dans ces sociétés, l'art représente cette expérience dans le miroir de l'architecture, de la peinture, de la sculpture et des autres arts. Je crois que l'art moderne est le résultat d'une crise d'identité qui, comme une mauvaise herbe, nuit à notre culture et à nos arts. Derrière l'art [peinture] occidental, il y a une pensée qui vise un but précis et dont les recherches visent à proposer des solutions adéquates pour atteindre ce but. Le cubisme, par exemple, était une réponse au besoin qui se faisait ressentir dans le domaine de l'espace et de la surface. Or, derrière la pensée des peintres contemporains iraniens, il n'y a ni un enthousiasme pour la recherche, ni un thème précis, ni la trace d'un souvenir local et familier. »

➤ **Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Le modernisme en Iran a atteint son paroxysme pendant les années 1971-1979. En effet, les individus ayant pris le chemin de la modernité pendant la décennie de 1941 à 1951 ont dû attendre près de trente ans pour voir non pas leur propre victoire, mais celle de leurs élèves dans cette longue querelle ! D'ailleurs, ce triomphe ne signifiait pas que l'artiste serait capable de bien vendre ses œuvres pour gagner assez pour mener sa vie par son art. Cependant, les artistes modernes ont eu le dessus dans cette querelle du point de vue théorique. De ce point de vue, leur victoire était définitive. C'était comparable avec le triomphe de la poésie 'nimaienne' [Nima Youshij] qui a eu précisément eu lieu pendant les mêmes années [1971-1979]. En tout état de cause, pendant ces années-là, les modernistes iraniens ont gagné le combat de la reconnaissance de leur existence, mais non pas celle de la qualité de leur travail ! Souvent ils n'ont pas eu une bonne qualité. Souvent leur travail n'était que maniérisme, tricherie ou imitation ; pour ne pas dire plagiat et contrefaçon !

« Malheureusement, ces artistes n'ont pas eu assez de temps pour améliorer la qualité de leur travail. La révolution les a surpris, pendant une dizaine d'années, les peintres ont dû se contenter de peindre des grappes de raisin, des enfants pleurant, des plantes et des fleurs ; avant qu'ils ne puissent peu à peu reprendre la quête d'une quelconque signification.

« En Iran, le modernisme n'a pas parcouru naturellement son chemin. Nous étions obligés d'apprendre les acquis de l'art occidental pendant 500 ans, dans une courte période

de 50 ans ! Il était impossible que nos peintres puissent s'occuper dans le même temps des enseignements de Monet et de Cézanne d'une part, et des expériences de Kandinsky et de Picasso de l'autre ! C'est ainsi que chaque peintre empruntait quelque chose au monde moderne, et au lieu de continuer son propre travail avec patience en suivant un rythme intérieur et logique, ils se sont mis hâtivement à imiter les sommets de l'art moderne mondial qu'ils découvraient d'un jour à l'autre.

« Dans le désordre des années 1961-1979, l'artiste n'avait guère le temps d'évaluer son travail pour parvenir à des conclusions qui lui permettent de créer des œuvres de valeur. Pendant ces années-là, le peintre iranien était prêt à tout pour devenir mondial. Par le souci de ne pas rester en arrière plan par rapport au modernisme, il a complètement oublié ses traditions et son antécédent culturel. En tout cas, ce recours à l'art occidental était selon certains critiques un signe de l'éloignement de l'artiste iranien par rapport à sa culture locale, d'autant plus qu'il restait étranger à la signification profonde et au contenu de l'art occidental. Le résultat était donc une double solitude. Les intellectuels et les artistes de cette période sont restés étrangers à la fois au théâtre de l'absurde et au Ta'zieh. Ils étaient étrangers aussi bien au cubisme qu'à la miniature de Kamaledin Behzâd. Ils sont restés immensément étrangers à tout, et ils ne trouvèrent aucune issue à cela. »

J) Mon opinion personnelle sur le rôle et le statut de l'art plastique avant la révolution islamique en Iran

De nombreux ouvrages critiques ont traité la situation de la peinture en Iran pendant les années 1961-1979, c'est-à-dire avant la révolution islamique. La plupart de ces ouvrages ont été rédigés après la révolution, d'où l'influence sur ces ouvrages critiques du climat prévalant dans le pays après la victoire. La majorité de ces ouvrages rejette et renie la peinture de cette période. Parmi les auteurs et les critiques qui ont examiné après la révolution islamique la situation des arts plastiques pendant les années qui l'ont précédée, rares sont les auteurs libres, indépendants et non révolutionnaires qui aient traité dans leurs ouvrages le bilan de peintres indépendants, actifs et influents des années 1961-1979. C'est pourquoi il est malheureusement souvent très difficile d'aboutir à une évaluation impartiale et transparente de la peinture iranienne pendant cette période. La plupart des livres et articles dont nous disposons émanent d'auteurs et critiques soit du courant religieux révolutionnaire soit des courants de gauche. Des courants qui s'accordaient tous à condamner la peinture de cette période, en la qualifiant de creuse, fantoche, sans racine et imitative. En outre, ils

condamnaient les peintres de cette période à ne pas s'engager sur le plan social. Par ailleurs, il y a également de jeunes critiques auteurs d'articles dans les revues artistiques spécialisées, qui n'ont pas connu directement cette période donnée et les courants artistiques de cette époque. Il se fonde sur les ouvrages critiques de l'après révolution ou d'ouvrages d'auteurs dissidents de l'époque de la dynastie des Pahlavi, comme Jalal Al-e Ahmad, pour exprimer leurs opinions sur la peinture iranienne des années précédant la révolution islamique. Pourtant, la plupart de ces jeunes critiques ont du mal à se libérer des contraintes dues aux évolutions révolutionnaires, ce qui les rend parfois incapables d'apporter des opinions indépendantes sur ce sujet.

Contrairement aux théories qui s'opposent aux courants artistiques des années 1961-1979, je trouve personnellement que cette période peut être considérée comme une période de croissance et d'épanouissement des arts plastiques iraniens, notamment de la peinture qui fait l'objet de la présente recherche. Comme nous l'avons souligné dans les chapitres précédents, nous pouvons diviser les artistes peintres de cette période en deux groupes importants :

- 1) Des artistes modernes qui ont créé des œuvres pour manifester l'« identité iranienne », en respectant les règles et les principes de l'art moderne. Ils ajoutaient à leur perception du modernisme mondial, des sauces et des condiments orientaux et iraniens ! Ces artistes sont connus sous l'appellation du mouvement « Sagha-khaneh ». A mon avis, à l'exception de quelques rares réussites, la plupart des œuvres de ce mouvement étaient adaptées à ce que nous pouvons appeler le goût des touristes (dans le chapitre consacré aux années 1961-1971, nous avons décrit en détail cette tendance).
- 2) Des peintres indépendants dont les œuvres étaient particulièrement influencés par les règles et les fondements de la peinture moderne. En acceptant et en intériorisant les principes de l'art mondial, ces artistes les faisaient refléter par différentes manières. Ces artistes indépendants n'appartenaient à aucun courant ou mouvement, et ne s'engageaient que pour l'art. Ils avaient donc chacun leur propre méthode et propre expression dans leur création artistique.

Pendant les années précédant la révolution islamique, et sous l'influence du climat révolutionnaire qui germait déjà, certains peintres s'opposèrent ou luttèrent contre le régime des Pahlavi ; d'où leur opposition aux artistes célèbres de l'époque dont ils jugeaient l'art imitatif, sans racine et dépourvu de créativité. Ils considéraient ceux-ci comme dépendants de

la cour des Pahlavi. Ces peintres furent connus plus tard en tant que « peintres de la révolution ». Nous pouvons les diviser en deux groupes : 1) les peintres de la révolution ayant des tendances religieuses, 2) les peintres de la révolution n'ayant pas de tendances religieuses (dans le chapitre consacré aux années 1979-1990, nous décrirons en détail le travail de ces peintres).

Après la révolution islamique, un certain nombre d'artistes célèbres des années 1961 à 1979 immigrèrent à l'étranger où ils poursuivirent leurs activités artistiques. Certains autres restèrent en Iran et continuèrent leur chemin en évitant toute dépendance par rapport aux slogans de l'époque. Par contre, il est curieux de savoir que les peintres qui rejoignirent les vagues du fleuve de la révolution disparurent aussitôt, tandis que ceux qui poursuivirent leur chemin avec patience et amour dans le silence et l'isolement, surent rester jusqu'à maintenant sur le devant de la scène des arts plastiques iraniens.

A mon avis, les peintres iraniens des années 1961-1979 étaient des artistes indépendants qui, après avoir appris les courants libres de l'art, s'engagèrent uniquement dans l'art au lieu de dépendre des courants politiques. Si nous donnons raison aux critiques qui prétendent que les artistes de ces années-là étaient des peintres médiocres et imitateurs dépendants de la cour impériale, comment pourrions-nous expliquer le fait qu'après de longues années, ces mêmes artistes restent crédibles et fiables aux yeux de jeunes artistes et des étudiants iraniens ?! Encore aujourd'hui, ces peintres ont une présence active et marquante dans les expositions et biennales, autant en tant qu'exposant de leurs œuvres que comme membres de jury, participant à l'organisation des activités artistiques. Ils participent toujours activement à l'enseignement de l'art et à l'élaboration des programmes d'enseignement des facultés d'art. Comment pourrions-nous donc nous résigner à les qualifier d'artistes « sans racine » ?!

Pour terminer ce chapitre, je cite une phrase que j'ai entendue dire à maintes reprises par mon père, Mohammad Ibrahim Jafari : « *Rien ne peut, mieux que l'art, séparer le juste de l'injuste. Le vrai art est le dénonciateur des injustices !* »

Chapitre VI. L'évolution de l'art plastique (la peinture) en Iran pendant les années 1979-1991 (Les années de la révolution et de la guerre)

A) Introduction

Pendant cette période, la vie sociale et politique fut profondément bouleversée en Iran. Deux événements majeurs marquèrent tous les aspects de la vie des Iraniens : la révolution islamique (1979) et la guerre irano-irakienne (1980-1988).

La survenance d'une révolution ou d'une guerre suffit pour créer des changements fondamentaux sur la vie d'une nation et y exercer une influence, ô combien, profonde. Pourtant, pendant cette période de dix ans, le peuple iranien vécut cette double expérience. Certes, ces événements majeurs n'épargnèrent point la culture et les arts en Iran. Pendant ces années, la société iranienne fut marquée par les passions de la révolution et les atrocités de la guerre. Les événements et les crises intérieures à cette période laissèrent une influence remarquable sur la peinture contemporaine de l'Iran.

A peine deux ans après la révolution iranienne, la guerre se déclencha entre l'Iran et l'Irak. La guerre eut une si grande influence qu'elle absorba vite l'art révolutionnaire, de sorte que ce dernier poursuivit sa vie sous forme de l'art de la guerre.

Ce chapitre est donc consacré aux évolutions sociales, politiques, culturelles et artistiques de cette période historique. Il étudiera la peinture de la « révolution » puis de la « guerre », pour essayer de répondre à une question importante : les peintures de la révolution et de la guerre ont-elles réussi à laisser une influence profonde et permanente sur l'art contemporain iranien ?

La révolution de 1979 fut l'occasion pour les peintres et les artistes plasticiens iraniens de contribuer directement et pour la première fois à un si grand mouvement social. Leur but était de montrer, à travers leurs œuvres, les réalités, les carences et les limites de leur société, en se calant sur le rythme de la révolution. En effet, avant la révolution de 1979, la peinture n'avait pas de présence significative dans les événements sociaux et politiques de l'Iran.

Or, la littérature –surtout la poésie– jouait depuis longtemps un rôle important dans le domaine de la critique des événements sociaux. La littérature et la poésie entretenaient un lien direct avec le peuple et parlaient la langue populaire, ce qui leur permettait d'être à l'origine d'une certaine influence dans les mouvements politiques et sociaux de l'Iran. Plusieurs années

avant la révolution, nombre d'auteurs et de poètes avaient déjà rejoint les rangs des protestataires et des opposants au régime. Leurs œuvres n'obtenaient pas l'autorisation de publication ; beaucoup de ces auteurs furent rejetés, isolés ou ignorés tout simplement par le régime en place.

Les dernières années du règne de la dynastie des Pahlavi étaient caractérisées par un comportement très contradictoire du gouvernement de l'époque : d'une part, des relations très étroites avaient été établies avec le monde occidental dans tous les domaines artistiques, et d'autre part, la vie politique faisait l'objet de restrictions très sévères. Cette situation contradictoire avait certainement une influence très négative sur les mouvements sociaux et politiques du pays, et suscitait la vive protestation des milieux intellectuels, académiques et artistiques.

Dans le domaine des arts plastiques, même les artistes qui jouissaient du soutien du gouvernement, créaient parfois des œuvres qui témoignaient de leur protestation. Les œuvres de ces artistes modernes exprimaient très clairement ce mécontentement : les hommes métamorphosés de Bahman Mohasses avec des corps imposants et de petites têtes (figure n°649), les esquisses ironiques d'Ardeshir Mohasses (figure n°650), les hommes criards de Mohammad Hassan Shid-Del (figure n°651), les couteaux suspendus de Morteza Momayez (figure n°652), et enfin les corbeaux noirs d'Aliréza Espahbod (figure n°653).

Ce climat de protestation toucha aussi l'intérieur des facultés artistiques, surtout l'année précédant la survenance du mouvement révolutionnaire. A titre d'exemple, Habibollah Sadeghi et Hossein Khosrojerdi exposèrent à la Faculté des Beaux Arts, deux grandes toiles intitulées « Feiziyeh » et « Venez à la félicité », œuvres qui révélaient au grand jour leurs tendances à la fois révolutionnaires et religieuses. De son côté, Iraj Eskandari créa « L'épopée de Kōroğlu », œuvre ouvertement révolutionnaire inspirée de l'histoire du héros légendaire de la République d'Azerbaïdjan, autrefois république soviétique du Caucase (figures n°654 et n°655).

Au beau milieu de la révolution, les étudiants des facultés artistiques créèrent les premiers portraits géants des personnalités combattantes et révolutionnaires dont celui de l'Imam Khomeiny⁴³⁹, leader de la révolution islamique. Ces portraits étaient utilisés pendant les manifestations estudiantines (figure n°656).

⁴³⁹ Rouhollah Moussavi Khomeiny (24 septembre 1902 à Khomeyn – 3 juin 1989 Téhéran), est un dignitaire religieux chiite possédant les titres d'ayatollah et de Seyed, un homme politique iranien et le guide spirituel de la révolution islamique en Iran en 1979.



fig.649/ Acrylic sur toile



fig.650/ Ardeshir Mohases et Œuvre



fig.651/ Huile sur toile



fig.652



fig.653/ Huile sur toile



fig.654/ Huile sur toile



fig.655/ Huile sur toile/ 700x350 Cm/ 1981



fig.656/ Révolution

Cette époque fut aussi celle de l'apparition des peintures murales avec des thèmes révolutionnaires et populaires montrant les privations et les problèmes sociaux. Ces peintures étaient accompagnées de slogans révolutionnaires qui couvraient les murs des villes. A l'origine de ces œuvres, il y avait souvent des jeunes étudiants en art qui voulaient ainsi exprimer leur adhésion au mouvement populaire, et qui voyaient dans l'art un instrument pour lutter contre le Shah et renverser son régime.

A cette époque-là, les peintres révolutionnaires ne s'étaient pas encore divisés en plusieurs factions. Autrement dit, l'art révolutionnaire n'était pas forcément synonyme de l'art islamique ou religieux. Par conséquent, cet art révolutionnaire comprenait aussi les opinions et les points de vue de la gauche. Mais très vite, une ligne fut tracée pour diviser les artistes révolutionnaires en « religieux » et « non religieux », et dans les années suivantes, « révolutionnaire » devint une appellation courante pour désigner les artistes religieux.

En 1980, un an après la Révolution islamique, le premier groupe de « peintres musulmans » organisa une exposition. L'exposition du « Groupe musulman » eut lieu à Hosseinyeh Ershad –un centre de rassemblement religieux– à Téhéran. Ces peintres y exposèrent des affiches et des peintures sur des thèmes anti-impérialistes. Le groupe fut composé d'étudiants (Habibollah Sadeghi, Hossein Khosrojerdi, Abolfazl Âli⁴⁴⁰, ...) et de professeurs de la Faculté des Beaux Arts (Hannibal Alkhas, Mohammad Ehsai, Mohammad Hossein Halimi⁴⁴¹, ...). Un accueil enthousiaste fut réservé à cette première exposition de peintures après la révolution islamique, qui présentait les œuvres de peintres religieux et révolutionnaires.

Parallèlement aux activités de ce groupe, des activités révolutionnaires se développaient à la Faculté des Beaux Arts organisées par des professeurs comme Mohammad Hassan Shid-Del, Bahman Boroujeni, et des étudiants comme Iraj Eskandari, Hamid Shans⁴⁴², les frères Shishegaran, ... La Faculté des arts décoratifs était pour sa part la scène d'activités des groupes révolutionnaires religieux, non religieux (gauche) et des activistes indépendants.

Dans la foulée de la fermeture des galeries d'art et du Musée des Arts contemporains de Téhéran, les murs et les amphithéâtres des facultés artistiques, tout comme les murs de la ville, se transformèrent en lieux d'exposition de peintures révolutionnaires. Madame Niloufar Ghaderinejad, Madame Samila Amir Ebrahimi, Massoud Saadeddine étaient des activistes de

⁴⁴⁰ Abolfazl Âli (Téhéran 1955 - 1997) fut un célèbre peintre et graphiste iranien contemporain.

⁴⁴¹ Mohammad Hossein Halimi, né en 1940 à Hamadan (ouest d'Iran), a un doctorat de l'art de la Sorbonne (Paris). Il est auteur de livres d'art et enseigne aux universités d'art en Iran.

⁴⁴² Hamid Shans, né en 1955 à Kermân, est sculpteur, et enseigne la sculpture dans les universités iraniennes.

gauche qui réalisèrent des peintures murales à la Faculté des Beaux Arts, à la Faculté des arts décoratifs et sur les murs de la ville.

Hannibal Alkhas, professeur aux facultés artistiques, réalisa deux peintures murales qui provoquèrent un grand retentissement auprès du public : le premier était une peinture murale réalisée à l'aide d'Amir Adham Zargham⁴⁴³ sur le mur de l'ambassade des Etats-Unis prise par des « étudiants de la ligne de l'Imam », et le second fut une peinture murale qu'Alkhas avait réalisée à la Faculté des arts décoratifs, avec l'assistance de ses deux jeunes étudiants, Niloufar Ghaderinejad et Massoud Saadeddine.

En 1979, plusieurs expositions furent organisées dans la salle de la Faculté des Beaux-arts par Hannibal Alkhas, Hossein Khosrojerdi, Chalipa, Nosratollah Moslemian, Samila Amir Ebrahimi et Shahab Moussavizadeh⁴⁴⁴.

Au printemps 1979, le Musée des Arts contemporains de Téhéran rouvrit ses portes après un an, et organisa une grande exposition d'œuvres de peintres iraniens, toutes tendances politiques confondues.

L'introduction du catalogue de cette exposition précisait : « *Le Musée des Arts contemporains de Téhéran s'efforce de réunir les artistes qui ne se sont pas abaissés à l'époque de la répression, et qui ont préservé l'originalité de leur art et leur dignité humaine, pour les encourager à faire une action commune et à transformer le musée en une base de la révolution.* »

Seuls les noms de trois ou quatre peintres des années 1961 et 1971 figuraient sur la liste des peintres participants à cette exposition qui présentait, entre autres, les œuvres révolutionnaires des peintres religieux comme Chalipa, Hossein Khosrojerdi, Habibollah Sadeghi ... et des peintres non religieux dont Bahram Dabiri, Manoutchehr Safarzadeh, Yagoub Amamepich⁴⁴⁵, Bahman Boroujeni, ...

Un nombre restreint d'œuvres des peintres modernistes des années 1961 et 1971 y furent exposés : Aydin Aghdashlou, Parviz Kalantari, Morteza Momayez et Nikzad Nojoui. Les peintures de ce dernier furent supprimées ensuite en raison de leur non-conformité avec les mœurs islamiques. En réaction à la décision des organisateurs de l'exposition, Nikzad Nojoui écrivit un article et critiqua vivement cette exposition.

⁴⁴³ Amir Adham Zarghami, né en 1958 à Abadan (sud-ouest d'Iran), est maître de conférences du département de la peinture et de la sculpture de l'Université de Téhéran. Il s'est spécialisé dans la peinture et le dessin, ainsi que dans la peinture murale. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.

⁴⁴⁴ Shahab Moussavizadeh, né en 1945 à Téhéran, est un peintre iranien contemporain. Il vit en Allemagne depuis 1983, et y poursuit sa vie et ses activités artistiques.

⁴⁴⁵ Yagoub Amamepich, né en 1946 à Tabriz, est un célèbre peintre contemporain et professeur de la peinture.

Cet article intitulé « Les Peintres combattant et la réalité des choses » fut publié dans le magazine « Soroush »⁴⁴⁶, organe de la radiotélévision de la République islamique. Nojumi y dit : « *Cette exposition a-t-elle quelque lien avec la grande révolution du peuple iranien ? Est-elle le représentant de l'art contemporain d'Iran ? Ou cette exposition est-elle plutôt une représentation superficielle et crue de la révolution, sans aucune valeur technique ?! Une autre forme de l'imitation de l'art occidental, surtout des peintures murales de la révolution mexicaine ?! Le réalisme socialiste est-il capable de répondre aux impératifs de la révolution islamique d'Iran ?!* »

Réunissant les œuvres des peintres révolutionnaires, religieux ou non religieux, cette exposition échoua dans son projet de réunifier les peintres révolutionnaires. En outre, le soutien que le gouvernement accordait ouvertement aux peintres ayant des tendances religieuses, traça les premières lignes de séparation parmi les peintres de cette période, en prenant partie pour une certaine définition de l'art en général, et de l'art révolutionnaire en particulier. Nous pouvons diviser les peintres de la période postrévolutionnaire en trois groupes :

- 1) Les peintres révolutionnaires ayant des tendances religieuses, engagés par rapport à la révolution et la religion. Ce groupe comprenait la majorité des étudiants des facultés artistiques de l'époque.
- 2) Les peintres révolutionnaires ayant souvent des tendances de gauche et proches des courants socialistes, engagés par rapport à la révolution, anti-impérialistes et partisans des défavorisés et de la classe ouvrière.
- 3) Les peintres modernistes sans parti pris politique et les peintres indépendants qui étaient actifs dans les années 1961 à 1971. Ni religieux, ni de gauche, ces peintres n'avaient pas d'engagement politique et ne s'engageaient, en fait, qu'à l'art. Après les premières années de la révolution, ces peintres indépendants s'occupèrent particulièrement de la formation des jeunes peintres.

Nous étudierons par la suite les activités de ces trois groupes d'artistes.

Les activités spontanées des jeunes peintres révolutionnaires furent très vite interrompues par les interventions directes du gouvernement qui traça très vite des lignes de

⁴⁴⁶ La revue « Soroush » (Soroush-e Iran) est un magazine publié à Téhéran, sous la direction d'Amir Rezvani. Il a été fondé en 1963 et était au départ un magazine littéraire. La revue a été régulièrement publiée jusqu'à maintenant.

séparation et de division parmi eux. En réalité, ce qui avait conduit tous les groupes – qu'ils soient politique ou non, religieux ou non – à adhérer au mouvement révolutionnaire, et qui avait amené la révolution à la victoire, était une « unité du verbe ». Mais cette unité du verbe disparut vite et céda sa place à la division et au désaccord. Les peintres se divisèrent en différents groupes d'après leurs convictions.

Les peintres révolutionnaires et engagés ayant des tendances religieuses fondèrent en 1979 le « Centre de la pensée et de l'art islamiques » (figure n°657). A partir de cette date, ces peintres furent qualifiés de « peintres de la révolution ». La même année, le « Centre des auteurs et des artistes iraniens » fut fondé à l'initiative du célèbre écrivain et activiste politique de gauche, Mahmoud Etemadzadeh (Beh Azin)⁴⁴⁷.

Les artistes séduits par les tendances de gauche, dont la plupart étaient idéologiquement proche du parti communiste de l'Union soviétique, adhérèrent à ce centre, qui devint vite un lieu de débats spécialisés dans différents domaines : art, littérature, musique, théâtre, cinéma, ... Les peintres qui se sentaient proches des prises de position de ce centre participaient souvent à ces réunions. Ce centre organisait aussi des expositions des peintures de Bahram Dabiri, Manoutchehr Safarzadeh, Samila Amir Ebrahimi, Shahab Moussavizadeh, ... Le « Centre des auteurs et des artistes iraniens » interrompit ses activités en 1982 en raison de restrictions politiques.

Au printemps 1980, un an après la victoire de la révolution, le gouvernement iranien annonça officiellement la « révolution culturelle ». Le but de cette politique était de supprimer les éléments « indésirables » et les opposants des milieux culturels et des centres universitaires. Tous les établissements universitaires furent fermés pendant trois ans, et le gouvernement lança son projet d'islamisation des universités, d'où l'élimination des éléments nationalistes et de gauche des milieux politiques et culturels.

De nombreux professeurs et employés des établissements culturels et universitaires furent limogés, même ceux qui avaient même participé activement au mouvement révolutionnaire. Certains d'entre eux n'eurent d'autre choix que de s'exiler. Ils comptaient, en fait, parmi les premiers émigrés qui quittèrent l'Iran après la révolution islamique.

D'autres s'isolèrent chez eux après la fermeture des galeries d'art, des salles de théâtre et de cinéma et l'interdiction des concerts musicaux. Les médias, la presse écrite, la radiotélévision, les agences de presse et tous les centres culturels et artistiques étaient contrôlés par l'État. L'Irak déclencha la guerre contre l'Iran le 22 septembre 1980. Les

⁴⁴⁷ Mahmoud Etemadzadeh, alias M. A. Beh-Azine (1914 Rasht - 2006 Téhéran) fut un célèbre militant politique, écrivain et traducteur iranien.



حوزه هنری صنایع دستی تبلیغات لاهی

fig.657/ Logo

Iraniens qui étaient encore sous l'effet des chocs de la révolution, entrèrent dans l'état de guerre.

B) L'art de la révolution : art engagé et populaire

Vers le milieu des années 1971-1981, les groupes politiques de gauche et les groupes religieux devinrent de plus en plus actifs, notamment dans les milieux universitaires. Dans le même temps, de nouvelles idées se propageaient parmi la population sur les modalités de la participation populaire aux élections et l'intervention des citoyens dans la sphère politique.

Les universités étaient les meilleurs endroits où ces nouvelles idées pouvaient se propager. Ces changements n'épargnèrent pas les milieux artistiques où l'idée de « l'art engagé » et de « l'art pour le peuple » supplantait vite celle de « l'art pour l'art » dans l'esprit d'un grand nombre d'artistes et de jeunes étudiants.

Ce changement modifia même le regard et la vision des artistes : le modernisme fut banni et rejeté en tant que produit du capitalisme. A cette époque-là, la plupart des professeurs des facultés artistiques étaient des artistes modernes, dont le travail et les méthodes d'enseignement étaient naturellement inspirés des pensées modernes qui dominaient l'art contemporain du monde, surtout en l'Occident.

Par exemple, certains étudiants s'opposaient vivement aux cours de Mohsen Vaziri Moghaddam et de Marco Grigorian, tous les deux faisant partie des peintres modernistes. Ces étudiants protestataires et révolutionnaires s'opposaient quasi systématiquement à ce qui était perçu comme apports du régime des Pahlavi : par conséquent, ils considéraient la peinture moderne et contemporaine de l'Iran, ainsi que les peintres modernistes eux-mêmes, comme complices du régime politique. A leurs yeux, l'opposition à ces peintres modernes était en quelque sorte une opposition politique exprimée contre le pouvoir mis en place.

Pendant cette période, il y avait d'autres professeurs comme Hannibal Alkhas (figure n°658) et Mohammad Hassan Shid-Del (figure n°659), dont les œuvres et les méthodes d'enseignement –ainsi que leur comportement et relations avec les étudiants– étaient beaucoup plus appréciées par les étudiants révolutionnaires. Les travaux de ces peintres étaient figuratifs et véhiculaient une sorte de sentiment d'appartenance au peuple, ce qui était considéré à l'époque comme « art engagé » !

Par ailleurs, ces artistes encourageaient leurs étudiants à peindre dans les milieux publics de la ville, au bazar ou dans les maisons de thé des quartiers défavorisés. Cette



fig.658/ Huile sur toile



fig.659/ Huile sur toile

démarche était une sorte d'imitation des méthodes déjà usées par les artistes révolutionnaires d'autres pays comme le Mexique ou l'ex-Union soviétique.

Les peintures de ces maîtres et de leurs étudiants représentaient souvent les ouvriers, les paysans, les pauvres et les démunis. Dans le même temps, les peintures murales couvraient peu à peu les murs des facultés en reproduisant les mêmes thèmes.

Dans ces facultés, il y avait un autre groupe de professeurs, comme Mohammad Ibrahim Jafari, Mahdi Hosseini et Farshid Maleki, qui faisaient leurs cours, en essayant d'éviter le climat dominant d'émotions révolutionnaires, pour transmettre à leurs étudiants les principes et les fondements des théories artistiques du monde contemporain. En outre, ils laissaient à leurs étudiants la liberté d'exprimer leurs opinions et convictions politiques et sociales dans le cadre de leurs thèmes préférés.

Le sujet qui faisait le thème principal des débats de l'époque portait sur la question de l'engagement de l'artiste, et le rejet de « l'art pour l'art ». La pression était si forte que l'art engagé se transforma en une sorte de représentation narrative, compréhensible pour la masse et les couches défavorisées de la société. Les peintures de cette époque représentaient les enfants affamés à côté des voitures de luxe, les petites maisons en torchis à côté des hautes tours, le portrait des personnalités révolutionnaires, la représentation des récits et légendes à connotation contestataire, ...

Autrefois les peintres populaires dessinaient des vases de fleurs, des arbres, des ruisseaux et des troupeaux de moutons qu'ils copiaient des cartes postales. Ils dessinaient des tranches de pastèque, des grenades ou des salades dans le décor traditionnel d'une maison ancienne. Mais à l'époque de la révolution, quand les mentalités changèrent, ils se mirent à dessiner le portrait des personnalités révolutionnaires, les poings serrés, ... Ainsi, l'art engagé devint l'art officiel de l'époque de la révolution.

En 1979, quand la révolution islamique survint en Iran, un silence imposant s'instaura sur la peinture contemporaine. A l'exception des jeunes peintres révolutionnaires et quelques professeurs –ayant eux aussi des tendances révolutionnaires– qui restaient fidèles à leur mission d'apporter le message de la révolution au peuple, une inertie quasi-totale régnait dans les galeries et les musées. Dans cette ambiance révolutionnaire, la société iranienne fut plongée dans une confusion extraordinaire. La peinture s'était réduite à l'illustration des slogans révolutionnaires.

Les artistes se détachaient de tout, et s'isolaient dans leurs ateliers. Certains ne travaillaient point, d'autres ne travaillaient que très peu en cachette pour eux-mêmes. L'art moderne était considéré comme blasphématoire ou comme outrage contre le peuple et la

société. Le moment était devenu opportun pour les miniaturistes, les calligraphes, et ceux qui étaient habiles dans la création d'œuvres figuratives, pour s'approprier les milieux artistiques de l'époque.

Certains peintres avaient rejoint le courant révolutionnaire : ils avaient changé non seulement les personnages qu'ils peignaient sur toile, mais aussi les leurs ! D'autres s'écartaient des mouvements de leur époque agitée, et attendaient patiemment que la fièvre de la révolution baisse. Ils poursuivaient leurs activités à un rythme ralenti, bien qu'il n'y ait guère la possibilité d'exposer leurs œuvres au public et aux critiques. D'autres peintres émigrèrent en espérant pouvoir continuer leurs activités artistiques ailleurs que dans leur propre pays.

La guerre irano-irakienne qui se déclencha en 1980, après la victoire de la révolution islamique, asséna un coup dur tant au peuple qu'à l'État : l'état de guerre, la panique, le départ massif des jeunes sur le front dont beaucoup n'en revenaient pas, les atrocités et la morosité de la guerre. Dans les villes, les murs étaient décorés par le portrait des martyrs de la guerre. Dans la partie consacrée aux peintres et la guerre, nous insisterons sur l'influence que la guerre exerça sur la peinture contemporaine iranienne.

Des voix s'élevaient en Iran pour mettre l'accent sur la nécessité de l'engagement de l'artiste, et la mission de l'art au service du peuple. Pendant deux décennies qui s'écoulaient avant la révolution islamique en Iran, Jalal Al-e Ahmad fut l'un des détracteurs les plus farouches de la peinture moderne en Iran. Al-e Ahmad était un auteur protestataire dont les écrits et les critiques, qu'il formulait pour contester le régime des Pahlavi, étaient particulièrement appréciés par les étudiants et les jeunes intellectuels de son époque.

Dans ce contexte, ses avis et ses critiques d'art et de peinture jouaient un rôle déterminant pour ces jeunes partisans qui ne croyaient souvent qu'à ce qui était dit par le maître. Beaucoup de ses disciples suivirent l'opinion et le regard, que Jalal Al-e Ahmad portait sur la peinture et les arts plastiques. Même aujourd'hui, les écrits de Jalal Al-e Ahmad servent de référence à nos auteurs et nos critiques. Selon Jalal Al-e Ahmad, l'artiste devait s'engager pour le peuple et pour la société. Quant à la peinture et l'art moderne, Al-e Ahmad écrit :

(Livre : Servir et trahison intellectuelle « Dar khedmat va khyanat roshanfekri », Auteur : Jalal Al-e Ahmad, Publication : Ferdowsi, 1977, Téhéran-Iran)

« Je m'adresse aux peintres modernes et contemporains : il n'y a rien derrière vos toiles en couleurs ! Ces toiles ne redonnent vie à aucun souvenir. Ce ne sont que des murs que vous colorez. Enfin, que voulez-vous offrir de nouveau au monde occidental, en voulant

devenir 'modernes' coûte que coûte ? Voulez-vous rester éternellement consommateurs des produits occidentaux ? »

Jalal Al-e Ahmad croyait que la peinture moderne iranienne n'avait pas pu et ne pourrait jamais instaurer des liens effectifs avec le public. Selon lui, la peinture moderne était « muette » et incapable de s'exprimer autrement que de manière ambiguë. Bref, c'était un art sans racine, insignifiant et futile ! Jalal Al-e Ahmad ne respectait que l'artiste qui s'engage pour acquitter ses dettes de reconnaissance au peuple.

Au début de la révolution, les peintres révolutionnaires croyaient à l'art engagé et à l'engagement de l'artiste envers le peuple et la société. Ils estimaient qu'avant la révolution les peintres ne s'adressaient qu'aux élites, qu'à la classe aisée et à la cour de la dynastie des Pahlavi. Or, pour eux, la mission du peintre était de s'adresser au peuple. Pour réaliser cette théorie, il n'y aurait que deux options :

- 1) Il fallait augmenter le niveau de la connaissance et de la compréhension du peuple dans le domaine des arts en général, et de la peinture en particulier. Pourtant un changement aussi profond et fondamental ne pourrait certainement pas être créé par les artistes et les peintres. Car la réalisation d'un tel projet nécessiterait une planification culturelle au niveau de la société, élaborée et soutenue tant par tous les groupes artistiques et culturels, que par l'État, sans oublier l'importance du soutien économique d'un tel projet. Malheureusement, aucun geste n'eut lieu pour créer un si grand mouvement social et culturel. Par conséquent, la masse populaire resta, comme dans le passé, dans un état de méconnaissance et d'ignorance par rapport à l'art.
- 2) La deuxième option semblait plus simple, plus facile et plus accessible : il s'agissait de présenter au peuple les productions artistiques ne dépassant pas le niveau de sa connaissance et de compréhension actuelles. Il fallait surtout laisser une marge de manœuvre plus large aux peintres qui travaillaient à un niveau plus bas. Dans ce sens, l'État devint le « sponsor » qui commandait des œuvres aux artistes, dans le cadre de ses intérêts politiques. Le résultat était la création d'œuvre de basse qualité et à bon marché. En outre, ce processus développa la peinture « sur commande » et rendit prospères les activités de « peintres solennels ».

Dans sa « Critique herméneutique », Roland Barthes ⁴⁴⁸écrit : « *Il paraît que l'art d'avant-garde passe de vie à trépas, dès qu'il tombe dans le piège d'une quelconque mission révolutionnaire.* »

Par la suite, nous allons reproduire les opinions de plusieurs artistes et d'experts au sujet de l'art de la révolution, l'art engagé et populaire.

B1) Opinions d'artistes plasticiens et d'experts d'art au sujet de l'art de la révolution, l'art engagé et populaire

➤ **Mahdi Sahabi (peintre, traducteur) :**

(Communication personnelle, 2008, Teheran-Iran)

« Certains s'attendent à ce que l'art soit l'expression directe et transparente de la sphère sociale et politique, tout comme un manifeste politique. Mais je pense que le langage artistique ne s'y conforme point. Je ne crois pas en l'art politique. La politique est un domaine entièrement à part, et son langage n'a rien à voir avec celui de l'art.

« Certains peuvent pourtant croire que Guernica de Picasso est une peinture politique. Mais à mon avis, cette œuvre n'est point une œuvre politique. C'est l'œuvre d'un artiste qui s'est inspiré d'un événement politique, et qui présente un sujet beaucoup plus profond à travers de cet événement politique. S'il faut combiner à tout prix l'art et la politique, l'un l'emportera sur l'autre et le dominera entièrement, car ces deux phénomènes ont des langages différents.

« A la rencontre de chaque thèmes –même s'il est politique– l'artiste procède d'abord à son intériorisation. Ensuite, il le fait passer par plusieurs filtres dont ceux des sensations et des émotions. C'est à partir de cette étape, que l'artiste se sert des techniques qui sont les siennes pour créer son œuvre. La peinture a une expression et un langage propre à elle, De ce point de vue, une intervention de la littérature dans le domaine de la peinture n'est pas tellement différente d'une intervention de la politique. J'évite très consciencieusement de lancer des slogans dans mes œuvres. S'il m'arrive de sentir que je me plonge un instant dans le domaine des slogans, je m'arrête tout de suite de travailler, et jette aussitôt ce que je suis en train de faire. »

⁴⁴⁸ Roland Barthes, de son vrai nom Roland Gérard Barthes (12 novembre 1915 à Cherbourg- 26 mai 1980 à Paris), est un critique et sémiologue français.

➤ **Samila Amir Ebrahimi (peintre, critique d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°34, 2011, Téhéran-Iran)

« Il y a des artistes qui ne se soucient guère d'être compris et appréciés par le public. Ces artistes-là prennent leur chemin. Il faut attendre l'épreuve du temps, pour savoir à quel point ils influenceraient –oui ou non– l'expression, le langage et les techniques de l'art.

« Quant aux artistes qui s'intéressent à créer ou à maintenir leurs liens avec le public de leur époque, la question peut se poser en deux sens : bien qu'il soit nécessaire de former et d'instruire le public pour mieux comprendre le langage de la peinture, l'artiste peut, de son côté, adapter son expression artistique avec l'histoire, la culture et les capacités de croissance et du progrès de sa société, afin de rendre son œuvre plus populaire. Cela ne signifie pas forcément qu'il aurait à réduire le niveau et la qualité artistique de son travail. »

➤ **Morteza Goudarzi (peintre, auteur et critique d'art) :**

(Histoire de la peinture en Iran, Auteur : Morteza Goudarzi, publication : Nashre Samt, 2005, Téhéran-Iran)

« Les œuvres de peintres qui sont souvent qualifiés de « peintres de la révolution islamique » étaient très bien accueillies en Iran, en raison de leur contenu inspiré de la culture religieuse et traditionnelle, et du symbolique de la masse.

« La peinture de la période révolutionnaire était caractérisée par son appui sur la culture religieuse, et l'accent qu'elle mettait sur le contenu et le message. Cet objectif commun était la raison principale du regroupement de ces peintres.

« En créant des œuvres populaires, ces artistes insistaient sur l'importance de l'engagement social, et du devoir de l'art et de l'artiste. Ils s'opposaient ainsi à l'idée de « l'art pour l'art ». Ce courant s'opposait au courant de la peinture moderne et dépourvue d'engagement social, qui était le courant dominant pendant les années 1961-1971 et 1971-1979. »

➤ **Hassan Mourizinejad⁴⁴⁹ (auteur et critique d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°23, 2004, Téhéran-Iran)

« A partir de 1974, l'absence de signification et le rejet du contenu sont arrivés à leur apogée dans le domaine des activités artistiques. Les jeunes peintres qui s'engageaient socialement, se sont orientés vers les modèles connus de la peinture sociale, dont la peinture

⁴⁴⁹ Hassan Morizinejad, né en 1962 à Chiraz, est un peintre, auteur d'art et critique d'art contemporain.

socialiste de l'ex-Union soviétique ou les peintures murales du Mexique. Leur but était de nier le courant dominant de l'époque et se s'engager contre lui. Par conséquent, ces peintres se sont mis à créer des œuvres figuratives avec des thèmes sociaux dont les gens simples de la rue, les ouvriers, les pauvres, les paysans, ... Dans la société de l'époque, c'était un mouvement plus ou moins nouveau. »

➤ **Zahra Rahnavard⁴⁵⁰ (peintre, sculpteur) :**

(Web site : [www. Tebyan.net](http://www.Tebyan.net))

« En général, les révolutions s'intéressent à l'homme et aux sujets qui sont liés aux joies et aux souffrances de l'homme, car les révolutions prennent forme autour de l'idée de la libération des hommes, de l'injustice et de l'oppression. C'est un élément commun des révolutions en France, au Mexique, dans l'Union soviétique et en Iran. Les scènes et les images d'émotions et de soutien à l'homme qui souffre, ainsi que les scènes de colère et d'indignation à l'égard des tyrans et des arrogants abondent dans les œuvres révolutionnaires. C'est le thème commun de tous les artistes révolutionnaires. Quant à la révolution islamique en Iran, ces thèmes sont très nombreux dans les œuvres des artistes de l'époque.

« Par exemple, cet humanisme révolutionnaire est présent dans beaucoup d'œuvres de Hossein Khosrojerdi (figure n°660), de Habibollah Sadighi (figure n°661), ou de Kazem Tchalipa (figure n°662). Cela est également valable pour les autres révolutions, dont les artistes se sont servi des mythes religieux et nationaux pour créer ce sentiment humanitaire et humaniste. Par exemple, Guernica de Picasso s'est inspiré de ce sentiment humanitaire dans le cadre de la mythologie espagnole (figure n°663). L'art de la révolution islamique s'est approché au début des éléments du réalisme socialiste pour mettre l'accent sur la présence de l'homme et son importance, les maux sociaux, le combat populaire, ... Ces éléments communs entraînaient naturellement l'usage fréquent de certaines formes, compositions, colorations et illuminations. »

➤ **Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :**

(Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran)

« Dans la peinture moderne, « l'engagement » ne procède pas tout de suite à l'action. Il a besoin de temps. Son objectif n'est pas d'injecter immédiatement des connaissances, ni

⁴⁵⁰ Zahra Rahnavard, née Zohreh Kazémi née le 31 octobre à Khomeyn en Iran, est une universitaire, artiste, féministe et femme politique iranienne. Elle est la femme de Mir Hossein Moussavi politique iranien.



fig.660/ Huile sur toile/ 160x130 Cm/1984



fig.661/ Huile sur toile/ 110x170 Cm/ 1984



fig.662/ Huile sur toile/ 137x80 Cm/ 1987



fig.663/ Picasso

d'améliorer sur le champ les conditions sociales ou de susciter la lutte des classes pour pousser la société au changement et à la révolution.

«La peinture moderne se fixe pour mission de rehausser généralement les conditions humaines. Autrement dit, le dynamisme de la peinture moderne est son vrai engagement. Elle s'engage à briser les cadres visuels devenus conformistes. En cassant ces cadres, elle fait aboutir finalement à l'amélioration qualitative du monde. Nous pouvons peut-être trouver le meilleur exemple de l'engagement de la peinture moderne dans certaines œuvres de Picasso, notamment Guernica. En tout cas, l'engagement de la peinture moderne est un engagement latent et implicite. Il est essentiellement différent de l'engagement de Louis Aragon⁴⁵¹ dans ses poèmes, de Sergueï Eisenstein⁴⁵² dans ses films, ou de Romain Rolland ⁴⁵³ dans ses romans fleuves. »

➤ **Babak Ahmadi (philosophe, auteur d'art) :**

(Les artistes Iraniens et le modernisme, Auteur : Dr. Kamran Afshar Mohave publication : université de l'art de Téhéran, 2005, Téhéran-Iran)

« La dialectique culturelle des années 1961-1971 en Iran était fondée sur la contradiction entre deux approches intellectuelles : la première était celle des artistes et des penseurs qui recherchaient la perfection dans leurs productions artistiques et intellectuelles. Ils s'intéressaient à la fois aux aspects intellectuels, philosophiques et théoriques de leur travail. Leur moteur principal était l'innovation. La seconde approche s'attardait sur les dimensions superficielles et simplistes du discours politique (ou pseudo-politique) qui exigeaient des artistes et des penseurs d'adopter un engagement social et idéologique. Cette approche qualifiait de 'formaliste' l'enthousiasme pour l'innovation dans l'expression artistique. Le poids et l'autorité de l'engagement social portaient visiblement préjudice au travail de certains artistes novateurs. Nous pouvons en trouver des exemples même dans les œuvres d'artistes comme Hamad Shamlou ou Ibrahim Golestân.

« Ces soi-disant 'auteurs sociaux' avaient créé un climat, dans lequel tout effort d'innovation formaliste était perçu comme un service rendu au système d'oppression et d'injustice. Selon les partisans de cette approche, l'artiste et l'œuvre qu'il créait devaient rendre uniquement service au peuple.

⁴⁵¹ Louis Aragon, (3 octobre 1897 à Neuilly- sur-seine- 24 décembre 1982 à Paris), est un poète, romancier et journaliste français.

⁴⁵² Sergueï Mikhaliovitch Eisenstein (22 janvier 1898 à Riga- 11 février 1948 à Moscou), est un réalisateur russe de la période soviétique.

⁴⁵³ Roman Rolland (29 janvier 1866 à Clamecy-30 décembre 1944 à Vézelay), est un écrivain français, lauréat du prix de littérature en 1915.

Pendant ces années, l'indignation par rapport à l'impérialisme occidental d'une part, et le désaveu des symboles et des icônes de la modernité de l'autre, se sont de plus en plus développés. Le discours antioccidental et l'idée du retour vers l'identité originelle sont théorisés dans le langage philosophique de Daryoush Shaygan, les pensées traditionalistes de Seyed Hossein Nasr, et dans les articles et documents écrits sans valeur des partis de gauche. Dans son livre intitulé « L'occidentalisme », Jalal Al-e Ahmad comparait la technologie à la peste et il préconisait le retour vers les traditions pour résister à l'assaut de l'Occident. Ali Shariati proposait le retour vers la religion, et y ajoutait la sauce du désaveu de la démocratie. Dans ce contexte, est apparu un discours général qui allait être mis à l'épreuve durant les décennies suivantes, à une échelle tant nationale que régionale, et à un coût très élevé.

➤ **Massoud Saadeddine (peintre) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°93, 2006, Téhéran-Iran)

« A l'époque, il y avait de vifs débats aux universités entre les artistes qui avaient un style figuratif, et les artistes, qui se disaient avant-gardistes. Ces derniers pensaient que l'art d'avant-garde consistait à éliminer les éléments figuratifs et narratifs de l'œuvre. Hannibal Alkhas, qui était mon professeur à l'université, était l'un de ces peintres révolutionnaires non religieux Il croyait que l'artiste devait s'engager par rapport à la société, et illustrer dans ses œuvres la vie de ses contemporains.

« En tout cas, ces deux groupes s'opposaient farouchement : les partisans de l'abstrait et les partisans du figuratif. Certains étaient pour la représentation des thèmes sociaux, tandis que les autres défendaient l'idée de l'art pour l'art. Ces derniers estimaient que l'artiste doit se préoccuper essentiellement des formes, des couleurs et des structures, car selon eux l'art ne doit pas se réduire à une représentation narrative des questions sociales.

« A l'époque, nous dessinions les gens de la rue, les ouvriers, les paysans ...Et nous croyions que notre engagement social s'arrêtait là. Nous n'avions pas de bons critiques spécialisés dans les arts plastiques. Par conséquent, c'étaient les poètes et les auteurs littéraires qui exerçaient leur emprise sur les arts plastiques. Puisque la plupart de ces poètes et écrivains étaient idéologiquement engagés, ils essayaient de transmettre leurs opinions aux peintres et aux artistes plasticiens. Nous introduisions donc des thèmes populaires et sociaux dans nos œuvres. C'était le cas de presque tous les peintres de l'époque de la révolution,

qu'ils soient religieux ou non : Bahram Dabiri, Rahim Najfar⁴⁵⁴, Manoutchehr Safarzadeh, Bahman Boroujeni, Hossein Khosrojerdi, Nasser Palangî⁴⁵⁵, Kazem Tchalipa, ...

« Il y a 33 ans, l'idée que je me faisais de l'art engagé et idéologique était diamétralement différent de ce que j'en pense aujourd'hui. A l'époque, nous nous sentions responsables de ce qui se passait autour de nous, et nous pensions que nous devons participer activement aux différents courants en tant qu'artistes contemporains. Mais aujourd'hui, je crois, que sur le plan social, les données sont patentes et fonctionnelles. Or, l'artiste doit s'occuper des éléments latents et inconnus. Pour entrer dans le monde des inconnus, il a plutôt besoin d'un esprit libre et courageux, que des limites définies par la morale.

« L'art est le lieu favori pour mettre ces limites à l'épreuve et les développer. Les engagements politiques et sociaux deviendront des obstacles devant le travail de l'artiste, s'ils cessent de jouer le rôle de motivation pour lui. Les grands artistes, qui se sont occupés des thèmes sociaux et politiques, se sont soumis en fait à cette motivation intérieure. Si l'engagement se transforme en un devoir moral ou social, il fera dévier l'art du bon chemin. »

B2) opinion personnelle sur l'art révolutionnaire, l'art engagé et populaire

L'art révolutionnaire se met au service de la révolution et son idéologie dominante. Cet art sert de tribune pour renforcer et développer des liens entre les révolutionnaires et la masse populaire. C'est cela qui explique la vive attention et le soutien tous azimuts des courants et des institutions de la révolution par rapport à cet art de propagande.

L'art de la révolution nie naturellement l'art de l'époque précédent, le qualifiant de médiocre. Mais une fois la fièvre de la révolution baissée, l'art révolutionnaire n'a plus d'utilité pour les nouveaux dirigeants qui ont consolidé les piliers de leur pouvoir politique. Bref, la date d'expiration de l'art révolutionnaire arrive ! Nous pouvons trouver des exemples de cette approche dans l'histoire de la plupart des révolutions : la révolution d'octobre en Russie, la révolution de 1910 au Mexique, la révolution culturelle des années 1960-1970 en Chine et la révolution islamique des années 1978-1979 en Iran.

⁴⁵⁴ Rahim Najfar né le 21 octobre 1945 à Téhéran, est un artiste peintre iranien. Il habite en France et il est professeur de dessin et de peinture à l'université du Temps Disponible à Aix-Marseille.

⁴⁵⁵ Nasser Palangî, né en 1957 à Hamadan (ouest de l'Iran) est un peintre contemporain iranien. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.

L'artiste révolutionnaire est un apologiste de l'idéologie de la révolution, et en illustre les idéaux et les slogans. L'artiste révolutionnaire confirme les tendances et les programmes du gouvernement révolutionnaire, et son œuvre transmet le message et les slogans de la révolution, en en racontant les histoires.

Certes, l'art contestataire exista toujours avant l'apparition de l'art révolutionnaire. Mais contrairement à celui-ci, l'art contestataire n'est pas le défenseur d'une idéologie donnée, il proteste contre le statu quo. Il est évident que très vite, l'art contestataire se met au diapason avec l'art révolutionnaire, mais souvent il s'écarte aussi vite et retrouve sa place principale pour pouvoir contester aussi la situation créée par le mouvement révolutionnaire devenu à son tour le représentant d'un nouveau statu quo.

Ceci étant dit, l'art contestataire n'est ni idéologisé, ni politisé, d'où sa profondeur intellectuelle par rapport à l'art révolutionnaire. Contrairement à l'artiste révolutionnaire, qui s'adonne à la narration souvent réaliste et figurative des événements de la révolution, l'artiste contestataire se sert des symboles et des métaphores pour exprimer sa protestation. En effet, l'artiste contestataire n'est pas nécessairement le défenseur d'une opinion politique donnée, mais il est particulièrement sensible aux questions sociales.

En ce qui concerne l'art de la révolution islamique, l'accent a toujours été mis sur le caractère populaire de cet art et son engagement au peuple. Mais si nous examinons de plus près l'histoire de l'art, nous verrons que les grands artistes du monde n'ont guère créé leurs œuvres pour être compris par la masse. Leur seul engagement était celui de l'art lui-même, c'est d'ailleurs pourquoi la théorie de « l'art pour l'art » a toujours préoccupé les artistes et les grands théoriciens de l'art dans le monde.

En tout état de cause, les œuvres de l'époque de la révolution islamique étaient des tableaux créés sur commande et fortement sous l'emprise des slogans révolutionnaires. Après la révolution et la guerre, leur temps fut vite révolu. Les peintres révolutionnaires ont abandonné peu à peu leur chemin et ont substitué l'idée de « l'art pour l'art » à celle de « l'art pour le peuple ». Ils s'adaptèrent à l'art contemporain mondial et créèrent des œuvres qui étaient différentes de celles des années de la révolution et de la guerre.

B3) Les artistes révolutionnaires et religieux ;(Centre de la pensée et de l'art islamique)

« Artistes de la révolution islamique » : ce fut l'appellation courante pour désigner les Peintres révolutionnaires ayant des tendances religieuses. Nombre de ces peintres, connus sous cette appellation, disent aujourd'hui qu'ils n'avaient pas l'intention de former un

groupe, mais qu'ils s'étaient rapprochés les uns des autres en raison de leurs idées et croyances communes : en effet, ils s'étaient mis d'accord sur cette appellation, étant donné que leurs œuvres étaient imprégnées de l'influence de la révolution islamique.

En 1979, après la victoire de la révolution islamique, le « Centre de la pensée et de l'art islamiques » fut fondé. Les peintres musulmans et révolutionnaires formaient le noyau central de ce centre. En 1982, ce centre fut rebaptisé « Centre artistique de l'Organisation de la propagande islamique » pour donner un élan à ses activités et les développer dans d'autres domaines : poésie, littérature, cinéma, ...

Le Centre bénéficia du soutien tous azimuts du gouvernement de la République islamique, qui lui assure les moyens financiers et les relations nécessaires pour développer les activités des artistes de ce centre, soutien, dont les artistes en dehors de cette formation, sont généralement privés.

La plupart des peintres de la révolution islamique étaient des étudiants, qui avant la révolution, avaient des tendances religieuses. Dans la foulée de la révolution, ces tendances furent naturellement accentuées : ils voulaient surtout désintellectualiser l'art de la peinture et le sortir de sa forme incompréhensible et inaccessible pour la masse.

La révolution mit sérieusement en doute un grand nombre de valeurs culturelles et artistiques. Les arts plastiques ne faisaient pas exception à cette révision culturelle. Les tendances modernistes et l'inspiration de l'art occidental étaient vivement critiquées. En revanche, la résurrection des traditions culturelles et artistiques faisait partie de l'ordre du jour, alors que l'accent était surtout mis sur l'islamité de ces traditions.

L'objectif était de fonder un art iranien/islamique, en remettant en question toutes les activités des artistes des années d'avant la révolution. Ces artistes étaient accusés d'être les agents de l'art capitaliste, médiocre et courtisan. Les galeries d'art étaient considérées comme des lieux de luxe, superflus qui propageaient l'art médiocre de l'Occident !

Les peintres de la révolution islamique souhaitaient que l'art les libère de la dépendance par rapport à l'Occident. Outre l'art islamique, ils croyaient aussi à l'art engagé. Pour pouvoir réaliser leurs objectifs, ils sentaient qu'ils auraient besoin d'un lien direct et transparent avec le public. Ils voulaient donc représenter leurs idéaux de sorte que leurs interlocuteurs puissent les comprendre. Or, ces interlocuteurs ignoraient généralement le langage visuel. Par conséquent, ces peintres se mirent à réaliser des œuvres figuratives avec des thèmes religieux, révolutionnaires et populaires.

Les artistes de la révolution islamique mirent le pied dans le domaine des arts, en s'engageant à la religion et en reniant le passé. Grâce au soutien de l'État, ils pouvaient avoir avec une présence permanente dans ce domaine.

En 1980, la révolution culturelle eut lieu juste avant la guerre irano-irakienne. Elle asséna le dernier coup aux peintres révolutionnaires non religieux, et mit l'art de la révolution sous le monopole des peintres du « Centre de la pensée et de l'art islamiques ». Parmi les peintres les plus actifs de ce courant, il faut citer :

Habibollah Sadeghi, Nasser Palangî (figure n°664), Hossein Khosrojerdi, Iraj Eskandari, Morteza Assadi ⁴⁵⁶(figure n°665), Kazem Chalipa, Mostafa Goudarzi ⁴⁵⁷(figure n°666), Abolfazl Âli (figure n°667), Hossein Sadri ⁴⁵⁸(figure n°668), Morteza Katouzian ⁴⁵⁹(figure n°669), Ali Vazirian ⁴⁶⁰(figure n°670), Mohammad Ali Taraghijah ⁴⁶¹(figure n°671), Abdelmadjid Ghadirian ⁴⁶²(figure n°672).

Les huit années de la guerre irano-irakienne constituaient la période la plus active des peintres du « Centre de la pensée et de l'art islamique ». Les feux de la guerre avaient donné un élan à leurs émotions révolutionnaires, et renforcé leur engagement par rapport à la religion et la patrie islamique.

Beaucoup d'entre eux se rendaient en arrière-front pour se familiariser sur place avec l'ambiance de la guerre et la vie des combattants. Ils les reproduisaient ensuite dans leurs œuvres. Après la libération de la ville Khorramchahr, occupée pendant des mois par l'armée irakienne, Nasser Palangî s'y rendit et réalisa une fresque sur le mur d'une mosquée. En dessinant le front de la guerre et les martyrs, Palangî voulait que la postérité se souvienne de la bataille de Khorramchahr (figure n°673).

⁴⁵⁶ Morteza Assadi, né en 1957 à Téhéran, a un doctorat de l'histoire de l'art de la Sorbonne (Paris). Il est peintre et illustrateur de livres. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.

⁴⁵⁷ Mostafa Goudarzi, né en 1960 à Borujerd (Ouest de l'Iran) est un peintre contemporain iranien. Il est membre du corps enseignant de l'Université de Téhéran. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.

⁴⁵⁸ Hossein Sadri, né, 1958 à Téhéran, est un peintre et graphiste contemporain iranien. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.

⁴⁵⁹ Morteza Katouzian, né en 1943 à Téhéran, est un peintre et graphiste contemporain iranien. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.

⁴⁶⁰ Ali Vazirian, né en 1960 à Téhéran, est un peintre, graphiste et cinéaste contemporain iranien. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.

⁴⁶¹ Mohammad Ali Taraghijah (1943-2010 Téhéran) fut un célèbre peintre iranien. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.

⁴⁶² Abdelmadjid Ghadirian, né en 1960 à Téhéran, est un peintre iranien. Il est également actif dans le domaine du design, de la scène et des costumes pour le cinéma et le théâtre. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.



fig.664/ Huile sur toile



fig.665/ Huile sur toile



fig.666/ Huile sur toile/ 150x150 Cm/ 1986



fig.667

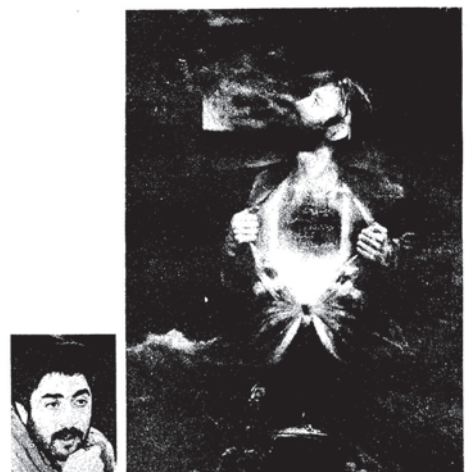


fig.668



fig.669/ Huile sur toile



fig.670/ Huile sur toile



fig.671/ Huile sur toile/ 200x180 Cm/1988



fig.672/ Huile sur toile



fig.673/ Fresque

Aujourd'hui, plusieurs années après la guerre, la plupart des peintres de la révolution sont actifs dans le domaine de l'enseignement des arts. Certains d'entre eux sont encore actifs sur la scène des arts plastiques, mais leurs œuvres plus récentes témoignent d'une évolution dans le contenu et la forme.

En dehors des peintres religieux du « Centre de la pensée et de l'art islamiques », il y avait d'autres artistes, engagés aux valeurs de la révolution islamique, qui avaient une présence active sur la scène de la culture et des arts pendant cette période : Mme Zahra Rahnavard, Mir Hossein Moussavi, Habib Ayatollahi et Mohammad Hossein Halimi. Ces quatre peintres n'organisaient guère d'expositions individuelles en Iran ou à l'étranger, mais leurs toiles étaient de temps en temps exposées dans les expositions collectives et les biennales nationales ou internationales, dont les biennales du monde musulman, de l'art spirituel, de l'art de la résistance, ... Ils participaient activement aux expositions et aux biennales en tant que secrétaires, conférenciers ou membres du jury.

Premier ministre, pendant les huit ans de la guerre entre l'Iran et l'Irak (1980-1988), Mir Hossein Moussavi était l'un des peintres de la « Galerie Ghandriz » (autrefois « Talar Iran ») pendant les années 1961-1971. Il avait obtenu sa maîtrise en architecture et urbanisme à l'Université Melli (Shahid Beheshti) de Téhéran en 1969.

Moussavi fonda l'Académie de l'art en 1998 et il en fut président jusqu'en 2009. Après la victoire de la révolution islamique, Mir Hossein Moussavi accorda une plus grande attention à l'art de la peinture. Il participait assez régulièrement aux expositions périodiques du Musée des Arts contemporains de Téhéran et de l'Académie de l'art. Ces œuvres abstraites faisaient l'objet de diverses critiques (figure n°674). A présent, il est l'un des leaders du mouvement contestataire de l'Iran dit le « Mouvement Vert ».

Mme Zahra Rahnavard (figure n°675), Habib Ayatollahi (figure n°676) et Mohammad Hossein Halimi (Graphiste) (figure n°677), sont tous les trois professeurs d'université et ont des doctorats en arts plastiques. Ces trois artistes firent des carrières universitaires en matière d'enseignement des arts, sans pratiquer activement le métier d'artiste. Auteurs de plusieurs textes, projets de recherche et de discours dans le domaine de l'art islamique, ils s'intéressèrent plutôt aux aspects théoriques de l'art.

Par la suite, nous allons reproduire les opinions de plusieurs artistes du courant religieux de cette période.

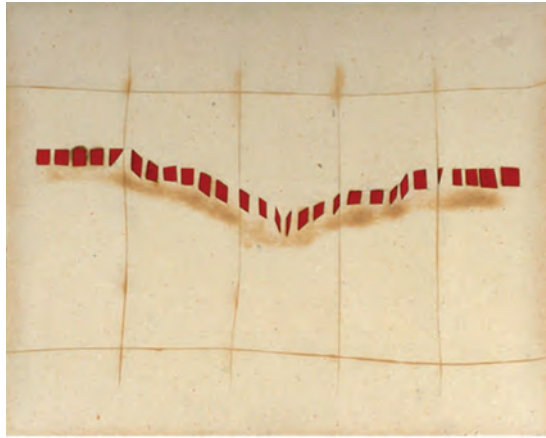


fig.674/ Techniques mixtes sur papier



fig.675/ Huile sur toile



fig.676/ Huile sur toile/ 90x145 Cm



fig.677/ Logo

- **B3-a) Iraj Eskandari**

Né en 1956 au Khorasan (figure n°678), Iraj Eskandari fit ses études à la Faculté des arts décoratifs (aujourd'hui, Université des Arts) où il assistait aux cours de Mohammad Ibrahim Jafari, Hassan Shid-Del et Bahman Boroujeni.

Avant la révolution islamique, les œuvres d'Eskandari étaient caractérisées par leurs tendances sociales et politiques, ce qui traduisait sa sensibilité aux mouvements populaire de son époque. Quand il était étudiant, il réalisa une peinture murale à la Faculté des arts décoratifs en 1975, intitulée « Quelqu'un viendra ». Cette peinture murale montrait une foule qui suivait un homme pour traverser la montagne.

Pour son projet de licence, Eskandari réalisa une œuvre intitulée « Les paysans de Tchenlibel », en s'inspirant de l'épopée de Koroğlu⁴⁶³, histoire du héros légendaire de la République d'Azerbaïdjan, autrefois république soviétique au Caucase. Cette œuvre représentait le soulèvement des paysans dirigés par Koroğlu (figure n°679).

Après avoir obtenu sa licence, Eskandari se rendit en France et participa aux cours libres des Beaux-Arts aux disciplines de peinture murale et de sculpture. Dans la foulée de la révolution islamique, Iraj Eskandari rentra en Iran. Deux mois avant la victoire de la révolution islamique, le 11 février 1979, Eskandari réalisa un grand portrait de l'Imam Khomeiny (3×4 m.) qui fut utilisé lors des manifestations estudiantines, et qui est exposé aujourd'hui sur la façade de l'Université de l'Art (autrefois, Faculté des arts décoratifs) (figure n°680).

A l'époque de la révolution et de la guerre, Iraj Eskandari créa des œuvres comme « 17 Shahrivar » (9 septembre) dont l'étude avait été faite pendant son séjour à Paris, et un tableau à douze volets intitulé « Première, deuxième et troisième révolutions » (3×21 m.) (figure n°681). A l'âge de 29 ans, Iraj Eskandari était l'un des membres les plus actifs du « Centre artistique de l'Organisation de la propagande islamique » dont il fut directeur de 1985 à 1990.

Après la fin de la guerre irano-irakienne en 1988 et la reprise des activités des galeries de peintures et des musées, Iraj Eskandari fut nommé le secrétaire des 2^e et 3^e biennales de la peinture iranienne, en 1993 et 1995. Il fut aussi le secrétaire de la 1^{ère} biennale internationale de la peinture dédiée au « Monde musulman ».

⁴⁶³ L'épopée de Koroğlu, est une légende importante dans les traditions orales des peuples turcs. La légende a commencé à se former au XI^e siècle.



fig.679/ Huile sur toile/ 140x160 Cm/ 1978



fig.680



fig.681/ Huile sur toile/3x(300x210 Cm)/ 1982

Artiste révolutionnaire, Iraj Eskandari consacrait son travail à la représentation des scènes d'abord de la révolution, puis de la guerre. Ses tableaux –souvent réalistes– montraient les figures de l'homme combattant dans une ambiance réaliste. Pourtant certaines de ses œuvres plaçaient les figures humaines sur un arrière-plan imaginaire. Les œuvres qu'Eskandari créa à cette époque de la révolution et de la guerre, racontaient les histoires d'hommes réels tant sur le front de la guerre que dans la rue (figure n°682) (figure n°683).

Après la fin de la guerre en 1988, l'œuvre d'Iraj Eskandari subit un changement majeur tant dans le contenu que la forme pendant les années 1991-2001. Les œuvres d'Eskandari exposées à la Biennale de 1993 au Musée des Arts contemporaine de Téhéran, témoignaient clairement de ce changement. Les trois tableaux qu'Iraj Eskandari avait exposés à cette biennale étaient très différents les uns des autres, ce qui attira l'attention des critiques.

L'un de ses tableaux, intitulé « Le récit de l'amour », était une œuvre figurative inspirée de la peinture traditionnelle iranienne avec un thème religieux et révolutionnaire (figure n°684). Les deux autres tableaux étaient abstraits. Dans ces deux œuvres, Iraj Eskandari abandonnait les thèmes habituels de ses œuvres antérieures et se mettait à faire une recherche dans les matériaux, et se laissait prendre à un jeu visuel avec les surfaces et formes (figure n°685) (figure n°686).

Aujourd'hui, plus de trente ans après la révolution islamique, Iraj Eskandari s'est considérablement éloigné de ses anciens idéaux révolutionnaires.

Il en dit (communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran): « *A mon avis, quand l'art est politisé, il se fragilise. Et quand la politique devient artistique, il se métamorphose. L'art et la politique ont des missions et de fonctions différentes. Mais malheureusement chacun veut toujours abuser de l'autre ! Je crois que l'art contient en lui tous les concepts dont l'engagement et l'humanisme. Le mot art est un mot parfait, et quand nous essayons de lui attribuer des qualificatifs, nous le fragilisons. C'est comme si nous voulions dire l'art engagé, l'art révolutionnaire, l'art religieux, ... Or, l'art est tout à la fois.* »

En tout état de cause, il paraît que les points de vue d'Iraj Eskandari, aujourd'hui professeur d'université et docteur en recherches de l'art, sont significativement différents de ses opinions alors qu'il était un jeune étudiant musulman et révolutionnaire, il y a plus de trente années pendant lesquelles sa vision sur l'art et la peinture semble avoir considérablement évoluée.

Pendant ces 33 dernières années, l'œuvre d'Iraj Eskandari, les œuvres religieuses et révolutionnaires d'Eskandari, qui avaient souvent une forme figurative, ont évolué pendant ces années tant dans la forme que le contenu. Ses expériences personnelles dans le domaine



fig 682/ Huile sur toile



fig.683/ Huile sur toile/ 150x100 Cm/1986



fig.684/ Techniques mixtes



fig 685/ Techniques mixtes



fig.686/ Techniques mixtes/ 110x150 Cm/2002

des matériaux et son attention portée aux principes et aux fondements de l'art moderne sont à l'origine de son évolution de la peinture révolutionnaire vers la peinture moderne (figure n°687).

Après la période de la révolution et de la guerre, les hommes combattants et le récit des événements historiques de la révolution islamique disparurent des tableaux d'Eskandari. Iraj Eskandari ne raconte plus le passé, et il se tourne vers l'avenir pour rechercher ce qui reste inconnu tant qu'il n'est pas créé (figure n°688) (figure n°689).

C'est peut-être pour trouver un point de repère entre ce passé révolutionnaire et un avenir inconnu qu'Iraj Eskandari s'adonne entièrement à utiliser les matériaux nouveaux et les techniques différentes. C'est une occasion pour lui de passer en revue ses capacités d'artiste. Après la fin de la guerre, Eskandari organisa plusieurs expositions qui comptent parmi les plus réussies dans le domaine des arts plastiques en Iran. Il se place toujours à la frontière sensible entre « l'art engagé » et « l'engagement à l'art ».

A ce propos, Iraj Eskandari dit (communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran) : « *Les artistes de la révolution doivent penser à l'amélioration technique de leur travail. C'est une nécessité indéniable. Il faut que chacun trouve une nouvelle structure dans son expression artistique. Un changement structurel et technique ne signifie pas forcément la disparition du contenu révolutionnaire, mais une réévaluation profonde des concepts culturels de notre révolution (figure n°690).* »

A 55 ans, Iraj Eskandari poursuit aujourd'hui sa carrière universitaire et ses activités dans le domaine de la peinture.

- **B3-b) Kazem Chalipa**

Kazem Chalipa naquit en 1957 à Téhéran (figure n°691). Il apprit la peinture de son père, Hassan Ismaïlzadeh, maître de la peinture dite de « Ghahveh-khaneh » (Maison de café).

La peinture de « Ghahveh-khaneh » était essentiellement une école de peinture narrative, et les artistes de cette école racontaient toujours des histoires à travers leurs toiles qui furent exposées souvent dans les lieux publics, c'est-à-dire les maisons de thé traditionnelles dans lesquelles un narrateur racontait l'histoire à son public en lui montrant les scènes peintes sur le tableau.

L'influence de cette école traditionnelle est visible de manière différente dans les œuvres d'Hannibal Alkhas et de Kazem Chalipa. Dans ce genre de peinture, le peintre se met au service de la narration. Dans certaines de ses œuvres, Chalipa semblait être

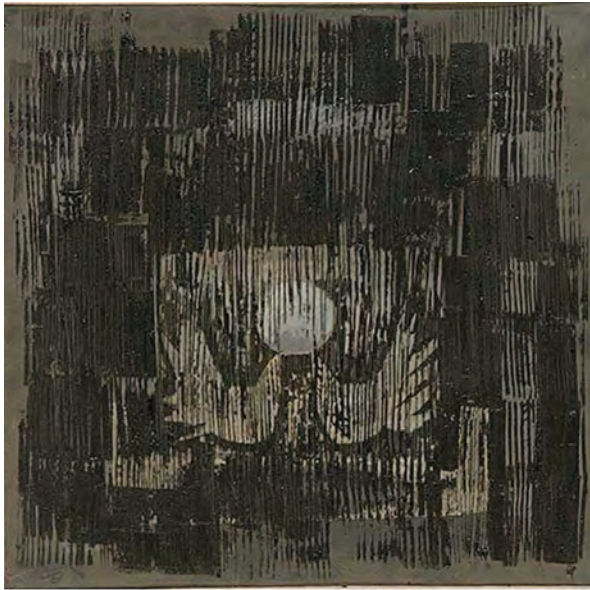


fig.687/ Techniques mixtes/ 80x50 Cm/ 2002



fig.688/ Techniques mixtes/100x160 Cm



fig.689/ Techniques mixtes/ 100x160 Cm



fig.690/ Techniques mixtes



fig.691/ Kazem Chalipa

particulièrement influencé par la peinture de « Ghahveh-khaneh », là où il se servait fréquemment des symboles pour véhiculer les concepts (figure n°692).

A l'instar d'autres artistes révolutionnaires et religieux de l'époque de la révolution islamique, Kazem Chalipa fut l'un des cofondateurs du bureau des arts plastiques au « Centre de la pensée et de l'art islamique ». En effet, il était membre du bureau des arts plastiques de ce centre, rebaptisé « Centre artistique de l'Organisation de la propagande islamique » jusqu'en 2003.

Dans la plupart des œuvres de Kazem Chalipa, nous sommes appelés à être témoins d'un « événement ». Dans la plupart des cas, ces événements sont liés aux questions religieuses et morales, et entretiennent des relations très étroites avec la vie du peuple et ses traditions. En effet, les œuvres de Chalipa ne contiennent guère de protestation ou de message révolutionnaire, d'une manière directe (figure n°693), (figure n°694).

Ce que l'on peut voir sur ses toiles, c'est la représentation des émotions humaines –les plus douces et les plus amoureuses– au contact avec un univers métaphysique et insaisissable. Les œuvres de Kazem Chalipa ne sont guère imprégnées de la violence, contrairement à beaucoup d'autres peintres du courant révolutionnaire (figure n°695).

Par exemple, Kazem Chalipa et Hossein Khosrojerdi appartiennent tous les deux à cette génération de peintres de la révolution, et s'engagent l'un comme l'autre à la religion et au peuple, mais ils portent des regards différents sur les mêmes sujets. Quand à son point de vue sur l'art de la révolution, Kazem Chalipa dit (La peinture de la révolution, Auteur : Morteza Goudarzi, Publication : Frhangestan-e-Honar, 2008, Téhéran-Iran) :

« L'art de la révolution a ses propres caractéristiques, entre autres, sa tendance pour la narrativité. Nous pouvons aussi en trouver des exemples dans la peinture mexicaine. Ce qui explique cette tendance pour la narrativité c'est le souci de l'artiste révolutionnaire d'apporter un message à son public et d'établir une relation avec lui. Les peintures de la révolution sont souvent marquées par la présence de cette narrativité. Il s'agit plus exactement de la juxtaposition de différents éléments pour suggérer ou transmettre un message (figure n°696).

« Les peintures de la révolution et de la guerre mettaient l'accent sur les données et des particularités créées par le peuple lui-même. Des questions telles que le martyr et le sacrifice préoccupaient l'esprit des gens. Ils en étaient profondément conscients, et l'artiste musulman et révolutionnaire se fixait comme mission de mettre l'accent sur ces données.

« A l'époque de la révolution et de la guerre, certaines peintures ne contenaient pas de qualité artistique particulière, mais elles véhiculaient des concepts idéologiques ; d'où



fig.692/ *Tempra sur papier*



fig.693/ *Huile sur toile/ 250x200 Cm/ 1984*



fig.694/ *Huile sur toile*

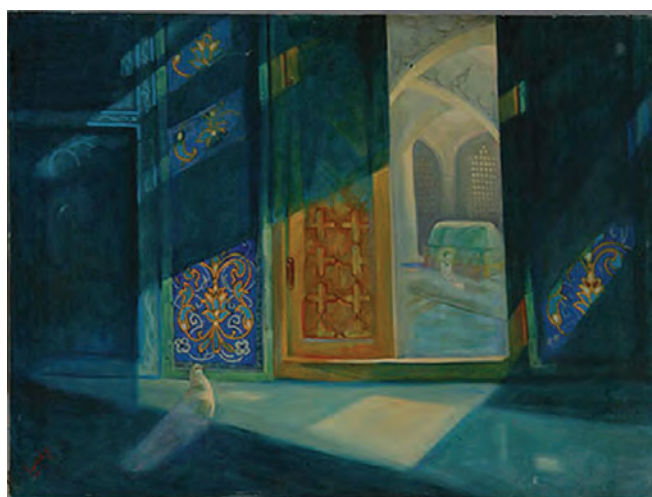


fig.695/ *Huile sur toile*



fig.696/ *Huile sur toile*

d'ailleurs la sincérité qui les caractérisait. Certains éléments de ces œuvres ont été stéréotypés dans l'esprit des gens, et cela a été préjudiciable, d'abord pour l'art de la révolution, ensuite pour les arts plastiques iraniens. Pourtant, il y avait des artistes de la révolution qui ont adopté une démarche plus lente, plus cohérente et plus réglementée. »

Les œuvres de Kazem Chalipa étaient porteuses d'une part des thèmes religieux et moraux, et de l'autre de l'héritage de son père, célèbre peintre de l'école dite de « Ghahveh-khaneh », Hassan Ismaïlzadeh, d'où la présence marquante de la narrativité. Ces deux aspects donnaient à l'œuvre de Kazem Chalipa sa particularité spécifique : la narration d'un événement (figure n°697). Nous pouvons dire que le peintre était souvent si préoccupé par la transmission des concepts et des messages, qu'il semblait négliger la forme.

Si nous comparons l'œuvre de Kazem Chalipa avec celle de deux autres peintres religieux de la révolution, c'est-à-dire Iraj Eskandari et Hossein Khosrojerdi, nous pourrions constater plus clairement que la carrière d'artiste de ces deux derniers était caractérisée par une lente évolution de la narration et la transmission objective et réaliste des messages, vers une sorte d'abstrait figuratif, et parfois vers une abstraction totale.

Mais chaque œuvre de Chalipa dépendait du concept dont elle était porteuse. C'était donc le message, qui dictait le style de la peinture. Il est donc impossible, contrairement pour les deux autres artistes, de déterminer l'évolution chronologique de l'œuvre de Kazem Chalipa.

« Le sacrifice » (1981) est l'un des plus célèbres tableaux de Chalipa qui date des années de la guerre (figure n°698). Le critique d'art, Morteza Goudarzi dit (La peinture de la révolution, Auteur : Morteza Goudarzi, Publication : Frhangestan-e-Honar, 2008, Téhéran-Iran) : *« Sans vouloir critiquer la structure de ce tableau, nous pouvons dire que cette œuvre est l'un des meilleurs exemples du choix de l'artiste de la révolution qui préfère le concept et le thème, à la narration. Cette œuvre montre que l'artiste a voulu faire durer son œuvre dans le temps, en lui donnant un aspect conceptuel, au lieu de se réduire à la narration absolue d'un slogan temporaire. »*

Dans ce tableau de Chalipa, la mère tient son fils martyr dans ses bras, et il devient le symbole du sacrifice. En bas de la toile, nous voyons des scènes de la révolution représentées de manière très floue. L'artiste veut nous dire que seul le sacrifice pourrait assurer la victoire sur le mal, et la réalisation des idéaux religieux et humains. En outre, la mère peut représenter symboliquement la patrie.

Le tableau juxtapose deux époques historiques différentes : celle de la révolution iranienne et de la guerre, et celle de l'événement de Karbala et du martyre de l'Imam Hossein



fig.697/ Huile sur toile/ 162x132 Cm/ 1984



fig.698/ Huile sur toile/ 250x200 Cm

et de ses compagnons. Cette juxtaposition évoque, que le martyr de l'Imam Hossein et de ses compagnons, étaient lui aussi un événement marqué par le sacrifice et l'amour pour les croyances. Ainsi, Chalipa réussit à créer un lien conceptuel entre le passé et le présent.

Parmi les œuvres les plus remarquables de Kazem Chalipa pendant les années 1981-1991 (période de la révolution et de la guerre), il faut citer : « Le sacrifice » (1991), « Une nouvelle naissance » (1983), « L'œil du narcisse » (1984), « Le grand jour » (1984), « Racines enfoncées dans l'amour » (1986), « 17 Shahrivar » (1986), « Le Bassiji » (1991).

« La sincérité » (1993) est un autre tableau de Kazem Chalipa, exposé la même année à la 2^e Biennale de la peinture iranienne au Musée des Arts contemporains de Téhéran (figure n°699). Cette œuvre montre le corps décapité d'un martyr dans un arrière-plan ni réaliste ni objectif. En effet, nous voyons le corps décapité du martyr dans l'autre monde en train de monter dans le ciel. L'ambiance imaginaire de l'œuvre, les couleurs lumineuses et floues, et la figure humaine semblent être créées en liberté et sans structuration, afin de suggérer un univers irréel et surréaliste.

L'une des autres œuvres importantes de l'artiste, est un tableau à trois volets sans titre, qui a été exposé pendant la 1^{ère} Biennale du Monde musulman, au Musée des Arts contemporains de Téhéran en 2003. Dans cette œuvre, Kazem Chalipa porte un regard sur la miniature ancienne de l'Iran : l'usage du bleu azur et du doré, les coups de pinceau très fins pour créer les figures humaines et l'espace qui les entoure, et les couleurs et les motifs estompés et souillés évoquent tous la sensation de l'ancienneté et du passage du temps. Ainsi, Chalipa a utilisé les éléments de la miniature et les a mis au service de la représentation des thèmes religieux et mystiques de caractère parfaitement iranien (figure n°700).

Aujourd'hui, trois décennies après la révolution islamique, Chalipa reste fidèle à ses engagements islamiques. Cet engagement est constant dans tous ses jeux de style : du réalisme au surréalisme, de la miniature iranienne à la peinture abstraite (figure n°701).

- **B3-c) Habibollah Sadighi**

Né en 1957 (figure n°702), Habibollah Sadighi fit ses études en peinture à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran, et obtint sa maîtrise à l'Université Tarbiyat Modarrese de Téhéran. Il participa à la première exposition collective qui eut lieu après la victoire de la révolution islamique à Hosseinyeh Ershad –un centre de rassemblement



fig.699/ Huile sur toile/ 200x300 Cm/ 1981

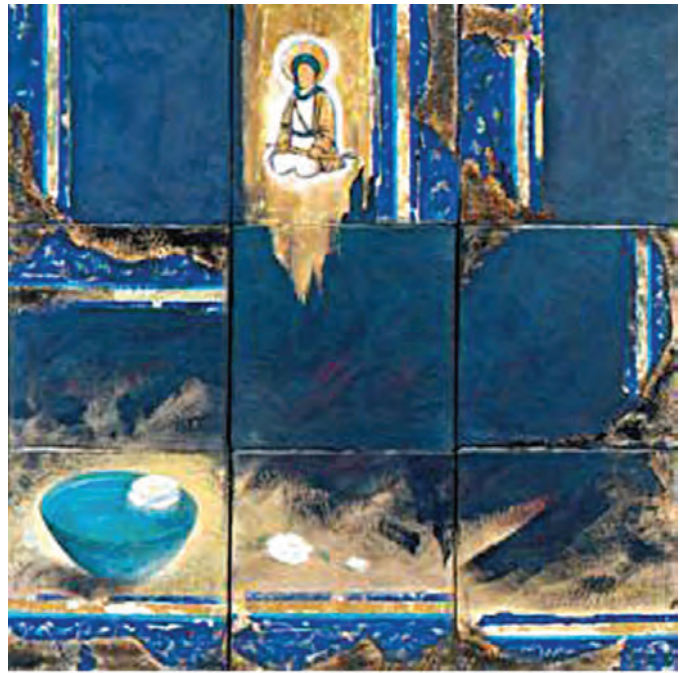


fig.700/ Acrylic/ 90x90 Cm



fig.701/ Huile sur toile



fig.702/ Aliakbar Sadeghi

religieux– à Téhéran. Plus tard, il fonda, avec ses amis peintres, le « Centre de la pensée et de l'art islamique ».

Depuis le début de la révolution, il réalisait des peintures avec des thèmes révolutionnaires et religieux. La plupart de ses œuvres étaient figuratives. Les œuvres de Sadighi étaient marquées au départ par le réalisme (figure n°703), tandis qu'au fur et à mesure que l'on s'éloignait de l'époque des vives émotions de la révolution, une ambiance surréaliste commençait à dominer ses œuvres (figure n°704).

Pendant les premières années qui s'écoulèrent après la victoire de la révolution islamique, les personnages des tableaux de Habibollah Sadighi incarnaient le bien et le mal, la beauté et la laideur, la pureté et l'impureté. L'œuvre de Sadighi est très diversifiée, tant sur les concepts et le contenu que sur la structure et la technique.

Dans ses peintures de l'époque de la révolution, Habibollah Sadighi reproduisaient objectivement les événements. A l'instar de tous les peintres de la révolution, son travail était caractérisé par l'engagement populaire (figure n°705). Ensuite, il mit les pieds dans un autre univers d'imaginaires et d'insaisissables. Sadighi trouvait toujours un sujet ou un poème comme point de départ de son travail. La plupart de ses tableaux étaient influencés tantôt par la création spatiale libre de la miniature iranienne (figure n°706), tantôt de Marc Chagall.

L'idéal de Sadighi serait peut-être de raconter l'histoire de l'éternité de la vie humaine, la séparation de l'âme de l'univers terrestre, et l'appartenance de l'homme à un monde supérieur marqué du détachement de tous les intérêts matériels. Nous pouvons identifier ce regard même dans ses peintures de l'époque de la guerre où il se réfugiait dans les espaces surréalistes, au lieu de choisir le réalisme habituel de ce genre de peinture (figure n°707) (figure n°708).

Dans « La résurrection » et « L'enterrement des cœurs » (1985), ainsi que dans ses œuvres récentes, nous constatons la présence des clairs-obscur variés et la domination du bleu (figure n°709) (figure n°710). Habibollah Sadeghi dit: « *L'artiste est un idéaliste. Pour montrer ses idéaux, il se sert des symboles. L'artiste est chargé d'une mission à la fois divine et universelle.* »

Le critique d'art, Ahmad Réza Dalvand dit (Communication Personnelle, 2011, Téhéran –Iran) : « *Si vous voyez que Sadighi a dessiné çà et là des fleurs ou des paysages, ou si vous voyez dans certaines de ses œuvres les traces d'une recherche technique, ne vous étonnez pas. Habibollah Sadighi se plonge dans le fond de la mer des formes : il réalise des miniatures, il calligraphie, il fait des esquisses impressionnistes, il fait des portraits, il réalise des natures mortes, et il fait des expériences visuelles à la recherche d'une expression*

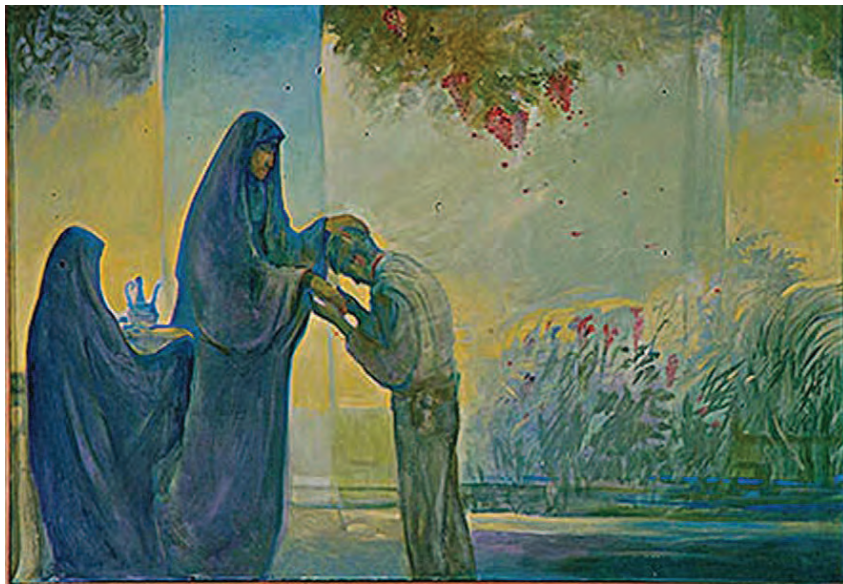


fig.703/ Huile sur toile



fig.704/ Huile sur toile



fig.705/ Huile sur toile



fig.706/ Huile sur toile



fig.707/ Huile sur toile



fig.708/ Huile sur toile



fig.709/ Huile sur toile/ 220x140 Cm/ 1992



fig.710/ Huile sur toile

absolue, comme un peintre abstrait. Mais le rendement de ses recherches se manifeste sous forme d'un « savoir-faire » et d'un « goût » agréables dans la structure de ses œuvres idéalistes (figure n°711) (figure n°712) (figure n°713). »

A 54 ans, Habibollah Sadighi est actuellement professeur d'art dans les universités iraniennes, et il poursuit toujours sa carrière de peintre. Il participe régulièrement aux expositions individuelles ou collectives en Iran et à l'étranger. Il est lauréat de plusieurs expositions dont : Les 1^{ère} et 3^e Biennales de Téhéran (1991, 1995), les compétitions internationales d'esquisses aux Pays-Bas (1995), ... Il a été plusieurs fois membres du jury ou organisateur de plusieurs expositions en Iran.

- **B3-d) Hossein Khosrojerdi**

Né en 1957 à Téhéran (figure n°714), Hossein Khosrojerdi fit des études secondaires au lycée des Beaux-arts de l'Université de Téhéran, puis obtint sa licence en peinture à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran.

Proche du courant religieux pendant la révolution, il fut l'un des cofondateurs du « Centre de la pensée et de l'Art islamiques ». A l'époque de la guerre, Khosrojerdi était très actif dans le domaine de la peinture iranienne (figure n°715) (figure n°716), et il poursuivit cette présence active pendant les décennies qui s'écoulèrent après la révolution et la guerre. Il participa à plusieurs expositions en Iran et à l'étranger.

Avant la révolution, il était l'un des jeunes peintres dont l'œuvre véhiculait souvent des thèmes religieux et contestataires.

Un an avant la révolution, en 1977, alors qu'il était étudiant au Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran, il réalisa un grand tableau intitulé « Venez à la félicité » (2×5 m.). Dans ce tableau, Khosrojerdi montrait un homme marchant sur une route qui avance, selon l'artiste, vers la perfection qui l'attendait au bout du chemin.

A propos de cette œuvre, Hossein Khosrojerdi dit (L'histoire de la peinture en Iran, Auteur : Morteza Goudarzi, publication : Nashre Samt, 2005, Téhéran-Iran): « *Je sentais que j'avais des choses à dire à travers la peinture. A cette époque-là, j'étais intimement ami avec Sadeghi et Chalipa. Notre professeur, Hannibal Alkhas disait que nous devons réaliser des tableaux de très grande taille. J'ai fait ce tableau en m'inspirant de mes croyances, et je voulais dire que tant que l'homme n'a pas trouvé le bon chemin, il n'arrivera jamais à sa perfection. »*



fig.711/ Huile sur toile



fig.712/ Huile sur toile



fig.713/ Huile sur toile



fig.714/ Hossein Khosrojerdi



fig.715/ Huile sur toile



fig.716/ Huile sur toile

A l'époque de la révolution, les œuvres de Khosrojerdi étaient porteuses de slogans et de messages révolutionnaires exprimés avec un style expressionniste. Parmi ces œuvres, nous pouvons citer « Le cri » (1979) montrant des hommes en train de crier. En effet, Khosrojerdi s'était inspiré du célèbre tableau d'Edvard Munch⁴⁶⁴. L'artiste avait même emprunté le nom du tableau de Munch, pour insister sur cette inspiration directe et consciente.

La guerre entre l'Iran et l'Irak, qui commença en 1980, laissa une grande influence sur la carrière artistique de Khosrojerdi (figure n°717) (figure n°718) (figure n°719). Pendant la guerre, il créa plusieurs œuvres dont « Les camarades de tranchée de Qods » (1980), « Les mains levés pour invoquer Dieu » (1980), « le Corrupteur sur Terre » (1980), « Le martyr » (1981), « Le bombardement » (1984), « La volée » (1984), « L'exécuteur testamentaire » (1986), « Montrer l'échelle sociale » (1988).

Au début de la révolution et de la guerre, Khosrojerdi créait des espaces complètement réalistes en se servant des structures classiques. Au fur et à mesure, les œuvres de Khosrojerdi devinrent plus conceptuelles, mais elles conservent leur allure contestataire comme avant (figure n°720).

Pour Hossein Khosrojerdi, l'engagement était le socle principal de l'activité artistique. Il exprimait son engagement par des concepts et des formes différents. Dans la création de ses espaces, Khosrojerdi s'écarta progressivement du réalisme et se mit à créer des espaces irréels et parfois surréalistes. Il disait lui-même qu'il ne se limitait à aucune règle technique, et qu'il choisissait ses techniques au moment de la création de ses œuvres.

L'un des tableaux récents de Khosrojerdi, intitulé « Les hommes couverts de bandelettes », est sans doute son œuvre la plus représentative, réalisée par la technique de « digital art » (figure n°721). Dans cette œuvre, Khosrojerdi s'est inspiré des sculptures de George Segall⁴⁶⁵ (figure n°722) (figure n°723).

Segall réalisait des moules de modèles réels, et créait des sculptures montrant des figures humaines en train de faire différentes activités. Khosrojerdi couvrait de bandelettes le corps des modèles réels, les photographiait, et se servait ensuite des techniques numériques.

Ces œuvres étaient une combinaison de la photographie et de la peinture numérique. L'influence de George Segall est évidente, mais les hommes de Khosrojerdi portaient des concepts et des messages différents de ceux des sculptures de Segall. Ces concepts provenaient de l'ambiance culturelle, sociale et politique de l'Iran contemporain.

⁴⁶⁴ Edward Munch (12 décembre 1863-23 janvier 1944), est un peintre expressionniste norvégien.

⁴⁶⁵ George Segall (26 novembre 1924 à New York- 9 juin 2000 à New Jersey), est un sculpteur américain.



fig.717/ Huile sur toile



fig.718/ Huile sur toile/ 170x120 Cm/1980



fig.719/ Huile sur toile/ 200x170 Cm/ 1979



fig.720/ Huile sur toile/ 180x140 Cm/ 1990



fig.721/ Art numerique



fig.722/ Installation



fig.723/ Installation

Par exemple, le groupe de musiciens aux mains vides, sans qu'ils aient des instruments de musique ! Ou des hommes qui prient avant de prendre leur repas, tandis qu'il n'y a pas de repas dans leurs assiettes (figure n°724) (figure n°725) !

Dans toutes ses œuvres, Hossein Khosrojerdi veut transmettre un message à ses interlocuteurs. Dans la plupart des cas, ce message est transmis d'une manière claire et directe. En réalité, jusqu'aujourd'hui, il est resté un peintre engagé et révolutionnaire, qui suit la modernité dans l'usage des techniques et des instruments.

Après la révolution et la guerre, des changements importants eurent lieu dans la forme et le style des œuvres de Khosrojerdi, d'où les critiques virulentes des artistes religieux contre lui.

En réaction à ces critiques, il évoqua la diversité de ses œuvres dans une interview publiée sous le titre de « Je suis tout à fait libre ». Dans cet entretien, Hossein Khosrojerdi déclara que l'artiste est libre de se servir de tous les styles et de toutes les techniques.

Morteza Goudarzi, auteur et critique d'art, dit (La peinture de la révolution, Auteur : Morteza Goudarzi, Publication : Frhangestan-e-Honar, 2008, Téhéran-Iran) :« *Sciemment ou inconsciemment, Hossein Khosrojerdi a toujours voulu adapter l'espace dominant de ses œuvres aux critères conceptuels. Il reste fidèle à cette supériorité du contenu et du message tant aux premières années de la révolution que trente ans après la révolution. Cependant, plus il s'éloignait de l'époque de la révolution, plus ses œuvres étaient caractérisées par l'ambiguïté dans la définition de ce message. En général, l'œuvre de Khosrojerdi est caractérisée par son aspect inhabituel et non conventionnel !* »

Aujourd'hui, Hossein Khosrojerdi est âgé de 54 ans, et il est toujours actif dans le domaine de la peinture iranienne. A présent, il s'intéresse de plus en plus aux arts conceptuels. La création de ses espaces et de ses installations, ainsi que ses peintures numériques témoignent de l'intérêt qu'il exprime pour l'art moderne du monde contemporain (figure n°726) (figure n°727).

B4) Les artistes révolutionnaires et non religieux

Parmi ces peintres révolutionnaires non religieux, certains avaient des tendances de gauche les rapprochant du communisme et du socialisme, et d'autres étaient des artistes engagés et contestataires qui s'opposaient au gouvernement de l'époque et aux courants artistiques soutenus à l'époque par l'État.



fig.724/ Art Numerique



fig.725/ Art Numerique



fig.726/ Art Numerique



fig.727/ Art Numerique

Comme les intellectuels d'autres pays du monde, les intellectuels iraniens de l'époque prenaient position contre le pouvoir en place, et critiquaient les politiques des gouvernements. Ils intégraient leurs protestations dans les débats théoriques, et les exposaient dans les milieux intellectuels et artistiques en essayant de trouver des réponses à leurs questions.

Entre-temps, il y avait des artistes qui n'avaient pas d'appartenances politiques et qui n'étaient membres d'aucun groupe ou parti. Pourtant les signes de la protestation étaient visibles dans leurs œuvres comme celle de Bahman Mohasses (figure n°728) et de Morteza Momayez (figure n°729).

Pendant la révolution islamique de 1979, un courant socialiste apparut dans le domaine des arts plastiques en Iran, sans se référer aux slogans islamiques et aux croyances religieuses. La plupart des œuvres des artistes de ce courant étaient figuratives et expressionnistes. La vie des pauvres, le combat populaire, les poings serrés, les hommes solidement debout, les ouvriers et les paysans en action étaient les thèmes habituels des tableaux et des peintures murales de ces artistes.

Ce courant ne se transforma jamais en un groupe artistique cohérent. Les peintres qui avaient des tendances socialistes et des appartenances politiques non religieuses avaient des revendications et des exigences qui n'étaient pas conformes au courant dominant de la société iranienne de l'époque. Ils continuèrent leurs activités pendant deux ans, c'est-à-dire entre la victoire de la révolution islamique (1979) et le début de la guerre entre l'Irak et l'Iran (1980). Mais lorsque la situation politique se stabilisa, la possibilité pour eux de continuer leurs activités devint très limitée.

En effet, la plupart de ces peintres cessèrent de créer des œuvres reflétant leurs points de vue socialistes. Par contre, après la victoire de la révolution islamique, le terrain devint tout à fait favorable au développement des jeunes peintres qui avaient des points de vue religieux. Ces peintres connus sous l'appellation de « peintres et artistes du Centre de la pensée et de l'art islamiques » poursuivent leurs activités artistiques jusqu'aujourd'hui.

Mme Samila Amir Ebrahimi, qui comptait elle-même parmi ces peintres révolutionnaires non religieux des premières années de la révolution islamique dit (web site : moarek.blogfa.com):

« Dès les premières années de la révolution, la solidarité et la cohérence spontanées des artistes ont disparu et ont laissé leur place aux divisions politiques et idéologiques. Après la révolution culturelle en Iran, les activités des peintres qui avaient des appartenances politiques non religieuses ont été considérablement limitées, surtout après la fermeture des universités et le limogeage de nombreux professeurs qui y avaient travaillé sous le régime des Pahlavi.



fig.728/ Huile sur toile



fig.729

« A partir de cette date, ces artistes n'étaient qu'une opposition dans le domaine des activités artistiques et sociales. Au fur et à mesure, certains changements ont eu lieu dans les œuvres de ces artistes : les éléments narratifs qui faisaient allusion à leurs croyances politiques ont disparu, et les éléments mi-figuratifs mi-abstraites sont apparus dans leur travail. »

Vers le milieu de la période 1981-1991, le climat social a changé progressivement en Iran. Les universités ont repris leurs activités, les jeunes étudiants révolutionnaires ont profité des cours des maîtres qui les familiarisaient nécessairement avec le langage du modernisme. Cela a en fait créé, des changements considérables dans les œuvres de la plupart de ces jeunes artistes.

Au fur et à mesure, ils abandonnèrent les éléments narratifs et les formes rigides et quasi-réalistes, ainsi que le recours plus ou moins excessif aux techniques et aux points de vue de la peinture traditionnelle iranienne (miniature). Dans le même temps, la situation est devenue favorable pour porter un regard différent sur la peinture et l'art moderne de l'Occident, dont l'art abstrait. Ces jeunes peintres eurent l'occasion de faire leurs recherches dans ce domaine.

Parmi les peintres révolutionnaires qui n'appartenaient pas au courant religieux des premières années de la révolution islamique, nous pouvons citer :

Hannibal Alkhas, Mme Niloufar Ghaderinejad, Manoutchehr Safarzadeh, Nosratollah Moslemian, Bahram Dabiri (figure n°730), Massoud Saadeddine (figure n°731), Mme Samila Amir Ebrahimi, Parviz Habib pour ⁴⁶⁶(figure n°732), Ayoub Emdadian ⁴⁶⁷(figure n°733), Mme Farah Notash ⁴⁶⁸(figure n°734), et Mohammad Hassan Shid-Del.

Dans la foulée de la révolution, jusqu'à la survenance de la révolution culturelle et la fermeture des universités, ces peintres continuaient très activement leur travail. Mais au fur et à mesure, ils abandonnèrent leurs activités révolutionnaires, et se mirent à créer des œuvres différentes de celles de cette période révolutionnaire.

⁴⁶⁶ Morteza Habib pour, alias Parviz Habib pour, né en 1935 à Anzali (nord de l'Iran), est un peintre contemporain iranien. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.

⁴⁶⁷ Ayoub Emdadian, né en 1950 à Tabriz, est un peintre contemporain iranien. Après la révolution islamique, il fut l'un des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques. A présent, il vit à Paris où il poursuit ses activités artistiques.

⁴⁶⁸ Farah Notash, née en 1941 à Téhéran, est une peintre et sculptrice contemporaine iranienne. Elle est également créatrice de poterie et de verrerie. Après la révolution islamique, elle fut l'une des peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques.



fig.730/ Huile sur toile



fig.731/ Huile sur toile



fig.732/ Huile sur toile



fig.733/ Huile sur toile



fig.734/ Huile sur toile

Par la suite, nous allons étudier brièvement la vie et l'œuvre de plusieurs peintres du courant révolutionnaire non religieux des premières années de la révolution islamiques en Iran.

- **B4-a) Samila Amir Ebrahimi**

Mme Samila Amir Ebrahimi naquit en 1950 à Téhéran (figure n°735). A l'époque de la révolution islamique, elle participa courageusement au mouvement révolutionnaire.

Les critiques et les protestations qu'elle exprimait, à travers son œuvre et ses peintures, contre le régime Pahlavi, avaient fait d'elle une personnalité bien connue à l'époque (figure n°736). Mme Amir Ebrahimi avait étudié le droit à l'Université de Téhéran. Après ses études universitaires, elle s'intéressa à la peinture.

Depuis la révolution islamique, Mme Amir Ebrahimi continue ses activités d'artiste, et elle s'occupe depuis trente ans de la critique et de l'analyse des événements et des évolutions qui se produisent dans le domaine de la peinture et de l'art contemporain iranien.

Mme Samila Amir Ebrahimi est une artiste engagée et innovatrice, et une critique contestataire. Ses œuvres étaient toujours porteuses d'un message tant à l'époque de la révolution islamique que pendant les années postrévolutionnaires jusqu'aujourd'hui (figure n°737).

Elle est une artiste qui s'engage à ses croyances, et à l'expression de ses revendications et ses besoins. Elle dessine des tableaux et écrit des articles pour exprimer ses points de vue. Dans ses œuvres de l'époque révolutionnaire, Mme Samila Amir Ebrahimi se donnait à l'idée de l'art au service du peuple. Elle accordait surtout une attention particulière aux questions liées à la vie des différentes ethnies iraniennes.

Les œuvres de cette époque étaient figuratives et réalistes. A l'instar de la plupart des peintres révolutionnaires de cette période, dans son œuvre l'homme occupait la place centrale de son travail. Elle essayait donc de transmettre ses messages à travers les figures humaines. Les hommes qui peuplaient ses œuvres étaient tantôt joyeux tantôt tristes. Les œuvres de Mme Amir Ebrahimi, créées pendant les années révolutionnaires, exprimaient la joie de la victoire et de la solidarité populaire (figure n°738).

Quant aux œuvres qu'elle avait créées pendant ces années révolutionnaires, Mme Samila Amir Ebrahimi dit (Entretien avec Samila Amir Ebrahimi, Auteur : Arshadi, publication : Magazine culturel de Chista, n°168 et n° 169, 2000, Teheran-Iran) : « *En réalité, je ne sais pas encore d'après quels critères je pourrais évaluer correctement l'art de cette*



fig.735/ Samila Amir Ebrahimi



fig.736/ Huile sur toile



fig.737/ Techniques mixtes



fig.738/ Huile sur toile



période révolutionnaire. Le problème c'est que la critique de cet art se confond toujours avec la critique de l'expérience sociale des différents courants historiques et de pensée pendant cette période. »

Les années de la révolution écoulées, Mme Amir Ebrahimi abandonna les figures humaines de ses peintures révolutionnaires, et se mit à la recherche de la signification de la vie dans les villes brûlées de la guerre. La « Série des terres brûlées » est porteuse d'un message sinistre, celle de l'anéantissement de la terre et de la vie par une guerre destructrice (figure n°739).

Quant aux œuvres de cette série, Mme Samila Ebrahimi dit (Entretien avec Samila Amir Ebrahimi, Auteur : Arshadi, publication : Magazine culturel de Chista, n°168 et n° 169, 2000, Teheran-Iran): *« Pour moi, l'espace était le lieu où se trouvait une chose, ô combien précieuse, c'est-à-dire l'homme. Mais après un voyage dans une des villes sinistrées par la guerre dans la province iranienne de Khûzistân, j'ai eu une compréhension nouvelle quand j'ai vu les espaces urbains et les maisons pilonnés et bombardés pendant la guerre. »*

La « Série des terres brûlées » fut suivie par une autre série d'œuvres que Mme Amir Ebrahimi intitula la « Série des nuits et des ombres » caractérisée par les espaces obscurs et les panoramas urbains tachetés de points clairs. Pendant cette période, les œuvres de l'artiste sont dépeuplées. Dans les espaces qu'elle dessinait, l'homme n'avait plus une présence objective, mais sa présence latente était perceptible partout. Les œuvres de cette période sont donc caractérisées par des espaces très humains, tandis que l'homme y est absent lui-même (figure n°740).

Vers la fin des années 1991-2001, Mme Samila Amir Ebrahimi se concentra sur les techniques du collage et de la combinaison entre la photographie et la peinture. Elle réalisa deux autres séries d'œuvres intitulées « Le poète » et « Le dédale ». Ces deux nouvelles séries entretenaient certains liens avec la période pendant laquelle elle avait dessiné les tableaux de la « Série des nuits et des ombres » (figure n°741) (figure n°742).

Quand à la diversité technique des œuvres de cette période, Mme Amir Ebrahimi dit (Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°15, 2005, Téhéran-Iran) :

: « A mon avis, la technique qui pourrait m'aider à exprimer mes idées et mes concepts, faisait déjà partie de mon travail. Je crois que ce n'est pas important que l'artiste se serve d'un ou de plusieurs langages pour traduire ses idées. Il y a des gens qui ne regardent le monde qu'à travers une seule fenêtre. Et il y des gens qui en ont plusieurs ! »

Dans les œuvres plus récentes de Mme Samila Amir Ebrahimi, l'artiste est présente comme un témoin et une ombre. Sa présence est perceptible à l'intérieur de l'œuvre. C'est

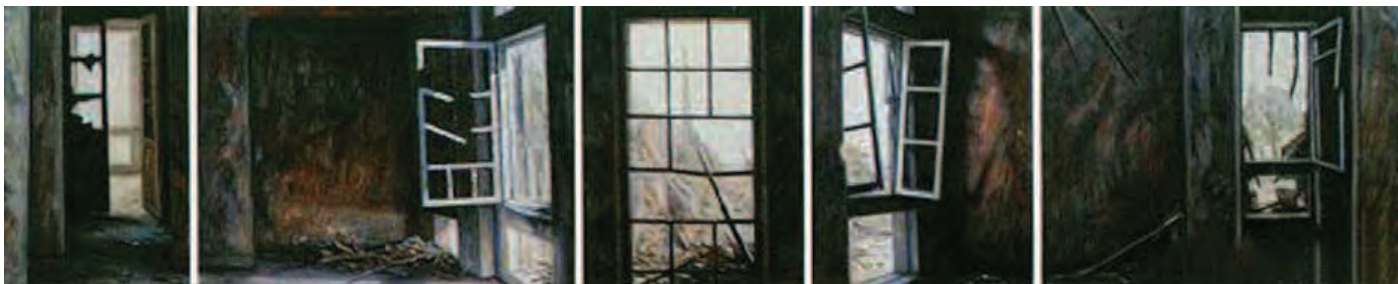


fig.739/ Huile sur toile

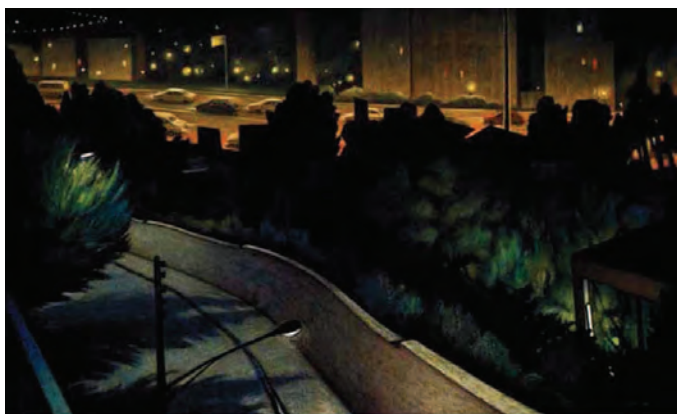


fig.740/ Huile sur toile



fig.741/ Huile sur toile/ 60x60 Cm/ 1995



fig.742/ Peinture et montage de photo/ 36x46 Cm/ 1999

comme si elle nous prenait la main et nous guidait dans les espaces intérieurs et extérieurs, des « cycles » et des « dédales » de ses œuvres. Les tableaux récents de Mme Amir Ebrahimi sont plus obscurs, plus froids et plus mystérieux (figure n°743) (figure n°744).

Quant aux différentes périodes de son parcours artistique, elle dit (Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°8, 2004, Téhéran-Iran) : *J'ai parcouru 7 ou 8 étapes différentes dans ma peinture. Chacune de ces étapes correspondait d'une manière ou d'une autre à ma vie personnelle, mes expériences, les conditions sociales, et les différentes étapes de ma vie psychique et de ma mentalité. Cependant, du point de vue du style et du langage, toutes ces périodes oscillaient généralement entre deux pôles : le réalisme et l'expressionnisme.* »

Elle veut toujours attirer l'attention de l'interlocuteur qui jouit d'un statut privilégié à ses yeux. Il ne faut pas oublier, que Mme Amir Ebrahimi reste aujourd'hui une artiste profondément révolutionnaire, comme à l'époque de sa jeunesse. Elle reste donc fidèle aux idéaux révolutionnaires de « l'art engagé » et de « l'art pour le peuple ».

Elle en dit elle-même (Entretien avec Samila Amir Ebrahimi, Auteur : Arshadi, publication : Magazine culturel de Chista, n°168 et n° 169, 2000, Teheran-Iran): « *A l'époque de la révolution, j'étais particulièrement sensible par rapport à l'interlocuteur, car je voulais le changer dans sa mentalité et dans son action. Maintenant, je veux partager avec lui mes expériences artistiques !* »

Mme Samila Amir Ebrahimi se présente comme une artiste réaliste. D'ailleurs, elle croit profondément que l'art est réaliste par essence. A ce propos, elle dit (Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°15, 2005, Téhéran-Iran) : « *Plus la réalité devient plus compliquée et complexe dans le monde contemporain, plus la signification du réalisme change. Nous nous trouvons face aux réalités virtuelles. La vraie frontière qui existe entre la réalité et la surréalité semble très incertaine et très fragile* (figure n°745). »

Actuellement, Mme Samila Amir Ebrahimi a 51 ans, et elle est toujours active dans le domaine de la création artistique et de la critique de la peinture iranienne.

- **B4-b) Manoutchehr Safarzadeh**

Né en 1954 à Téhéran (figure n°746), Manoutchehr Safarzadeh entama des études de peinture au Lycée des Beaux-arts de Téhéran.

La peinture de Safarzadeh raconte un récit qui n'est certainement pas celui des classes riches et aisées. Par contre, les différentes scènes de ses tableaux racontent la vie des gens

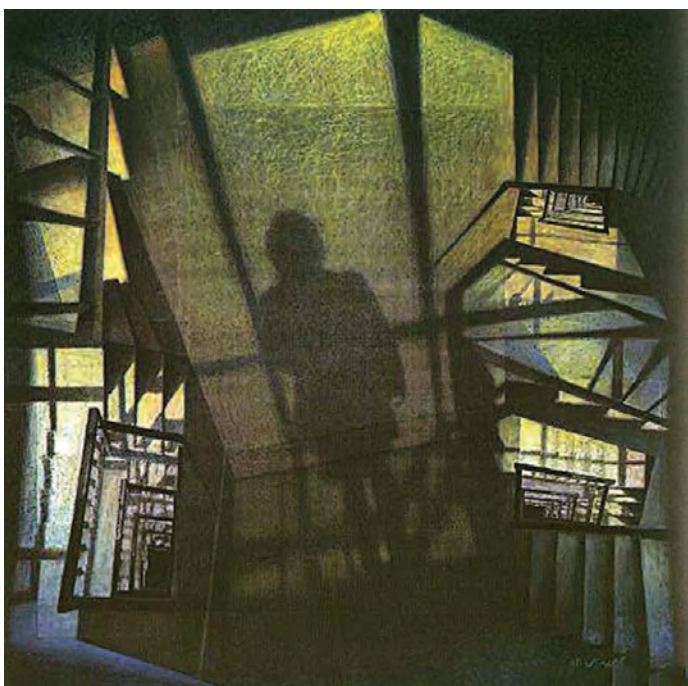


fig.743/ Peinture et montage de photo/ 100x100 Cm/ 2004

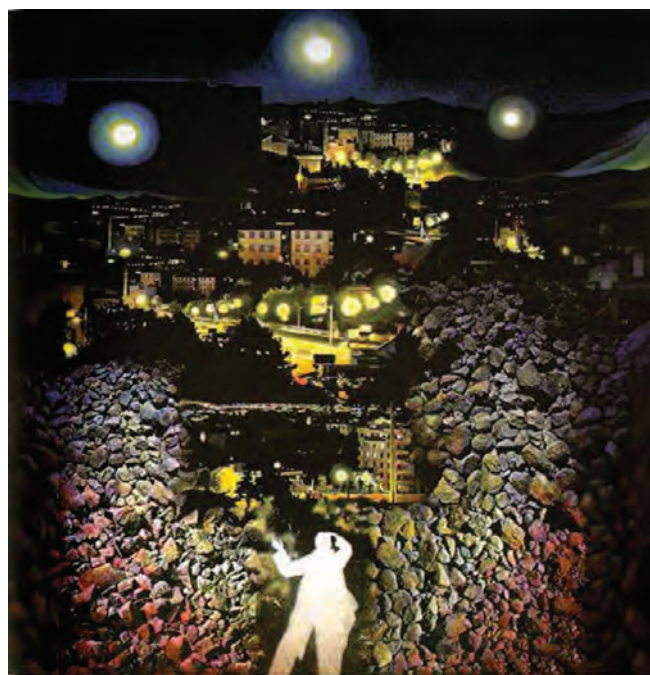


fig.744/ Peinture et montage de photo/ 100x100 Cm/ 2004



fig.745/ Peinture et montage de photo/ 100x100 Cm/ 2004



fig.746/Manouchehr Safarzadeh

ordinaires. Ce récit est tantôt joyeux, ironique, voire satirique, tantôt noir et plein d'amertume (figure n°747).

De nombreuses œuvres de Manoutchehr Safarzadeh sont marquées par la présence constante de son épouse. L'accent que l'artiste met sur cette présence permanente semble nous indiquer que son épouse serait la narratrice des récits et des histoires que contient son œuvre (figure n°748) (figure n°749).

Manoutchehr Safarzadeh commença sa carrière de peintre avant la victoire de la révolution islamique. A l'époque de la révolution, il fut un jeune artiste de 24 ans qui fut – comme beaucoup de jeunes personnes de son âge– sous l'emprise et l'influence du mouvement révolutionnaire de son temps.

A l'époque, il comptait parmi les peintres révolutionnaires non religieux. Comme de nombreux autres jeunes peintres de l'époque, il se mit pendant un temps à réaliser des peintures murales dans les milieux urbains de Téhéran, pour ainsi apporter aux gens les messages de la révolution.

L'une des célèbres peintures murales de Manoutchehr Safarzadeh était une œuvre haute d'une dizaine de mètres, représentant une foule en mouvement. Cette œuvre s'intitulait « L'unité du verbe ». Le titre de cette peinture murale était emprunté au célèbre slogan du leader de la révolution islamique, l'Imam Khomeiny, très répandu à l'époque de la révolution.

Le type de cette œuvre, le regard de l'artiste et la manière de sa réalisation étaient tous empruntés à l'école de la peinture dite « Ghahveh-khaneh ». En effet, dans ses œuvres révolutionnaires, Manoutchehr Safarzadeh s'étaient visiblement inspiré des œuvres de son maître, Hannibal Alkhas. « L'unité du verbe » était dominée par le rouge –couleur d'émotion, de violence et de sang–, des figures d'hommes de ferme volonté aux visages à la fois ternes et tristes.

Bien que la plupart des artistes iraniens et des experts d'art le placent dans la catégorie des peintres révolutionnaires, Manoutchehr Safarzadeh nie toujours cette étiquette et dit (Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°11, 2004, Téhéran-Iran) : « *A l'époque de la révolution, je ne me sentais pas du tout trompé ou dupé par la situation dominante. Le peuple avait déclenché un mouvement auquel j'avais contribué à mon tour. C'est la raison pour laquelle, je peignais à l'époque les slogans révolutionnaires du peuple. Est arrivée ensuite la période où les gens ordinaires et les forces politiques a changé de cap. Mon pays a connu une période de crise, puis la guerre. Alors là, j'ai abandonné...*



fig.747/ Techniques mixtes



fig.748/ Techniques mixtes



fig.749/ Techniques mixtes

« A l'époque de la révolution, j'ai continué ce que faisais avant à l'époque de l'ancien régime. D'ailleurs, c'est ce que je fais aujourd'hui. Je n'ai point changé par rapport au Safarzadeh d'avant la révolution ! En outre, je n'accepte point ce que les auteurs et les poètes iraniens disaient pendant et après la révolution en Iran, à propos de la question de l'engagement du peintre et de l'artiste engagé et populaire. Cependant, beaucoup de jeunes artistes y ont cru et se sont égarés. A mon avis, cela n'étaient et ne sont que les propagandes des partis politiques pour justifier leurs prises de position. Un vrai artiste ne regarde jamais la création artistique de ce point de vue. »

L'œuvre de Manoutchehr Safarzadeh était toujours axée autour de l'homme, tant avant qu'après la révolution islamique. De ce point de vue, son travail n'est pas marqué pendant des années par un changement majeur. Nous pouvons retrouver les figures humaines de ses tableaux révolutionnaires, dans ses œuvres ultérieures et dans les chambres d'une réception qu'il a dessinées dans l'un de ses tableaux ! Dans la plupart des cas, il aime dessiner des figures humaines nues (figure n°750).

Massoud Saadeddine, peintre contemporain, décrit les œuvres de Manoutchehr Safarzadeh en ces termes (Magazine d'art plastique de Tandis, n°125, 2008, Téhéran-Iran)

: « Alors que le minimalisme, l'art conceptuel et l'abstraction avaient préoccupé les artistes iraniens pendant des années bien avant la révolution islamique, les corps nus des hommes et des femmes de Safarzadeh avaient l'effet d'un cri désagréable. Son but en créant de telles œuvres était d'exprimer une sensation intérieure, contraire à la grande vague de l'art importé de l'étranger. Safarzadeh sentait que dans ces œuvres, il ne pouvait pas trouver les traces de l'artiste lui-même. Selon lui, ces œuvres étaient plus ou moins fades et presque perdues. »

A 57 ans, Manoutchehr Safarzadeh est toujours actif dans le domaine de la peinture. En raison de la présence des figures humaines nues dans ses œuvres, depuis longtemps ses tableaux ne sont pas autorisés à être exposés publiquement dans les galeries iraniennes. Pourtant, des expositions privées de ses œuvres sont organisées de temps en temps. Etant donné les conditions actuelles de la société iranienne, nous pouvons admettre que les corps nus et non censurés de Manoutchehr Safarzadeh comptent aujourd'hui parmi ses œuvres les plus révolutionnaires !



fig.750/ Techniques mixtes

- **B4-c) Niloufar Ghaderinejad**

Née en 1957 à Téhéran (figure n°751), Mme Niloufar Ghaderinejad comptait parmi les jeunes peintres contestataires à l'époque de la révolution islamique de 1979. Elle fut l'une de ces jeunes femmes peintres qui dessinaient de grandes peintures murales révolutionnaires sur les murs de Téhéran, avec beaucoup de courage et beaucoup d'adresse.

A l'époque de la révolution, trois femmes peintres insistaient sur l'idée de l'engagement de l'artiste, de l'art populaire et du soutien à la classe ouvrière : Niloufar Ghaderinejad, Farah Notash et Samila Amir Ebrahimi. En effet, à l'époque la plupart des œuvres de ces trois peintres étaient dominées par ce point de vue qui fut commun à tous les trois. Ces peintres révolutionnaires n'étaient pas partisans du courant religieux, mais de la gauche, et la plupart d'entre eux étaient des étudiants d'Hannibal Alkhas.

Au début de la révolution, les œuvres des peintres non religieux se ressemblaient beaucoup tant dans les sujets et le contenu que dans la forme et la structure (figure n°752) (figure n°753). Mais au fur et à mesure, chaque artiste a choisi son parcours personnel dans sa création artistique, d'où la diversité remarquable de leurs œuvres les unes par rapport aux autres.

Dans les œuvres révolutionnaires de Mme Niloufar Ghaderinejad, les figures humaines furent toujours réalisées d'après des esquisses très puissantes, sur le fond des scènes et des espaces réalistes comme la rue, la ferme, l'usine, ... les visages de ces hommes combattants sont toujours tristes et ternes, sans qu'il y ait dans leurs yeux une lueur d'espoir ni de joie (figure n°754).

Le mouvement puissant –et parfois brutal– des lignes dans les œuvres de Niloufar Ghaderinejad les rapproche souvent des peintres révolutionnaires du Mexique, et ce d'autant plus que les tableaux révolutionnaires de Mme Ghaderinejad montrent souvent les scènes des combats de rue des gens ordinaires.

La grande peinture murale de Mme Niloufar Ghaderinejad à Téhéran, et l'autre peinture murale qu'elle avait réalisée avec son ami Massoud Saadeddine et son professeur Hannibal Alkhas, sur le mur de la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran, comptaient parmi les premières œuvres révolutionnaires, qu'elle réalisa au début de la révolution.

Ces visages tristes, contestataires et brutaux persistent encore aujourd'hui dans la plupart des œuvres récentes de Mme Niloufar Ghaderinejad. Mais cette fois-ci, ils sont



fig.751/ Nilufar Ghaderinejad



fig.752/ Huile sur toile



fig.753/ Huile sur toile



fig.754/ Huile sur toile

présentés dans des espaces ambigus avec des couleurs et sous des lumières libres, marqués par les mouvements rapides du pinceau (figure n°755).

Les figures humaines de ses œuvres semblent immuables. La seule chose qui change, ce sont les scènes et les espaces : les visages des manifestants à l'époque de la révolution ; les visages courageux et couverts de sang des combattants à l'époque de la guerre, et les figures humaines présentées dans les espaces mythiques de ses œuvres récentes. Autrement dit, ce qui laisse distinguer les œuvres de ces trois périodes de sa carrière artistique, ce sont les espaces (figure n°756).

Le nom de Mme Niloufar Ghaderinejad figure aujourd'hui, comme hier, sur la liste des artistes sociaux et révolutionnaires de l'Iran. Dans ses œuvres plus récentes, elle montre des figures animales –chevaux, bœufs, oiseaux– et des figures humaines qui semblent devenir des statuaires (figure n°757). Les roues tournantes de ses tableaux accentuent l'ambiance mythique de ses œuvres. Dans ses œuvres, nous sommes témoins de son voyage dans le passé et dans l'histoire des pays anciens (figure n°758). Certains critiques y voient une sorte de recours au néoromantisme⁴⁶⁹.

Ce qui est frappant dans les œuvres de Mme Niloufar Ghaderinejad, c'est la présence puissante et renforcée des hommes qu'elle dessine avec adresse et créativité. Elle demande à ses interlocuteurs de regarder l'homme au premier plan de ses œuvres, et elle a toujours réussi à le faire (figure n°759). A 54 ans, Mme Ghaderinejad continue sa carrière d'artiste et elle enseigne la peinture.

- **B4-d) Nosratollah Moslemian**

Nosratollah Moslemian naquit en 1951 à Salmas (figure n°760). Un an avant la révolution islamique, il finit ses études en peinture à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran en 1977.

Pendant ses années à la faculté, Moslemian fit connaissance avec les œuvres et les pensées des grands auteurs et intellectuels de son époque : les pensées d'Ahmad Shamlou (poète), de Nima Youshidj (poète), de Gholam-Hosseïn Saedi (auteur et dramaturge) et les

⁴⁶⁹ Le Néo romantisme est un mouvement artistique (littérature, peinture, musique, et ...), né à la fin du XIX^e siècle en réaction au naturalisme et modernisme.



fig.755/ Huile sur toile



fig.756/ Huile sur toile



fig.757/ Huile sur toile



fig.758/ Huile sur toile



fig.759/ Huile sur toile

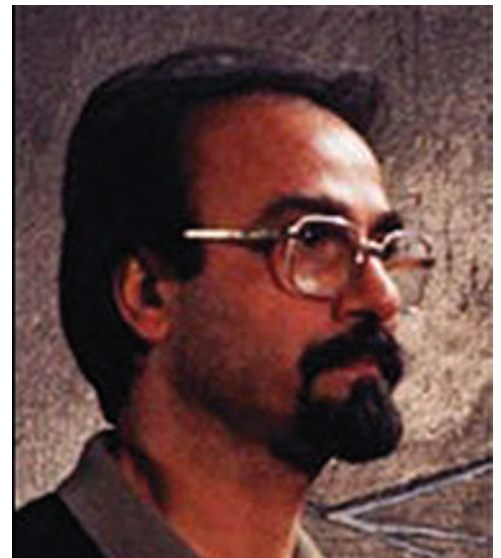


fig.760/ Nasrollah Moslemian

œuvres des grands auteurs russes, comme Fédor Dostoïevski⁴⁷⁰, Maxime Gorki⁴⁷¹ et Anton Tchekhov, avaient particulièrement influencé l'esprit du jeune peintre.

A cette époque-là, la société iranienne était marquée par de vives tensions et des évolutions rapides et profondes. Les étudiants et les intellectuels engagés jouaient des rôles décisifs dans ces évolutions sociales.

A propos de la situation de la société iranienne de l'époque, Nosratollah Moslemian dit (Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran): « *Je me préoccupais surtout de l'injustice sociale. Je croyais donc que je devais étudier ce problème sous différents angles. Pour découvrir les racines de cette injustice, je devais naturellement développer des études qui m'ont amené à m'intéresser de plus en plus aux conditions des classes défavorisées de la société (figure n°761).* »

Moslemian sentait que l'ambiance de la faculté où il étudiait la peinture n'était pas accueillante pour lui : à l'époque, la plupart des professeurs de la faculté des Beaux-arts étaient les défenseurs de la peinture moderne. Or, Moslemian croyait, à l'époque, que le rejet de l'art figuratif était contraire à l'idée qu'il se faisait de la peinture contemporaine.

C'est la raison pour laquelle il prenait énergiquement position contre l'ambiance dominante de la faculté. Pour son projet final, il choisit pour thème « l'exode rural ». Malgré le contenu politique de son projet, et l'opposition manifeste qu'il y avait exprimé à l'encontre des politiques économiques du régime des Pahlavi, il obtint la mention honorable un an avant la révolution (figure n°762).

Pendant cette période, Moslemian était un peintre révolutionnaire et engagé. Quant à son engagement pour les classes démunies de la société, Nosratollah Moslemian dit (Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran): « *En 1978, un an avant la victoire de la révolution, j'ai été invité à enseigner à la Faculté des Beaux-arts. L'enseignement à la faculté m'a obligé à passer en revue plus sérieusement mes connaissances théoriques, ce qui a augmenté encore davantage mes doutes. Je me suis aperçu que ce type de peinture pouvait avoir un large public à l'époque, mais que ses caractéristiques idéologiques m'empêcheraient de pouvoir aller au-delà de la surface des réalités et des slogans révolutionnaires.*

« En réalité, juste à l'époque où il y avait une grande demande pour ce type de peinture [idéologique], je me suis mis à le critiquer avec force. Je devais trouver une solution. Au fur et à mesure, j'ai compris qu'au lieu d'adopter une vision extérieure par rapport aux réalités et aux questions sociales, il vaudrait mieux que je prenne un point de vue intérieur,

⁴⁷⁰ Fédor Dostoïevski (11 novembre 1821 à Moscou - 9 février 1881 à Saint-Petersbourg), est un écrivain russe.

⁴⁷¹ Maxime Gorki (28 mars 1868 à Nijni Novgorod-18 juin 1928 à Moscou), est un écrivain soviétique.



fig.761/ Cryon, encre et pastel



fig.762/ Huile sur toile/ 200x200 Cm/ 1997

plus profond et plus philosophique en ce qui concerne le sort et le destin de l'homme. Par conséquent, j'ai décidé de passer en revue mes idées, en développant mes études et mes recherches. »

Pendant les années de guerre irano-irakienne (1980-1988), les œuvres de Nosratollah Moslemian étaient sous l'influence de ce grand événement, d'où la survenance d'un changement important dans sa vision du monde. A partir de ce moment, une vision esthétique apparut dans son travail, et il se mit à se concentrer sur les questions essentielles de l'humanité, loin de l'emprise des idéologies (figure n°763) (figure n°764).

Quant aux œuvres qu'il réalisa à l'époque de la guerre, Moslemian dit (Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran): *« A cette étape de ma carrière artistique, des aspects tragiques de la vie s'accroissent de manière plus visible dans mon travail. Ces dimensions tragiques de la vie ne proviennent pas nécessairement et seulement de la guerre. Pourtant pendant cette époque, la guerre avait pris une grande importance pour moi. La guerre est un phénomène social désagréable et déplaisant dont nous ressentons les effets négatifs à long terme. Il est donc tout à fait normal que je ne puisse pas nier l'influence de la guerre sur mon esprit : les destructions de la guerre et son visage désagréable et menaçant continuent encore à peser sur mon expérience personnelle. »*

A partir de 1987, Nosratollah Moslemian développa ses études et recherches, et se mit à analyser les œuvres des peintres iraniens des périodes antérieures (figure n°765). A ce propos, il dit (Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran): *« En 1987, j'ai été saturé de sentiments. J'en avais assez. Je me suis remis à douter de nouveau. »*

Mme Samila Amir Ebrahimi qui était elle-même l'une des peintres révolutionnaires et idéologiques de l'époque de la révolution, décrit l'œuvre de Moslemian en ces termes (Les œuvres de Nosratollah Moslemian, publication : Nazar, 2005, Teheran-Iran) : *« Dans les années 1981-1991, alors que l'état de guerre imposait plus de restrictions politiques et sociales à la société iranienne, c'était une bonne occasion pour que les peintres et les artistes idéalistes des années de la révolution puissent faire une réflexion sur leur travail, passer à une autocritique et se corriger. Moslemian était l'un de ces artistes qui ont réussi à faire évoluer leur langage artistique en se servant des enseignements de Rouin Pakbaz. Ainsi, Moslemian a réussi à combiner le contenu social de ses œuvres avec les caractéristiques formelles de la peinture abstraite et de la miniature iranienne (figure n°766). »*

Avant la révolution, et pendant les premières années qui se sont écoulées après la révolution islamique, les œuvres de Nosratollah Moslemian étaient figuratives et engagées. Mais à partir des années de guerre entre l'Iran et l'Irak, le regard qu'il portait sur l'art de la

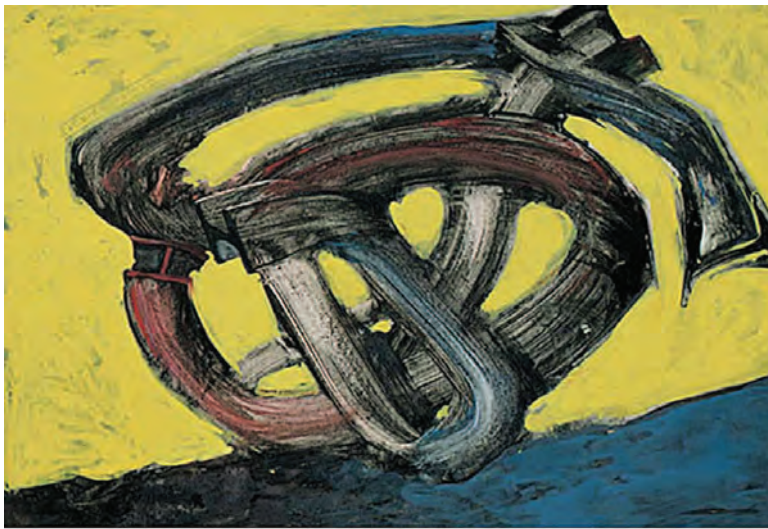


fig.763/ Gouache sur papier

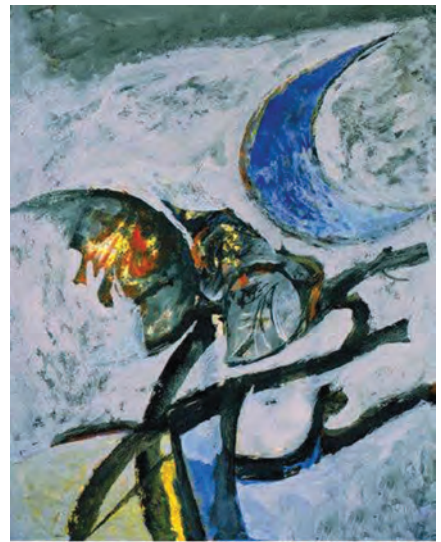


fig.764/ Gouache sur papier/ 58x46 Cm/ 1988



fig.765/ Acrylic sur toile/ 160x40 Cm



fig.766/ Acrylic sur toile

peinture a subi des changements profonds, et ses œuvres se modifièrent considérablement (figure n°767). Moslemian est un artiste moderne dont l'œuvre témoigne de sa connaissance vaste et profonde de l'héritage culturel de son pays, des motifs de l'antiquité iranienne jusqu'à l'art contemporain, en passant par les éléments et les symboles de l'art de la période islamique.

La réorientation des œuvres de Moslemian pour abandonner la peinture figurative et idéologique, pour s'approcher de la peinture abstraite, et son effort pour combiner l'abstraction avec la peinture ancienne de l'Iran –surtout la miniature– conduisait l'artiste à passer en revue ses opinions au sujet des valeurs de l'art traditionnel iranien (figure n°768).

Le travail de Nosratollah Moslemian est le fruit d'un mouvement conscient et de réflexions profondes. Ses œuvres sont très colorées, mais le fond de ses tableaux a souvent une seule couleur. Dans la plupart de ses œuvres, une ligne courbe divise horizontalement l'espace. La sphère du haut suggère le ciel, tandis que la sphère du bas suggère la terre. Un portrait ou un profil féminin est toujours présent dans ses tableaux. Dans la plupart des cas, ces portraits ont été présentés de manière très libre (figure n°769) (figure n°770).

Quant à la présence de ces portraits féminin, Rouin Pakbaz dit (Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran): « *Ces portraits sont en réalité la reproduction du visage féminin dans la peinture iranienne –miniature– que l'on appelait souvent 'Clair de Lune'. Mais le problème c'est qu'au lieu de se concentrer sur l'énergie qui pourrait se dégager de ces portraits féminins, Moslemian s'occupe uniquement de suggérer visuellement et conceptuellement 'Clair de Lune' des miniatures anciennes (figure n°771). Par conséquent, dans la plupart des cas, les visages sont peints très hâtivement sans pouvoir créer une influence réelle. Du point de vue émotionnel, ces visages suggèrent une pâle copie des femmes de l'époque de la dynastie des Qadjar, peintes sur la céramique. Pourtant, nous pouvons trouver des exemples plus clairs de cette imitation dans les œuvres de Sadegh Tabrizi, de Nasser Oveysi et de Jazeh Tabatabaï.* »

Les portraits féminins font partie intégrante des œuvres de Moslemian, et donne un aspect particulier à son travail. Ces femmes ne sont pas présentées avec des habits à fleurs, des maquillages indiscrets, ni dans les jardins persans, ni au milieu des meubles de l'époque des Qadjar. Par contre, il nous montre ces femmes qui vivent dans un espace abstrait et mystérieux. En effet, ces portraits nous montrent les femmes dans le monde moderne (figure n°772).

Moslemian dessine des Cyprès, des oiseaux, des fragments du ciel ou des fragments de miniatures iraniennes avec finesse pour les mettre au service de l'expression de ses thèmes



fig.767/ Acrylic sur toile/ 120x120 Cm/1988



fig.768/ Acrylic sur toile/ 190x260 Cm/2003



fig.769/ Acrylic sur toile



fig.770/ Gouache, Collage/ 42x52 Cm/1988



fig.771/ Acrylic sur toile

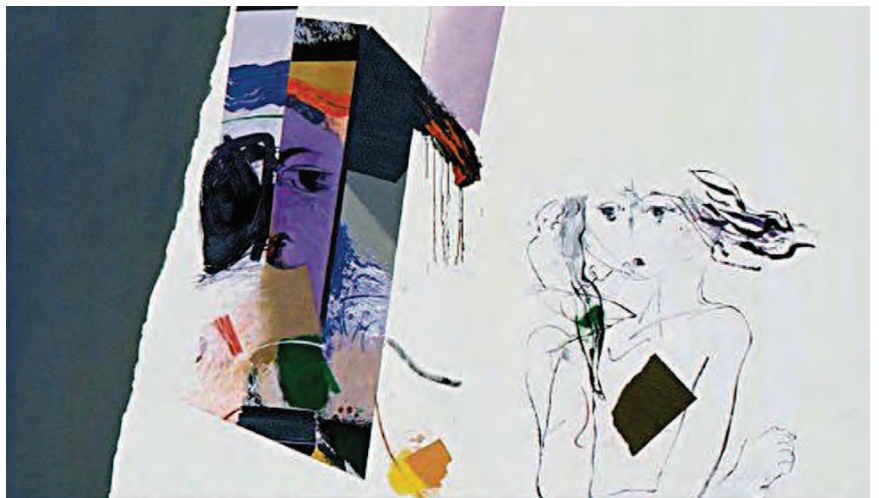


fig.772/ Acrylic sur toile/ 160x270 Cm/ 2000

(figure n°773). La vue de ses œuvres nous permet d'apprendre que l'artiste les a créés avec enthousiasme, talent et savoir.

Depuis 1991, Nosratollah Moslemian enseigne la peinture aux facultés artistiques. Il organise régulièrement des expositions individuelles en Iran et à l'étranger. En 2003, il était l'un des trois lauréats de la Biennale internationale de Chine. Aujourd'hui, Nosratollah Moslemian est l'un des peintres les plus célèbres et les plus actifs de l'art contemporain iranien.

- **B4-e) Mohammad Hassan Shid-Del**

Mohammad Hassan Shid-Del naquit en 1939 à Téhéran (figure n°774). Il fit ses études secondaires en peinture au Lycée des Beaux-arts à Téhéran, puis il se rendit à Rome où il poursuivit ses études à l'Académie de l'Art. Pendant son séjour en Italie, il réalisait des fresques dont « Le baptême du Christ » (1963) à l'église de Paternò en Sicile, et « La Cène » (1963) à Rome. Sur l'invitation de l'église de San Francisco à Uruapán, il voyagea au Mexique dans les années 1968-1969, et réalisa 4 fresques dans cette église (figure n°775) (figure n°776).

En 1970, Shid-Del rentra en Iran et se mit à enseigner la peinture à la Faculté des arts décoratifs de Téhéran. En 1974, il créa plusieurs tableaux en utilisant les techniques de la lithographie. Ces tableaux comptent parmi les meilleurs œuvres de Shid-Del (figure n°777).

En 1976, deux ans avant la révolution islamique en Iran, Shid-Del reçut une commande du gouvernement de l'époque pour réaliser trois fresques au siège du ministère de l'Agriculture à Téhéran. En effet, l'une de ces fresques est la plus grande œuvre que Shid-Del réalisa avant la révolution islamique. Réalisée à l'intérieur de la grande salle du ministère, cette fresque a une longueur de 60 m. Cette œuvre représentait la foule des gens tristes et déprimés, tandis que dans une autre partie de l'œuvre, le peintre avait dessiné le visage du célèbre poète contemporain, Ahmad Shamlou, auteur de poèmes politiques et sociaux. Shid-Del avait peint Shamlou en train de s'adresser à la foule en criant (figure n°778) (figure n°779).

Les autorités demandèrent à Shid-Del de changer cette partie de la fresque, en le menaçant, s'il ne le faisait pas lui-même, la Savak (organisation du renseignement) chargerait un peintre de le faire. Pour sauver l'intégralité de son œuvre, Shid-Del accepta de modifier la fresque.



fig.773/ Acrylic sur toile



fig.774/ Mohammad hassan Shid-Del



fig.775/ Fresque



fig.776/ Fresque



fig.777/ Fresque



fig.778/ Acrylic sur concret



fig.779/ Acrylic sur concret(detail)

Toutes les peintures murales que Shid-Del réalisa au siège du ministère de l'Agriculture portaient sur des thèmes sociaux. Ces œuvres révèlent que l'artiste portait toujours un regard contestataire sur les événements qui se produisaient dans la société (figure n°780). Un an avant la révolution islamique, Shid-Del organisa une exposition à l'Institut Goethe à Téhéran en 1977.

Il y exposa des tableaux sur fond noir dont la plupart représentaient des hommes aux yeux fermés.

Dans le catalogue de cette exposition, Mohammad Hassan Shid-Del avait écrit : « *dans les ténèbres, je m'efforce de trouver le soleil.* » Shid-Del est un peintre contestataire, pourtant sa vision du monde ne le poussa pas à rejoindre les rangs des partisans de la révolution de 1979. Après la victoire de la révolution islamique, il se préoccupa comme avant des sujets sociaux, mais préféra le faire en essayant de comparer la vie de Jésus-Christ avec les conditions de la société de son époque (figure n°782). A titre d'exemple, en 1981, simultanément au début de la guerre entre l'Iran et l'Irak, Shid-Del créa un tableau intitulé « La nativité du Christ ».

Cette œuvre est un collage de morceaux de journaux de l'époque qui témoignaient l'intérêt que l'artiste portait à l'actualité. Tous les textes de journaux qu'il a utilisés dans cette œuvre rapportent les nouvelles de la guerre. Dans ce tableau, la mère est en train de couvrir l'Enfant Jésus dans ces morceaux de journaux. Bien que les œuvres de Shid-Del véhiculent un message de contestation et révèlent les réalités de la guerre, elles ne représentent pas d'espaces réalistes (figure n°783).

Mohammad Hassan Shid-Del ne supporta pas les restrictions politiques et sociales qui avaient été imposées à la société iranienne, et il s'exila au Mexique en 1996 pour y continuer ses activités artistiques (figure n°784) (figure n°785). Dans les années 1997-1999, il réalisa deux fresques au Musée de la guitare de Paracho au Mexique (figure n°786). Des œuvres de Shid-Del sont conservées dans plusieurs musées :

- 1) Musée des Beaux-arts de Montecatini (Italie),
- 2) la collection privée du Vatican (Rome),
- 3) Académie de Burckhardt à Saint Gall (Suisse). En 1972, Shid-Del fut nommé membre honorifique de cette académie pour rendre hommage à ses activités artistiques,
- 4) Musée de la guitare de Paracho (Mexique),
- 5) Musée Réza Abbassi à Téhéran (Iran).



fig.780/ Huile sur toile



fig.781/ Huile sur toile



fig.782/ Huile sur toile



fig.783/ Collage/ 1981



fig.784/ Huile sur toile



fig.785/ Huile sur toile



fig.786/ Huile sur toile

Pendant quinze ans (1996), il vécut au Mexique où il poursuivit inlassablement ses activités artistiques. Mohammad Hassan Shid-Del s'éteignit en janvier 2013 au Mexique à l'âge de 74 ans

- **B4-f) Les posters politiques des frères Shishegaran**

Pendant les années 1975-1981, marquées par la survenance de la révolution et du déclenchement de la guerre entre l'Iran et l'Irak, trois frères produisirent de nombreux posters révolutionnaires : Kourosh Shishegaran (né en 1945) (figure n°787), Behzâd Shishegaran (né en 1952) (figure n°788) et Ismaïl Shishegaran (né en 1955) (figure n°789).

Depuis 1973, le frère aîné, Kourosh Shishegaran eut une présence très active sur la scène de la peinture contemporaine et des arts plastiques iraniens. Il avait étudié l'architecture d'intérieur à la Faculté des arts décoratifs de Téhéran.

Il comptait parmi les jeunes peintres modernes de l'époque (figure n°790). Alors il se mit à réaliser des affiches aux thèmes sociaux et révolutionnaires avec ses deux jeunes frères qui avaient étudié tous deux la graphique à la Faculté des arts décoratifs.

A ce propos, Kourosh Shishegaran dit (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran): *« Je me demandais si un jour la commande était supprimée dans le processus de l'art des affiches, cette activité artistique pourrait se mettre directement au service de l'expression des questions politiques et sociales. Si la réponse était affirmative, il serait certain que l'affiche pourrait avoir une influence beaucoup plus grande que celle de la peinture. »*

En 1975, dans un poster intitulé « Art + Art », il représente l'avenue Shah-Réza au centre historique de Téhéran (figure n°791). Son objectif était de libérer l'art de la graphique de l'emprise de la commande, et de devenir lui-même le commanditaire de ses propres œuvres. Ses œuvres seraient probablement les premières affiches spontanées d'un artiste en Iran, produites sans aucune commande, uniquement pour transmettre le message de l'artiste à ses interlocuteurs.

En 1976, trois ans avant la révolution islamique, Kourosh Shishegaran réalisa une autre affiche, cette fois-ci à l'occasion de la survenance de la guerre civile au Liban (figure n°792). Le poster fut intitulé « Pour la paix au Liban » et ses copies furent installées un peu partout à Téhéran. En outre, l'artiste l'envoya par la poste à plusieurs organisations dans de nombreux pays.

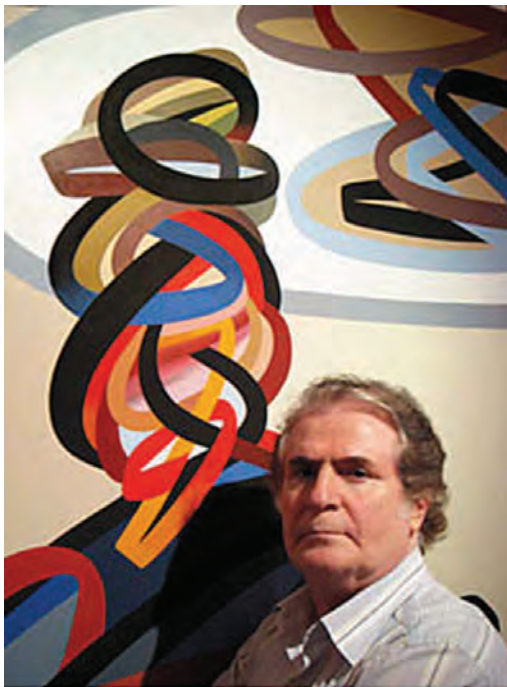


fig.787/ Kourosh Shishehgaran

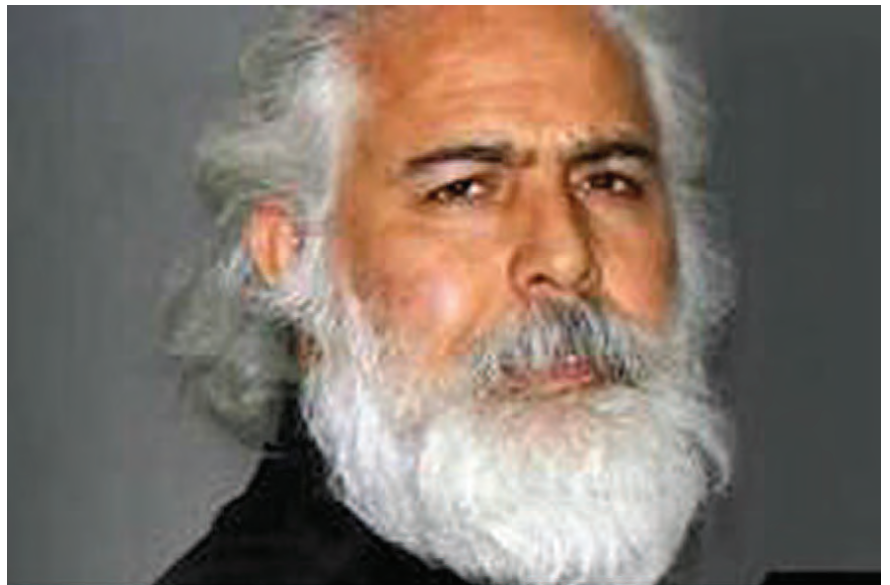


fig.788/ Behrouz Shishehgaran



fig.789



fig.790/ Acrylic sur toile



fig.791/ Affiche



fig.792/ Affiche

Cette affiche représentait un fusil rouge sur laquelle poussait une fleur noir. Des lignes courbes entourant le fusil. Cette affiche fut très largement accueillie et admirée par des élites, et son auteur reçut une lettre d'encouragement de la part de l'Organisation des Nations unies. Cet accueil convainquit Kourosh Shishegaran de poursuivre son travail.

Pendant les années où la révolutionnaire populaire montait progressivement à son apogée, les frères Shishegaran se mirent à réaliser une série d'affiches, qu'ils avaient intitulée « L'art du slogan ». Ces affiches reproduisaient les slogans et les pensées qui se propageaient à l'époque parmi les Iraniens. C'est pendant cette période que les frères Shishegaran produisirent un poster intitulé « La liberté de la plume ».

Quant à cette œuvre, Behzâd Shishegaran dit (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran) : *« Nous avons réalisé les quatre premières affiches avec des moyens rudimentaires en utilisant la technique de sérigraphie: 1) 'La liberté de la plume', 2) 'Vive l'Iran' dédiée à la libération des prisonniers politique, 3) 'Le vendredi noir », 4) 'Pour aujourd'hui' (figure n°793). Nous avons évité de signer ces affiches, et nous les avons collées nous-mêmes pendant la nuit sur les murs de la ville. Lors des rassemblements de protestations, ces affiches étaient installées sur des pancartes. »*

Son frère aîné, Kourosh Shishegaran se souvient de cette époque révolutionnaire (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran) : *« Quand nous avons réalisé notre affiche intitulée 'la liberté de la plume', le régime Pahlavi avait poussé à l'extrême la censure de la presse. Par conséquent, aucune imprimerie n'était prête à publier notre affiche. C'est la raison pour laquelle nous avons eu beaucoup de problème pour publier et distribuer cette affiche. Finalement, nous avons travaillé nuit et jour pour la faire tirer en sérigraphie »*

« La liberté de la plume » qui avait été dessinée par Kourosh Shishegaran, fut l'une des meilleures affiches de l'époque de la révolution islamique. Cette affiche représentait deux fusils sur les côtés du cadre.

Entre les deux fusils il y a des lignes courbes. Ces lignes tournantes et fluides étaient présentes non seulement dans la plupart des posters de Kourosh Shishegaran, mais aussi dans ses peintures. Au-dessus de ces lignes, il y avait une forme qui rappelait la lame de métal d'une plume, au milieu de laquelle poussait une fleur. En bas, il y a une forme abstraite d'un oiseau, pris au piège par des cordes (figure n°794).

Comme dans beaucoup d'autres affiches de Kourosh Shishegaran, « La liberté de la plume » est caractérisée par le contraste du noir, du blanc et du rouge, ce qui accentuait le sentiment d'émotion et de révolution.



fig.793/ Affiche

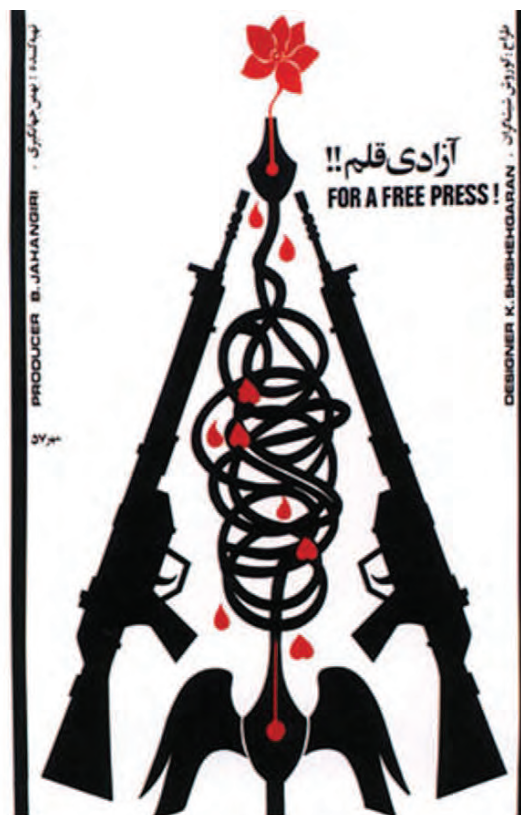


fig.794/ Affiche

Quant à ses posters, Kouros Shishegaran dit (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran) : *« Ce qui donnait à ces affiches un aspect plus personnel, c'est leur idée première, c'est-à-dire l'idée de la réalisation d'une affiche sans qu'il y ait aucune commande. Ces affiches avaient des techniques et des espaces communs, surtout les lignes courbes qui se répètent aussi dans mes œuvres plus récentes. »*

L'une des autres affiches célèbres de cette époque était « Vive l'Iran » qui avait été réalisée par Behzad Shishegaran en novembre 1978, c'est-à-dire presque trois mois avant la victoire de la révolution islamique. Cette affiche représentait un rang de prisonniers politiques aux yeux bandés devant le Peloton d'exécution, et criant un cri éternel (figure n°795). A l'époque de la révolution, cette affiche de Behzâd Shishegaran eut une grande influence émotionnelle sur ses interlocuteurs.

Pour donner à son travail un aspect plus documentariste, Behzâd Shishegaran se servit de la photographie dans cette œuvre. Pour réaliser ce projet, il acheta du tissu à rayures, y cousit lui-même des uniformes de prisonnier. Il fit mettre à ses amis et les membres de sa famille ces uniformes, puis les photographia. En effet, la photographie est si réaliste, qu'il est presque impossible d'imaginer que les « fusillés », soient le père, les frères et les amis de l'artiste lui-même qui ont posé comme modèle.

L'une des plus célèbres affiches des frères Shishegaran, fut « Le vendredi noir » réalisé par le frère cadet, Ismaïl. Sur cette affiche réalisée pendant les premiers mois de la révolution islamique, Ismaïl Shishegaran représenta huit corps enveloppés dans des linceuls. Les lignes horizontales répétitives des linceuls et le contraste du noir, du blanc et du rouge augmentent considérablement l'effet visuel de cette œuvre (figure n°796).

Après la victoire de la révolution islamique en février 1979, la création et la diffusion des affiches aux thèmes sociaux et révolutionnaires prirent une courbe ascendante. La nouvelle situation permit aux frères Shishegaran de réaliser et de publier beaucoup plus facilement leurs affiches. Ces trois artistes poursuivirent la réalisation des affiches aux thèmes sociaux et politiques jusqu'en 1981. Pendant cette période, ils diffusèrent au moins une quarantaine d'affiches (figure n°797) (figure n°798).

A ce propos, le frère aîné, Kouros Shishegaran dit (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran) : *« Pendant les trois dernières années de cette période, nos posters ont laissé un effet beaucoup plus grand, au-delà de Téhéran et des grandes villes, car ils se diffusaient, tant dans les petites villes et villages, qu'à l'étranger. Pour nous, c'était une grande réussite à l'époque. Nous avons continué à réaliser des affiches jusqu'en 1981. Mais le terrain n'était plus favorable à davantage de croissance des posters politiques. La raison*



fig.795/ Affiche



fig.796/ Affiche



fig.797/ Affiche



fig.798/ Affiche

principale, c'est que nous n'étions plus autorisés à le faire. On nous a fait donner des engagements par écrit pour cesser nos activités dans ce domaine. Naturellement, dans ces conditions les autres artistes qui travaillaient dans le domaine de la réalisation de posters politiques ont abandonné leur travail pour les mêmes raisons. »

Pendant ces années, les frères Shishegaran furent dans le collimateur de la république islamique. Ils furent emprisonnés pendant près de 18 mois, ce qui mit définitivement fin à leurs activités dans le domaine des affiches.

Quant à cette période, Behzâd Shishegaran dit (communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran): *« Quand je suis sorti de prison, il n'y avait plus la possibilité de continuer la réalisation et la diffusion d'affiches. En outre, l'engagement écrit que l'on avait obtenu de nous, nous avait pratiquement privés de reprendre le travail. Par conséquent, je n'ai eu aucune activité artistique, présentable en public, jusqu'en 1989. »*

L'examen des affiches réalisées par les frères Shishegaran à l'époque de la révolution islamique, montre très clairement que leur travail était hautement placé au-dessus des affiches d'autres artistes révolutionnaires, du point de vue artistique.

Pendant les années de la révolution, certains dessinateurs –mais aussi des gens simples– créaient des affiches pour exprimer leurs points de vue politiques ou sociaux. Mais la plupart de ces affiches n'était que l'expression de quelques slogans, sans que leur réalisation soit le résultat d'un savoir-faire, d'une technique ou d'une créativité artistique.

Or, les œuvres des frères Shishegaran jouissaient d'un double privilège : elles transmettaient très rapidement le message des artistes ; et dans le même temps, elles témoignaient de leur savoir-faire, leur technique et leur esprit créatif. C'est pourquoi leurs œuvres devinrent progressivement de vrais modèles pour les dessinateurs et les graphistes de la prochaine génération, dans le domaine de la réalisation des posters politiques en Iran.

Les affiches des frères Shishegaran familiarisèrent les différentes couches de la société iranienne avec l'art de la graphique et de l'affiche. Il est à noter qu'avant les années de la révolution, les affiches se produisaient pour des fonctions déterminées visant une couche d'élites de la société iranienne.

En outre, avant la révolution, les affiches avaient plutôt une fonction décorative : dans la plupart des cas, elles étaient créées à l'occasion des représentations théâtrales ou des opéras, et parfois pour des événements artistiques comme le « Festival artistique de Chiraz » ou le « Festival cinématographique de Téhéran ». Ceci étant dit, ces affiches avaient souvent une portée très limitée au sein de la société. Or, pendant les années de la révolution islamique, le terrain était devenu favorable à ce que les œuvres des frères Shishegaran puissent

familiariser un nombre plus important d'individus appartenant aux différentes couches sociales, avec l'art de la graphique et de l'affiche.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, les activités des frères Shishegaran dans le domaine des affiches révolutionnaires furent interrompues en 1981. Pourtant les trois frères poursuivirent leurs activités artistiques séparément dans les années qui suivirent.

A présent, Kourosh Shishegaran compte parmi les peintres les plus célèbres et les plus actifs de l'Iran. Dans ses peintures, il reproduit aujourd'hui les lignes courbes que l'on pouvait voir autrefois dans ses posters révolutionnaires (figure n°799).

Dans la plupart des cas, ces lignes courbes et tournantes sont souvent noires sur fond de couleur blanche. Ces lignes s'entrelacent fiévreusement et créent une ambiance à la frontière entre l'abstrait et le figuratif. De prime abord, on a l'impression que ces lignes dissidentes et rebelles sont introduites à coup de fouet dans l'espace des tableaux. Mais au fur et à mesure, nous constatons que ces lignes prennent forme sous nos yeux pour représenter tour à tour des figures humaines, des figures florales ou des paysages de la nature (figure n°800).

Aujourd'hui, le deuxième frère, Behzâd Shishegaran est l'un des artistes les plus actifs dans le domaine de la graphique et de la peinture. Le frère cadet, Ismaïl Shishegaran, n'est pas autant actif que ses deux frères aînés, pourtant il continue ses activités dans le domaine de la graphique, la création des affiches et des logos.

B5) Les artistes modernes et politiquement indépendants des années 1971-1979 en Iran

En Iran, les peintres modernistes des années 1961-1971 et 1971-1979 (les deux décennies qui s'écoulèrent avant la révolution islamique) furent des peintres indépendants et libres, sans avoir d'appartenances idéologiques quelconques, ni religieuses, ni autres. En effet, l'une des caractéristiques communes de ces artistes résidait dans l'absence de prise de position politique.

Avant la révolution islamique, plusieurs d'entre eux émigrèrent à l'étranger non pas pour des raisons politiques, mais pour des motivations culturelles et artistiques, car ils souhaitaient pouvoir vivre et travailler dans un milieu plus ouvert leur assurant une relation plus directe avec l'art mondial : Hossein Zenderoudi, Abolghassem Saïdi, Bahman Mohasses, Manoutchehr Yektaï, Mme Maryam Javaheri, Mme Mounir Farmanfarmaian, ...



fig.799/ Acrylic sur toile/ 2008



fig.800/ Acrylic Sur toile/ 140x125 Cm

Plusieurs peintres se sentirent obligés de quitter l’Iran et de s’installer à l’étranger après la révolution islamique, dans l’impossibilité de supporter le climat politique et idéologique de l’Iran postrévolutionnaire : Hossein Kazémi, Nikzad Nojoui, Sirak Melkonian, Marco Grigorian, Mme Behjat Sadr, Mme Leili Matin-Daftari, Mohsen Vaziri Moghaddam, Hannibal Alkhas, ...

Pourtant de très nombreux peintres iraniens restèrent en Iran et passèrent dans l’isolement la période difficile et dure qui domina le pays après la révolution islamique. Pendant de longues années après la révolution, ces peintres vivaient dans l’isolement et le bannissement. Pourtant, ils poursuivaient leurs activités artistiques derrière les portes fermées de leurs ateliers, en sachant peut-être que cet isolement ne pourrait pas durer longtemps, que ces portes seraient tôt ou tard rouvertes.

Après la révolution, les galeries d’art avaient été fermées, et les milieux intellectuels furent abandonnés, tandis que les réunions artistiques n’avaient plus lieu. Par conséquent, ces peintres n’avaient plus aucun lieu pour exposer leurs œuvres. Après quatre décennies de travaux et d’effort pour faire avancer la peinture moderne iranienne, ils se voyaient obligés de prendre du recul. Ils étaient de nouveau frappés par la foudre des insultes et des diffamations anciennes : l’occidentalisme, l’art insouciant et non engagé !

La seule possibilité qui existait encore pour certains de ces artistes consistait à enseigner aux centres et aux établissements d’enseignements universitaires et privés, ou dans leurs propres ateliers. Sans tenir compte du climat hautement politisé et révolutionnaire de l’époque, ces peintres insistaient comme par le passé pour enseigner correctement les règles et les fondements des arts plastiques, l’histoire de l’art universel et de l’art moderne.

Bien que certains artistes abandonnèrent leurs activités au milieu du chemin, ces enseignements furent fructueux pour les jeunes peintres et étudiants des années où les émotions de la révolution disparurent et que la guerre fut terminée. A partir de là, les jeunes peintres modernistes qui apparurent en Iran, étaient ceux qui avaient profité des cours de ces artistes anciens. Ce mouvement réussit même à exercer son influence, de manière remarquable, sur le comportement des peintres religieux –et parfois fanatiques sur le plan politique– en les amenant à réviser leur regard sur l’art de la peinture, ce qui finit naturellement par introduire des changements considérables dans leurs œuvres.

Certes, la révolution et la guerre laissèrent leur influence sur le travail et les œuvres de ces artistes indépendants et modernes. Pourtant cette influence n’était pas assez forte pour modifier radicalement leur vision du monde, leurs croyances et leur engagement par rapport à l’art. Malgré toutes les limites et les restrictions qui existaient à cette époque en Iran, ces

artistes poursuivaient avec beaucoup d'intérêt les évolutions et les événements artistiques dans les autres pays du monde. Même les peintres révolutionnaires qui les avaient bannis et isolés autrefois, admettaient que ces peintres indépendants et modernes jouaient en dépit de toutes les difficultés, leur rôle de pionniers et d'initiateurs presque dans tous les domaines d'activités artistiques.

En effet, ces peintres réussirent à stabiliser la situation dans le domaine des arts plastiques pendant les décennies qui s'écoulèrent après la victoire de la révolution islamique en Iran, puis à le conduire vers le mouvement et l'évolution, grâce à leurs activités diversifiées : leur présence à l'Association des peintres d'artistes d'Iran, leurs activités et efforts pour élaborer les programmes artistiques et culturels, la réouverture du Musée des Arts contemporains de Téhéran, la création de l'Académie de l'Art, leur présence active aux biennales et aux festivals artistiques en tant que conseillers, programmeur et membre du jury, ... et surtout leurs activités inlassables dans le domaine de l'enseignement de la peinture et des arts plastiques.

La question de l'enseignement des arts en Iran a toujours été l'objet de débats et de controverse. En effet, il mérite d'être étudié minutieusement dans le cadre d'une recherche à part. Mais malheureusement, vu les limites que nous nous sommes fixées dans la présente recherche, nous ne pourrions pas nous y attarder longuement. Pourtant, dans la partie que nous avons consacrée aux mouvements généraux de la peinture contemporaine iranienne, nous avons essayé d'évoquer à chaque période l'importance de l'enseignement des arts en Iran contemporain.

Pendant les années 1941-1951, la première faculté artistique fut fondée en Iran : la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran. Les premiers diplômés de cette faculté devinrent à leur tour les enseignants et les professeurs qui formèrent les futures générations de peintres et d'artistes iraniens.

Dans les années 1951-1961 –puis 1961-1971– la fondation de la Faculté des arts décoratifs et ses programmes d'enseignement laissèrent une grande influence sur les méthodes d'enseignement des arts, surtout en ce qui concerne l'enseignement de la peinture contemporaine.

Bien que nous n'ayons pas consacré un chapitre à part à la question de l'enseignement de l'art, nous avons essayé de rappeler à chaque période l'influence que l'enseignement exerçait sur la peinture, les idées et la carrière des peintres iraniens. En réalité, il semble plus ou moins impossible de séparer et dissocier les évolutions artistiques d'un pays de la question de l'enseignement de l'art.

En tout état de cause, nous pouvons considérer les peintres modernistes et indépendants comme les pionniers et les initiateurs de la peinture et des arts plastiques en Iran. Pourtant les limites et les restrictions qui leur avaient été imposées pendant les années de la révolution et de la guerre, les empêchaient de pouvoir gagner leur vie uniquement par les revenus de la vente de leurs productions artistiques. Par conséquent, le meilleur choix pour eux serait de devenir maître et enseigner leur art aux jeunes.

En effet, ces peintres modernistes contemporains qui se mirent à enseigner la peinture, devinrent pour la plupart de très bons enseignants. Pendant les années de la révolution et de la guerre entre l'Iran et l'Irak, les espaces consacrés à l'enseignement de l'art étaient très limités dans les établissements universitaires. C'est la raison pour laquelle ces artistes préférèrent tenir leurs cours dans leurs ateliers personnels ou dans les établissements privés. En effet, cette initiative de la part des artistes devint le moteur d'activités plus sérieuses du secteur privé dans le domaine de l'enseignement des arts après la révolution islamique en Iran.

Par la suite, nous allons reproduire les points de vue de trois peintres contemporains qui contribuèrent activement à ce mouvement d'enseignement pendant les années qui s'écoulèrent après la victoire de la révolution :

➤ ***Karim Nasr (peintre, illustrateur, professeur d'art) :***

(Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran)

« Après la victoire de la révolution islamique en 1979, de nombreux artistes qui avaient gagné autrefois de grandes expériences dans le domaine de la peinture ont émigré à l'étranger. Par conséquent, les jeunes qui mettaient fraîchement les pieds dans le domaine de la peinture se heurtaient à de grandes difficultés. Naturellement, de nombreuses questions se posaient dans leur esprit, questions auxquelles ils ne trouvaient pas de réponse. Il s'agissait souvent de questions fondamentales : Qu'est-ce que la peinture ? Quel est le but de la peinture ? Comment se mettre à étudier l'histoire de l'art ? Qu'est-ce que le modernisme ? Par où faut-il commencer la peinture ?

« Au-delà de ces questions fondamentales, ces jeunes apprenants se posaient naturellement des questions qui seraient peut-être moins artistiques, mais qui étaient pourtant préoccupantes en raison de la situation politique prévalant à cette époque-là : Qui sommes-nous ? Quelle est notre identité ?

« Leurs questions concernant la nature de la peinture restaient souvent sans réponse, ou parfois on leur apportait des réponses inappropriées, car certaines personnes essayaient

de leur donner des réponses idéologiques : l'art doit être au service du peuple ou de l'islam. C'était la monnaie courante à cette époque-là.

« En outre, à cette même période, il y avait des maîtres qui avaient réussi à se faire connaître et à faire reconnaître leur travail artistique grâce à leur talent exprimé à travers leurs œuvres. Pourtant, quant ils enseignaient la peinture, ils s'intéressaient particulièrement aux aspects formalistes du langage et de l'expression des arts plastiques. Des maîtres comme Javad Hamidi, Bahman Boroujeni, Mahdi Hosseini et Mohammad Ibrahim Jafari ne s'intéressent guère aux aspects théoriques de l'art modernes.

« Dans ce contexte où l'on ressentait l'absence cruelle de l'enseignement théorique des arts plastiques, de nombreux jeunes artistes se sentaient obligés de 'décrypter' eux-mêmes les 'secrets de la peinture' individuellement par divers moyens expérimentaux. C'est cela peut-être qui a poussé cette génération de jeunes artistes à s'intéresser de plus en plus aux recherches et à la lecture abondantes d'ouvrages théoriques. »

➤ **Ahmad Vakili** ⁴⁷² (peintre, professeur d'art) :

(Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran)

« Je me suis inscrit à la faculté des arts décoratifs pour y étudier la peinture en septembre 1979, quelques mois après la victoire de la révolution islamique. A la faculté régnait une ambiance très idéologique des gens qui voulaient tout bouleverser et créer un nouveau monde. Cela signifiait tout simplement que les gens qui fréquentaient les lieux, devaient d'abord exprimer clairement leur position idéologique, avant d'essayer d'apprendre les arts et devenir artistes !

« Nous avons évolué pendant les huit années de guerre où l'art ne constituait pas du tout une priorité. Par contre, l'art ne constituait même pas la dernière option ! Croyez-moi c'est très dur d'être peintre pendant huit ans de guerre ! Pendant cette période, la plupart de mes amis peintres ont supporté de très grandes difficultés pour pouvoir rester actifs dans le domaine de l'art. Pour pouvoir rester peintre, ils devaient avoir deux ou plusieurs jobs. Ils s'adonnaient surtout à l'enseignement. En fait, c'était le métier le plus honnête et le plus vertueux qui les aidait à rester fidèle à leur art. L'enseignement leur permettait de faire accroître dans l'esprit des jeunes l'amour pour l'art et la vie, dans le cadre de définitions personnelles ou collectives. »

⁴⁷² Ahmad Vakili, né en 1961, est un peintre contemporain iranien. Il enseigne depuis des années la peinture et le dessin aux universités et aux instituts d'art en Iran.

➤ **Amin Nourani** ⁴⁷³ (*peintre, professeur d'art*) :

(La peinture de la révolution, Auteur : Morteza Goudarzi, Publication : Frhangestan-e-Honar, 2008, Téhéran-Iran)

« Pendant les années qui s'écoulaient après la révolution, nous vivions dans l'isolement et l'ignorance par rapport à ce qui se passait dans le monde. Cela nous a amené à nous exposer à une épreuve, celle de nous laisser solliciter et inciter par notre environnement. Nous n'étions pas des gens importants ou des personnalités de marque, mais nous avons pourtant évité d'être le, sosie de quelqu'un.

« La fermeture des galeries, le marasme des affaires et de la vente d'œuvres d'art ont conduit un grand nombre de cette génération de peintres à enseigner. En effet, le métier d'enseignant des arts est l'une des caractéristiques importantes des peintures iraniennes après la révolution et pendant la guerre. »

Après avoir passé très brièvement en revue la question de l'enseignement de l'art en Iran pendant les premières années de la révolution, il conviendrait que nous examinions l'œuvre et les points de vue artistiques de plusieurs peintres qui étaient actifs pendant la seconde moitié de la décennie 1961-1971. Après la révolution islamique de 1979, ces artistes faisaient partie de la catégorie des peintres modernes indépendants et non politiques. Aujourd'hui, quatre décennies après cette période, nous constatons encore la présence active de ces peintres sur la scène des arts plastiques d'Iran.

Le métier d'enseignant n'a pas empêché ces peintres de poursuivre leurs activités créatives. En effet, ils ont réussi à combiner les deux métiers d'artiste et d'enseignant d'une manière efficace et constructive. Chacun d'eux a réussi à continuer ses doubles activités en tant que peintre et en tant que professeur d'art.

Par la suite, nous allons étudier brièvement la vie et l'œuvre de plusieurs artistes plasticiens modernes et politiquement indépendants des années 1971-1979 en Iran :

- **B5-a) Aydin Aghdashlou**

Aydin Aghdashlou naquit en 1940 à Rasht (nord d'Iran) (figure n°801). Il commença à peindre dès sa première enfance. En effet, quant il se mit à apprendre la peinture à l'atelier d'Habib Mohammadi à Rasht, Aydin Aghdashlou n'avait que onze ans.

⁴⁷³Amin Nourani, né en 1964 à Téhéran, est un célèbre peintre contemporain iranien.

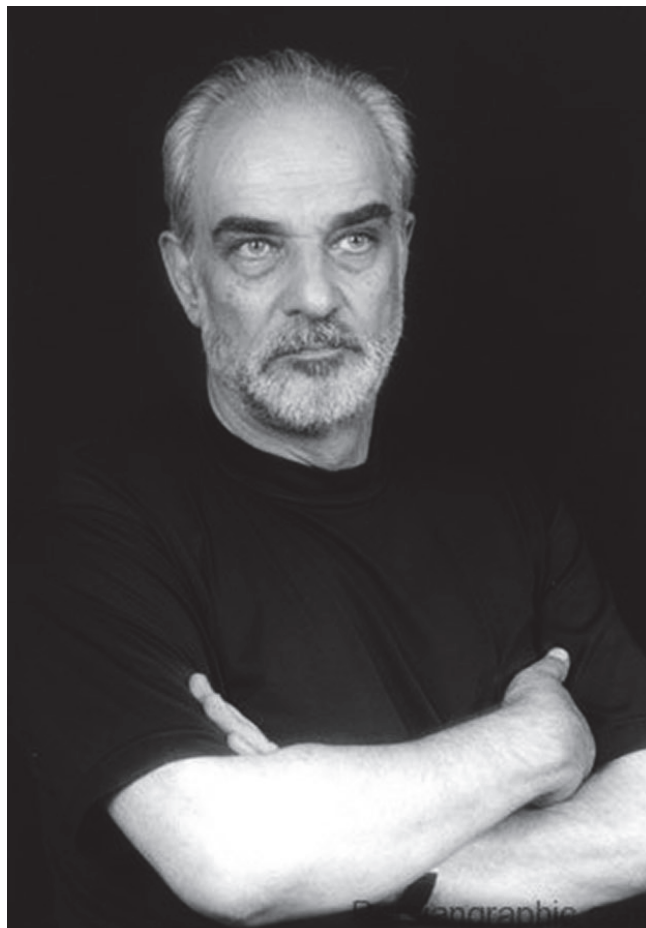


fig.801/ Aydin Aghdashlou

A quinze ans, Aydin copiait souvent des cartes postales étrangères et il les vendait. A propos de son enfance, il dit :

(Az Khoshi-ha va Hassrat –Ha, Auteur : Aydin Aghdashlou, Publication : Nashr-e- Atyieh, 1999, Téhéran-Iran)

« Quand j’avais quinze ans, je copiais les peintures d’artistes étrangers et des cartes postales étrangères ! Je croyais que c’était la meilleure et la plus correcte des choses que je pouvais faire ! Parfois je pense que si quand j’étais jeune j’avais eu un maître de peinture aussi bon que moi-même, j’aurais pu devenir un meilleur peintre ! Quand vous n’avez pas de maître vous apprenez la peinture avec difficulté et de manière désemparée. Aujourd’hui, je dis des choses très simples mais très importantes à mes élèves. Mais à cette époque-là il n’y avait personne pour me les dire.

« En tout cas, pour notre génération il n’y avait presque aucune référence, aucun musée et aucune exposition pour que nous puissions voir de près les vraies œuvres de peinture. Pourtant je faisais tout. Je faisais de la graphique, je réalisais des tableaux sur commande, et j’utilisais tout : gouache, aquarelle, peinture à l’eau et peinture à l’huile. J’utilisais souvent de la peinture à l’huile pour faire des portraits. Bref, je peignais avec tout ce qu’il y avait à ma portée et toutes les techniques que je connaissais. »

En 1959, Aydin Aghdashlou qui avait dix-neuf ans, s’inscrivit à la Faculté des Beaux-arts de l’Université de Téhéran pour apprendre la peinture. A ce propos, il dit :

(Az Khoshi-ha va Hassrat –Ha, Auteur : Aydin Aghdashlou, Publication : Nashr-e- Atyieh, 1999, Téhéran-Iran)

« Quand j’avais 17 ou 18 ans, j’illustrais les manuels scolaires d’histoire d’Iran. Quand je suis entré à l’université, je me considérais déjà comme un peintre bien habile. J’étais un bon exécuteur et je m’en vantais. J’avais cette illusion que l’exécution technique prime sur tout ! J’avais plusieurs professeurs : Hamidi, Heydarian, Mme Behjat Sadr, Javadipour, ... chacun de ces professeurs avait sa propre méthode d’enseignements, différente de celle des autres ! En outre, ils se contredisaient souvent, et cela déconcertait et préoccupait considérablement les étudiants. Nous nous trouvions donc devant un dilemme : il fallait suivre complètement les instructions de nos professeurs et nous soumettre entièrement à leurs méthodes et leurs points de vue artistiques ! Ou bien nous devions prendre notre goût personnel pour guide et prendre notre chemin personnel. En effet, c’est pour la deuxième option que j’ai opté !

« A cette époque-là, je poursuivais mes études à l’université, et en même temps je travaillais comme graphiste. C’est pourquoi je ne pouvais me rendre à la faculté que très

irrégulièrement. Au début, j'avais beaucoup d'enthousiasme pour les cours de la faculté, mais au fur et à mesure, les problèmes auxquels j'ai fait allusion tout à l'heure, m'ont détaché de l'ambiance de la faculté, et m'ont désintéressé des programmes. Après quelques années, j'ai abandonné mes études à l'université.

« A l'exception de l'un de mes professeurs, c'est-à-dire Mohammad Ali Heydarian, les autres professeurs avaient une idée particulière du modernisme. Ils croyaient que si un étudiant dessine d'une manière très précise et exacte avec une vision naturaliste, il perd son temps et s'occupe de choses archaïques et obsolètes ! Or, à l'époque où le cubisme était considéré comme 'moderne' à la faculté des Beaux-arts, il avait été déjà abandonné depuis des années en Europe et aux Etats-Unis ! »

Très jeune, Aydin Aghdashlou fit la connaissance de Daryoush Shaygan, théoricien et philosophe célèbre de l'époque ; Cette rencontre avec Daryoush Shaygan fut à l'origine d'une évolution profonde dans l'esprit et les points de vue d'Aydin Aghdashlou par rapport à l'art en général et la peinture en particulier. Pendant ces mêmes années, Aghdashlou se laissa fasciner par les œuvres de Salvador Dali⁴⁷⁴ : une période surréaliste marqua la carrière d'artiste d'Aydin Aghdashlou.

A ce propos, il dit (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran): *« Cette période de peinture surréaliste a laissé peut-être une influence indirecte sur mes œuvres ultérieures. C'est cela peut-être qui m'a poussé à ne pas rester trop fidèle dans mon travail aux formes et aux images réelles et logiques du monde qui existaient autour de moi. C'est probablement le résultat de cette liberté qui m'a donné les extravagances et les bizarreries du surréalisme qui m'ont empêché de devenir un peintre à la Kamal-ol-Molk, malgré tout mon savoir-faire et mon habilité dans l'exécution et la structuration ! »*

Comme nous venons de l'indiquer ci-dessus, la connaissance avec le philosophe Daryoush Shaygan créa une évolution profonde dans les points de vue d'Aghdashlou, et c'est sans doute cela qui lui donna le goût d'écrire alors qu'il était encore très jeune. A vingt-trois ans, Aydin Aghdashlou commença à collaborer avec le magazine artistique 'Andisheh va Honar'⁴⁷⁵ (littéralement, « pensée et art ») en écrivant des articles de critique.

En se souvenant de cette époque, Aydin Aghdashlou dit (Az Khoshi-ha va Hassrat -Ha, Auteur : Aydin Aghdashlou, Publication : Nashr-e- Atyieh, 1999, Téhéran-Iran) :

⁴⁷⁴ Salvador Domingo Felipe Jactino Dali Domenech, connu sous le nom de Salvador Dali (11 mai 1904 à Figueras - 23 janvier 1989 à Figueras), est un peintre, sculpteur et scénariste surréaliste espagnol.

⁴⁷⁵ Le magazine « Andisheh va Honar » (littéralement « Pensée et art ») fut l'une des meilleures revues artistiques et littéraires des années 1954-1974 en Iran. Il fut dirigé par Nasser Vossoughi. La revue était un périodique et comptait parmi les publications intellectuelles de son époque. La revue a été interdite en 1974.

« A 23 ans, j'ai écrit mon premier article en 1963 pour le magazine 'Andisheh va Honar'. A partir de cette date, j'ai écrit plus d'une centaine d'articles sur des sujets très divers : critique de peinture, critique de cinéma, critique de poésie et de sujets relatifs à la peinture et à la calligraphie ancienne de l'Iran. »

En 1970, à trente ans, Aydin Aghdashlou qui s'intéressait beaucoup à l'étude de l'histoire de l'art universel, se trouva sous l'emprise des œuvres d'art et de la peinture de la Renaissance. A ce propos, il dit (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran) : « La peinture de la Renaissance est devenue vite un modèle pour moi. Peut-être parce que j'étais expert et critique de peinture, et que j'avais bien connu et aimé la peinture occidentale de la Renaissance. En tout cas, entre les années 1971 et 1978, j'étais entièrement sous l'influence de cette emprise qui m'avait complètement envahi. D'autres éléments et d'autres influences l'ont remplacé plus tard, pourtant je me sens encore aujourd'hui sous cette influence. »

En effet, nous pouvons diviser en trois parties plus ou moins distinctes, les œuvres d'Aydin Aghdashlou pendant les années 1970-1979. Lorsqu'il organisa une exposition individuelle à l'Association culturelle irano-américaine à Téhéran en 1976, il y exposa les œuvres de ces trois périodes :

1^{ère} Période)

La peinture d'objets suspendus dans l'espace, alors que leurs ombres traînent par terre. Quant à ces œuvres, Aghdashlou dit (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran): « Pendant cette période, je dessinais des objets suspendus dans l'air dont les ombres se traînaient sur la terre (figure n°802). Ces choses là venaient de plusieurs sources. A l'époque je n'en étais pas conscient comme je le suis aujourd'hui. C'est maintenant que je sais d'où ils venaient. C'était l'influence de deux artistes que j'aimais beaucoup : d'abord les tableaux de Sandro Botticelli⁴⁷⁶, célèbre peintre de la Renaissance, qui représentaient des figures humaines mourantes et agonisantes alors qu'elles ne se trouvaient pas sur la terre mais suspendues en hauteur. Ensuite, les œuvres de Salvador Dali, surtout ses tableaux dans lesquels les objets divers sont suspendus pêle-mêle dans l'air. »

2^e Période)

⁴⁷⁶ Sandro Botticelli, (une date située entre 1^{er} mars 1444 et le 1^{er} mars 1445- mai 1510 à Florence), est un peintre italien. Il est l'un des peintres les plus importants de la Renaissance.

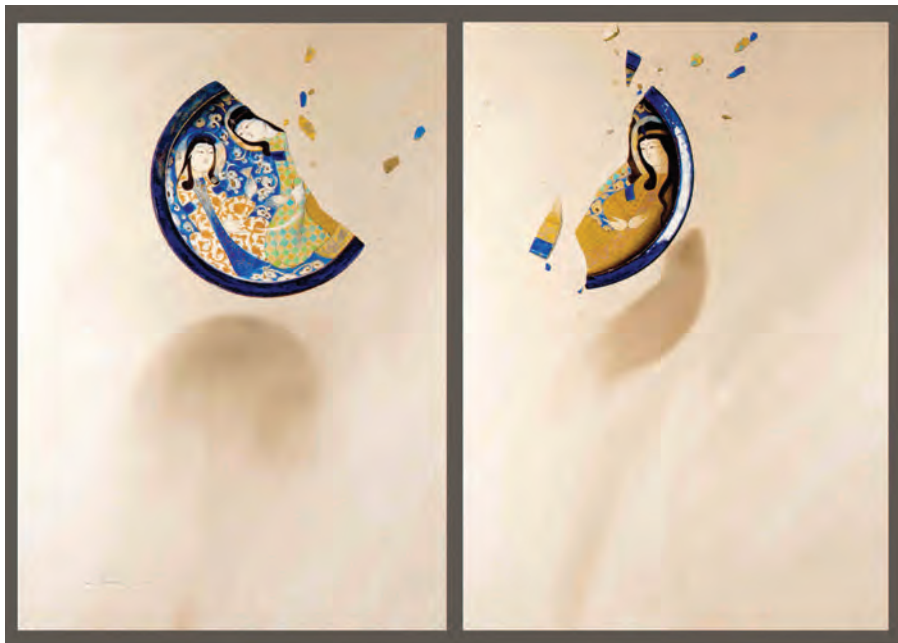


fig.802/ Huile sur toile/ 280x200 Cm

La peinture des figurines sans visages. Dans ces œuvres, Aydin Aghdashlou était sous l'emprise et l'influence du peintre surréaliste italien, Giorgio De Chirico ⁴⁷⁷ (figure n°803).

3^e Période)

La peinture de la Renaissance. Pendant cette période, Aydin Aghdashlou copiait avec beaucoup d'adresse et de précision les œuvres de la renaissance, puis il les abîmait et déchirait de diverses manières. Ces tableaux étaient les prototypes des œuvres ultérieures du peintre, qui furent nommés plus tard, la série « Souvenirs de la destruction » (figure n°804).

L'intérêt qu'Aghdashlou exprimait pour l'histoire de l'art universel ne se limitait pas à la peinture de la Renaissance. Dès son adolescence, il était fasciné devant toute œuvre précieuse ou tout objet couvert de la poussière du temps. En outre, il eut le temps et l'occasion d'étudier ces objets et œuvres anciennes, de les collectionner et d'en devenir expert au fur et à mesure.

A ce propos, il dit (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran): *« J'avais 14 ou 15 ans. Un jour quand je marchais dans la rue, je suis passé devant la vitrine d'une librairie. J'y ai vu une pièce calligraphiée en écriture Nastaliq. Je me suis arrêté et l'ai regardée longtemps. C'était l'œuvre du célèbre calligraphe, Assadollah Chirazi⁴⁷⁸. Je suis entré dans la librairie et j'en ai demandée le prix : 1000 Rials, m'a répondu le libraire. Le lendemain, j'ai emprunté 1000 rials, et je l'ai achetée. L'achat de cette petite pièce de calligraphie était le premier pas que j'ai franchi pour faire mes achats ultérieurs. J'épargnais une partie de mes revenus divers que je gagnais par la peinture ou la graphique, et j'achetais des pièces de calligraphie.*

« Au fur et à mesure mon intérêt et ma connaissance de différents styles de calligraphie augmentaient. Après des années, je me trouve en possession d'une collection de 145 pièces de calligraphie datant du X^e siècle jusqu'à la fin du règne de la dynastie des Qadjar au début du XX^e siècle.

« Cela m'a donné le goût pour les différentes disciplines des arts iraniens. A 34 ans, j'étais déjà expert et fin connaisseur dans certaines disciplines. J'avais étudié de manière méthodique et à un niveau acceptable la miniature, l'enluminure et la calligraphie (figure n°805). En outre, je lisais tout ce qui avait été écrit sur les arts de la période islamique en Iran. Cela me permettait de pouvoir me prononcer en tant qu'expert dans différents

⁴⁷⁷ Giorgio de Chirico (10 juillet 1888 en Thessalie, Grèce – 20 novembre 1978 à Rome), est un peintre, sculpteur et écrivain italien.

⁴⁷⁸ Assadollah Chirazi fut un calligraphe spécialisé en écriture « Nasta'ligh » du XIX^e siècle, sous les rois Fath-Ali Shah, Mohammad Shah et Nassereddine Shah (dynastie des Qadjar).



fig.803/ Gouache sur carton/ 57x75 Cm/1975



fig.804/ Gouache sur carton



fig.805/ Gouache sur carton/ 1980

domaines, dont l'expertise sur l'originalité des pièces calligraphiées et des manuscrits anciens. »

En 1976, Firouz Shirvanlou invita Aydin Aghdashlou a accepté un poste de fonctionnaire d'État et de contribuer à l'élaboration des programmes artistiques des musées nouvellement fondés. Ainsi, Aghdashlou a participé à la programmation et à la mise en exploitation de plusieurs musées dont le Musée Réza Abbassi à Téhéran.

Pendant les années de la révolution islamique, puis de la guerre entre l'Irak et l'Iran, la société iranienne vivait une période de crise et de tension. Les milieux artistiques d'Iran n'en étaient pas épargnés. Pendant ces années, de nombreux artistes célèbres quittèrent l'Iran et s'installèrent dans les pays étrangers. Les valeurs et les concepts de base de la société avaient évolués et changés. Il fallait parfois beaucoup d'efforts et de sacrifices pour s'adapter avec la nouvelle situation.

Cependant, certains artistes dont Aydin Aghdashlou restèrent en Iran et jouèrent le rôle de pont entre deux époques et deux générations qui risquaient d'être profondément séparées l'une de l'autre. Après la révolution de 1979, Aghdashlou fut limogé de son poste de fonctionnaire.

Avant la révolution islamique, outre le salaire de son poste de fonctionnaire, Aydin Aghdashlou avait d'autres revenus par ses activités dans le domaine de la peinture et de la graphique. Mais pendant les premières années qui s'écoulèrent après la révolution, surtout suite à la révolution culturelle et la fermeture des universités –comme beaucoup d'autres artistes – Aghdashlou vit ses revenus brutalement interrompus. Ainsi, Aghdashlou se mit à enseigner la peinture dans son atelier personnel.

A ce propos, il dit (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran): *« Après la révolution, des événements importants ont eu lieu dans ma vie. D'abord, j'ai appris à regarder le monde avec des yeux plus ouverts et plus lucides. A cette époque-là, j'ai du recommencé tout et repartir à zéro. J'enseignais la peinture dans mon atelier personnel, et dans le même temps, j'ai dû m'occuper avec plus de sérieux, et de manière professionnelle, de mes activités d'expertise des collections artistiques et de la restauration d'objets et d'œuvres anciennes, alors qu'au départ, ce n'était pour moi qu'un loisir. En effet, jusqu'aujourd'hui je gagne une partie importante de ce dont j'ai besoin pour ma vie et ma famille, par cette activité. »*

Pendant les années de la révolution, jusqu'à la fin de la guerre irano-irakienne (1979-1988), Aydin Aghdashlou créa des œuvres que nous pouvons répartir en trois périodes du point de vue des concepts plus ou moins communs de ses œuvres :

1^{ère} Période)

C'est la période de ses œuvres regroupées sous l'appellation de « Souvenirs de la destruction ». Les premiers exemples de ces œuvres avaient été créés par Aghdashlou avant la révolution islamique. Dans ses œuvres antérieures, Aghdashlou avait copié les tableaux de la Renaissance, puis les avait abîmés et déchirés (figure n°806).

Après la révolution islamique, Aydin Aghdashlou procéda de la même manière, mais cette fois-ci, il remplaça les œuvres de la Renaissance par d'anciennes œuvres d'art iranien. Ainsi, il dessinait avec précision et finesse les célèbres œuvres artistiques et les monuments anciens, puis il procédait à leur destruction.

Quant aux œuvres de cette période, Aghdashlou dit (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran) : *Pendant cette période, je dessinais avec beaucoup de précision et très minutieusement des œuvres artistiques iraniennes, ensuite je me mettais à les détruire (figure n°807). Pour que la destruction ait un sens, il faut d'abord que la valeur soit produite. Sinon, quelle importance si l'on froisse un papier blanc ! Mais la dégradation ou la démolition d'une œuvre d'art est un événement tragique, une blessure qui ne se cicatrise jamais, et qui fait que le souvenir de cette insolence reste éternellement dans les esprits (figure n°808).*

« Ces tableaux représentent les fresques du monument d'Âli Ghapou⁴⁷⁹ démolies et dégradées à coup de marteau ; des miniatures dont les figures humaines n'avaient pas de visage, comme si les visages avaient été abîmés et détruits ; des pièces de calligraphie où il y a des traces de doigts mouillés et sales ; de beaux récipients en poterie cassée ; et des morceaux de belles céramiques dispersés par terre ...

« Quand je regardais ces œuvres d'art je les voyais mourantes agonisantes, outragées et méprisées. Tout ce que je peignais à cette époque-là était plein de regrets, avec des larmes étouffées dans la gorge !

« Ces larmes étouffées se sont transformées plus tard en colère et exaspération. Je recopiais avec une finesse extrême les calligraphies, les miniatures et les enluminures. Ensuite pour reproduire ce qui a avait été fait à notre époque, je me servais non seulement des techniques de la peinture mais aussi de moyens tout à fait réels pour représenter la destruction. Ainsi, je déchirais à coup de couteau les tableaux que j'avais faits avant, avec peine et souffrance. Je les déchirais et brûlais. C'était juste au moment de la destruction que ce concept vague et ambigu prenait corps et devenait réel. Ainsi l'histoire se représentait

⁴⁷⁹ Ali Ghapou est un palais à 5 étages sur la meydan-e-shah (palais du roi) à Ispahan, en Iran. Il a été construit au XVII^e siècle.

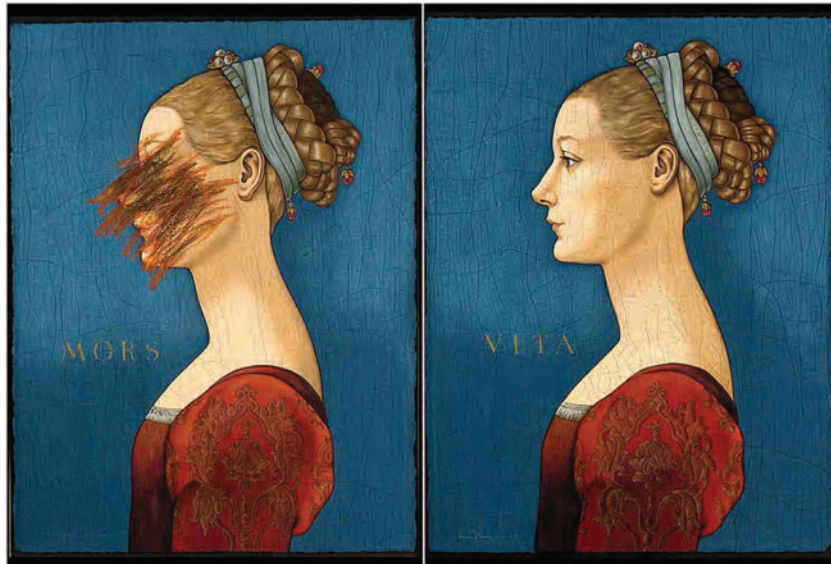


fig.806/ Gouache sur carton

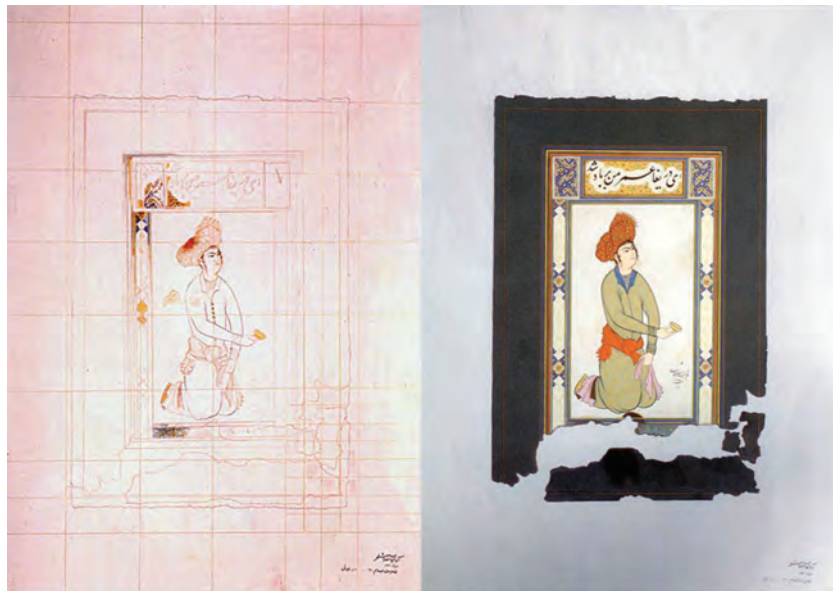


fig.807/ Aquarelle sur papier



fig.808/ Gouache sur carton

dans un 'instant'. Je plaçais ce qui en restait dans un cadre, mais il ne représentait naturellement qu'une trace de cet événement ! Dans les premières œuvres de cette série, je dessinais la destruction. Par exemple, je dessinais une miniature dont la moitié avait été brûlée, et qui tournait dans l'air au-dessus des colonnes de fumée. Plus tard je me suis mis à détruire littéralement les œuvres, et je mettais les miettes dans le cadre. Ainsi je voulais exposer directement le regret et le chagrin ! »

2^e Période

Les œuvres de cette période constituent la série du « Jardin de Malek » qui représente une continuation de la série des « Souvenirs de la destruction » mais d'un ton adouci et atténué.

Quant aux œuvres de cette période, Aydin Aghdashlou dit (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran) : *« Après la révolution, je suis allé me promener un jour dans le Jardin de Malek à Golabdarreh de Shemiran [nord de Téhéran]. C'était l'endroit où je dessinais quand j'avais vingt ans. La terrasse à colonnes du bâtiment principal était toujours là, alors que le reste du bâtiment était en ruine et allait bientôt s'effondrer. Chaque parcelle du jardin me racontait des histoires agréables des moments de joie et de plaisir. Mais les traces du cycle construction/destruction étaient si claires dans le jardin, que moi – peintre – je n'ai eu d'autres choix que de m'asseoir par terre, y étaler mon papier, les peintures à l'eau et mes pinceaux pour dessiner cette vieillesse agonisante (figure n°809). »*

3^e Période)

Vers la fin de la guerre entre l'Iran et l'Irak (1980-1988), l'époque des angoisses et des attaques par missiles contre les villes, Aydin Aghdashlou s'intéressa dans ses œuvres aux « Ruines ». Il se mit alors à dessiner les cabanes et les paysages en ruines.

Quant aux œuvres de cette période de sa carrière, Aghdashlou dit (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran) : *« Pendant ces années, je me suis intéressé au 'délabrement' et aux 'ruines' : des dépôts, des fenêtres en bois cassées, des portes anciennes tombées en désuétude et abandonnées avec des serrures rouillées, ... C'était à cette époque-là que j'ai décidé de peindre ce délabrement qui signifiait la privation de la signification profonde de la vie (figure n°810).*

« Quatre portes en bois cassé et une couche de couleur en train de se décomposer. J'ai même trouvé la ressemblance de cette scène avec le visage de ma mère. Les rides profondes de son visage ressemblaient aux fissures qui couvraient le corps d'un vase coloré



fig.809/ Aquarelle sur papier



fig.810/ Aquarelle sur papier/ 42x56 Cm/ 1988

et peint, que l'on aurait restauré en recollant les morceaux. Le vase et la mère étaient tous les deux loin de leurs années de jeunesse et de beauté, pourtant les traces de cette beauté et de la splendeur étaient encore visibles sur leurs visages.

« J'ai eu l'impression que les portes et les fenêtres avaient le même âge que moi. J'ai dessiné sur le papier leurs moindres fissures et les moindres rides de leurs visages. J'ai dessiné toutes leurs blessures qui racontaient chacune de longues histoires du passé. Chaque blessure était le signe d'un événement oublié qu'il ne fallait absolument pas oublier ... J'ai intitulé cette série de tableaux le 'Portraitiste à 48 ans' ! »

Il est évident que nous ne pouvons pas dissocier ces trois périodes de la carrière artistique d'Aydin Aghdashlou pendant les années 1978-1988, car ces trois séries d'œuvres de l'artiste pivotent les unes comme les autres autour du regret et du chagrin que le peintre ressentait par rapport à destruction des valeurs.

La dernière série d'œuvres d'Aydin Aghdashlou est intitulée « L'intercession des anges ». Dans ses tableaux, le peintre revient de nouveau à la miniature et à l'enluminure, et exprime ses regrets, ses affections et sa sympathie envers tout ce qui est valeur et valable et qui est tombé en ruine, ou qui fait l'objet de la destruction et de l'oubli (figure n°811). Dans ce sens, « L'intercession des anges » est la continuité de la série des « Souvenirs de la destruction » (figure n°812).

Pendant toute sa carrière artistique, Aydin Aghdashlou manifeste une très profonde nostalgie pour le passé, pour la culture et l'art des Anciens. Dans toutes les œuvres qu'il a créées jusqu'aujourd'hui, nous pouvons retrouver facilement les signes et les indices de cette nostalgie (figure n°813) (figure n°814).

Quant à la série de « L'intercession des anges », Aghdashlou dit (Communication personnelle, 2010, Téhéran-Iran): *« Je me suis largement servi des enluminures iraniennes tant pour la série des 'Souvenirs de la destruction' que pour celle de 'L'intercession des anges'. De ce point de vue, il n'y a pas de différence entre 'L'intercession des anges' et les 'Souvenirs de la destruction'. En effet, les deux séries témoignent des dégradations et des dégâts subis par ce que nous considérons comme 'valeur'. J'ai toujours insisté sur la question de la destruction dans mes œuvres, et je le ferai tant que je pourrais, à condition qu'aucun événement majeur y mette fin ! »*

Aydin Aghdashlou est l'un de ces artistes contemporains dont la présence donne un sens à la peinture contemporaine de l'Iran, et donne du courage aux jeunes peintres et étudiants. Il est un artiste de grand talent, qui a réussi à enregistrer une présence permanente

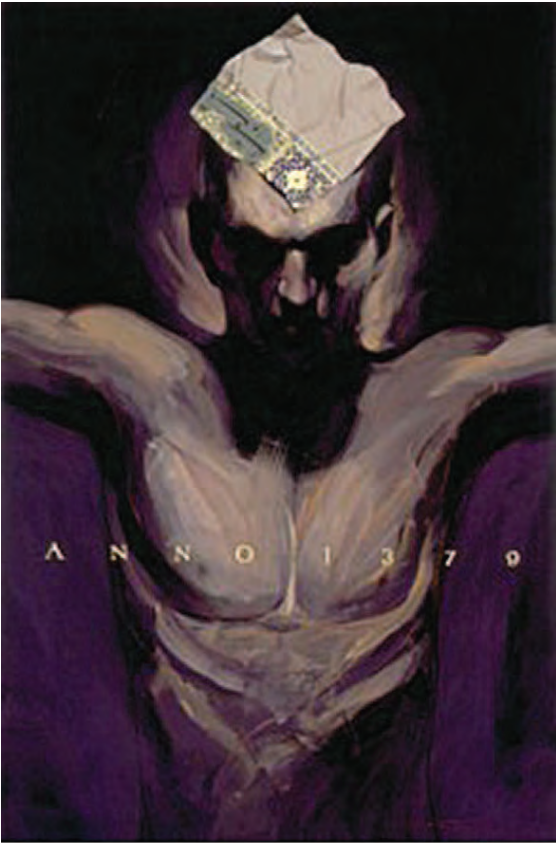


fig.811/ Gouache sur carton/ 100x70 Cm/2000



fig.812/ Gouache sur carton/ 100x70 Cm/1996



fig.813/ Gouache sur carton/ 57x57 Cm/2001



fig.814/ Gouache sur carton

et influente dans divers domaines de l'art iranien. Par ailleurs, il est l'un des rares peintres de sa génération qui poursuit encore ses activités dans le domaine de la critique d'art et la critique spécialisée des arts plastiques iraniens.

Aydin Aghdashlou annonce régulièrement sa présence dans le domaine de l'art contemporain : il prononce des discours et organise des conférences, il participe aux Biennales en tant que membre du jury, il enseigne la peinture aux jeunes étudiants dans des cours privés, et il écrit des articles de critique d'art.

A présent, il a 72 ans et partage sa vie et ses activités artistiques entre l'Iran et le Canada. Il conviendrait ici de citer un court passage d'Aydin Aghdashlou (Az Peyda va Penhan, Auteur : Aydin Aghdashlou, Publication : Ketab-e-Siyamak, 2000, Téhéran-Iran) :

: « J'ai poursuivi la destruction. J'ai été témoin de la destruction. Je me suis efforcé de peindre ce changement et cette évolution inévitable : le déclin des valeurs et de l'honnêteté, les chutes, les corruptions et les dégradations, le passage du temps et l'arrivée de la mort. »

- **B5-b)Gholam-Hossein Nami**

Gholam-Hossein Nami naquit en 1936 à Qom (sud de Téhéran) (figure n°815). La présence marquante de cet artiste dans presque tous les domaines des arts plastiques iraniens fit de lui une figure célèbre et inoubliable.

Gholam-Hossein Nami fit ses études en peinture à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran. Ses principaux professeurs à la faculté étaient Mohammad Ali Heydarian, Mahmoud Javadipour et Mohsen Vaziri Moghaddam. Il apprit beaucoup de choses de ses professeurs, de l'ambiance qui régnait à l'époque à la faculté des Beaux-arts et de ses camarades de cours passionnés et enthousiastes. Il en dit lui-même :

(Web site: moarek.blogfa.com)

« A la Faculté des Beaux-arts, j'ai appris que l'art n'est pas copier les œuvres des autres. L'art se produit par un jaillissement intérieur d'un esprit créatif. »

Ce qui fit évoluer la vision et les œuvres de Nami, ce fut la rencontre avec Mohsen Vaziri Moghaddam. Ce dernier était professeur à la faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran, il disait des choses nouvelles à ses étudiants, et parlait souvent d'une nouvelle école artistique et d'un institut étranger : Bauhaus. Vaziri Moghaddam initiait ses étudiants aux



fig.815/ Gholam-Hossein Nami

nouvelles méthodes d'enseignement pratiquées dans le monde, aux nouvelles méthodes de l'art moderne. Il leur parlait de Vassili Kandinsky et de Paul Klee.

Il avait apporté des livres d'Italie et il les montrait à ses étudiants en leur demandant de débattre des œuvres qu'ils voyaient dans ces livres. Pendant cette période, Gholam-Hossein Nami avait découvert les œuvres de Paul Klee, dont les œuvres et les idées le fascinaient. Des années plus tard, Nami décrit son opinion sur Paul Klee en ces termes (Web site: moarek.blogfa.com) :

« Paul Klee est à la fois peintre, artiste et philosophe. Il est peut-être le peintre contemporain le plus philosophe que nous connaissons. Il a découvert la sincérité et la transparence de l'esprit des enfants, et il souhaitait pouvoir dessiner comme eux. »

Pendant ses années de facultés, (1959-1962), Nami étudiait aux côtés des étudiants qui devinrent plus tard les artistes les plus célèbres de l'Iran : Morteza Momayez, Aydin Aghdashlou, Ghobad Shiva, Manoutchehr Motabar, Abbas Kiarostami, Ali Akbar Sadighi, Asghar Mohammadi et Mohammad Ibrahim Jafari.

Asghar Mohammadi et Mohammad Ibrahim Jafari étaient des amis intimes de Nami. Après avoir terminé leurs études à l'université, ces trois jeunes peintres travaillèrent ensemble dans un atelier qu'ils avaient baptisé « Villa 3 ».

Dès les premières années de la faculté, Gholam-Hossein Nami commença à enseigner. Pendant ces années, il enseignait l'art et la peinture aux écoles primaires et aux jardins d'enfants. A propos de cette expérience, Gholam-Hossein Nami dit :

(Web site: moarek.blogfa.com)

« La peinture des enfants m'impressionnait énormément. C'est pourquoi je me suis mis à créer une série de tableaux enfantins. A mon avis, c'était une expérience très réussie. Cela m'a permis de pouvoir introduire dans mes œuvres des espaces simples, un regard enfantin et la couleur blanche. C'était le début de mon expérience dans le domaine de l'abstrait. Les couleurs et les formes précises se sont estompés progressivement dans mes œuvres, jusqu'à ce que j'aie découvert tout à fait par hasard un espace blanc tridimensionnel.

« Un jour quand j'étais en train de peindre dans mon atelier, je me suis aperçu d'un relief sur la surface d'une toile blanche pressée contre la table derrière laquelle j'avais mis la toile. Soudain cela m'a donné l'idée de le reproduire dans mes œuvres pour créer des tableaux tridimensionnels. »

Selon Gholam-Hossein Nami ce simple accident était le début d'une période importante de sa carrière artistique qu'il ne cesse de développer encore aujourd'hui. En effet, même aujourd'hui, Nami est surtout connu pour ses œuvres blanches tridimensionnelles

(figure n°816). Pourtant l'histoire des courants artistiques dans le monde diverge sensiblement avec la version que Nami en présente !

A cette époque-là, Gholam-Hossein avait vu les œuvres d'un grand nombre de peintres et d'artistes contemporains du monde. Il connaissait aussi l'art moderne et ses figures de proue. En outre, les œuvres de Lucio Fontana ⁴⁸⁰(figure n°817) et de Pol Bury ⁴⁸¹(figure n°818) étaient connues des peintres modernes iraniens de l'époque. Nous pouvons donc en déduire que l'accident auquel faisait allusion Gholam-Hossein Nami était en réalité une incitation pour qu'il puisse se donner le courage de reprendre un chemin déjà battu par d'autres artistes, afin de trouver une nouvelle vision dans ses œuvres.

Dans le catalogue de l'exposition des œuvres blanches tridimensionnelles de Gholam-Hossein Nami, qui eut lieu à la Galerie Seyhoun en 1967, Mohammad Mirfendereski, ancien président de la faculté des Beaux-arts, avait écrit : « *Le parcours du spatialisme ⁴⁸² de Lucio Fontana peut devenir un guide important pour Gholam-Hossein Nami. Cela ne signifie pas que nous incitions Nami à reprendre le chemin de Fontana, car c'est un chemin déjà battu et mis à l'épreuve par un autre artiste. Pourtant, le spatialisme pourrait permettre à Nami de se servir des expériences des autres, pour découvrir de nouveaux aspects de cet art dans ses propres œuvres (figure n°819).* »

Un an après la tenue de cette exposition à la galerie Seyhoun, Nami dit lors d'une interview pour le journal Ettelaat⁴⁸³ en 1968 : « *Le jour est arrivé pour qu'une forme plastique absolue soit créée : une combinaison de la sculpture, de la peinture et de l'architecture. Les unes à côté des autres et tout ensemble, elles pourront exprimer une réalité contemporaine. C'est la raison pour laquelle dans mes œuvres, un volume prend forme sur l'espace blanc du tableau et va au-delà de sa surface (figure n°820).* »

Les œuvres blanches tridimensionnelles de Gholam-Hossein Nami furent présentées à de maintes reprises aux expositions qui eurent lieu en Iran et à l'étranger, surtout au Festival artistique de Bâle (Suisse) et à l'exposition de Wash Art à Washington (Etats-Unis) (figure n°821). Avec six autres peintres contemporains, Nami fonda le groupe artistique Azad

⁴⁸⁰ Lucio Fontana, (19 février 1899 en Argentine- 7 septembre 1968 en Italie), est un sculpteur et peintre italien d'origine argentine, fondateur du mouvement spatialiste associé à l'art informel.

⁴⁸¹ Pol Bury (26 avril 1922 à Heine-Saint-Pierre-28 septembre 2005 à Paris), est un peintre et sculpteur belge.

⁴⁸² Le spatialisme est un mouvement artistique fondé en 1948 par le peintre italien Lucio Fontana.

⁴⁸³ Ettelaat est un quotidien iranien. Le journal a été fondé en 1927. Le 8 septembre 1979, pendant la révolution islamique en Iran. La propriété de ce journal est transférée à la fondation des déshérités (Bonyad-e- Mostazafan va Janbazan).

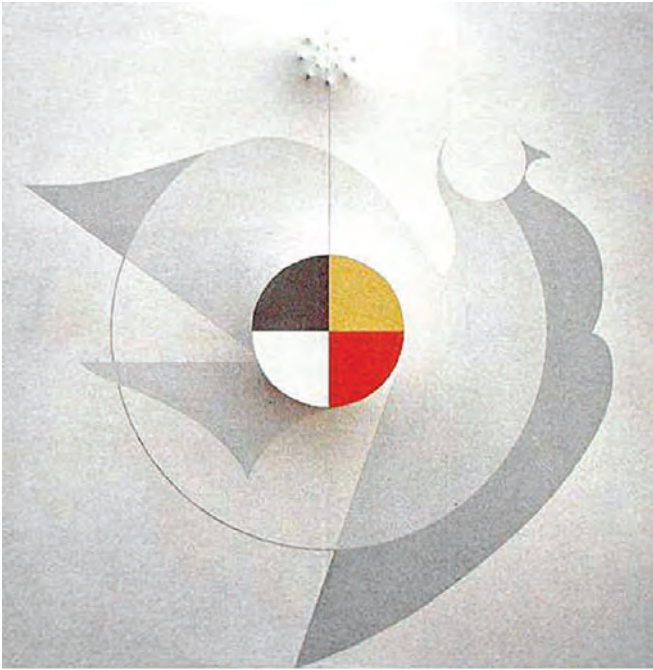


fig.816/ Techniques mixtes sur toile/ 200x200 Cm/ 1968



fig.817



fig.818



fig.819/ Relief, Techniques mixtes sur toile



**fig.820/ Relief, Techniques mixtes sur toile/
65x70 Cm / 1994**



fig.821/ Exposition de Wash Art

(« Libre »). Ce groupe organisa plusieurs expositions en Iran qui furent souvent l'objet de débats, de controverses et de scandales (plus de détails sur le groupe artistique Azad, dans le chapitre consacré aux années 1961-1971).

Depuis l'époque où Gholam-Hossein Nami était étudiant à la faculté des Beaux-arts, il poursuit son métier d'enseignant de la peinture. A l'instar de la plupart des célèbres peintres contemporains d'Iran, Nami s'occupe de l'enseignement de la peinture pour gagner sa vie.

Parallèlement à ses activités d'enseignant dans les cours privés ou à l'université et aux lycées artistiques, Gholam-Hossein Nami écrivait aussi des livres d'art : « Le guide de la peinture pour les enfants » a été écrit en 1967 par Nami et ses deux anciens amis et collègues Mohammad Ibrahim Jafari et Asghar Mohammadi. Ce livre fut publié à l'époque par le ministère de la Culture. En 1975, son livre intitulé « Les principes et les règles de base du dessin » fut publié par l'Organisation de la publication des livres scolaires. Nami publia « Les fondements des arts plastiques (communication visuelle) ». Il est également auteur de plusieurs autres livres théoriques consacrés à l'art de la peinture.

Pendant les années de la révolution et de la guerre entre l'Iran et l'Irak, Gholam-Hossein Nami dut poursuivre son travail dans son isolement en s'enfermant dans son atelier personnel, comme la plupart des peintres modernistes et indépendants de l'époque. En effet, la révolution de 1979 était le point culminant de l'opposition qui était exprimée depuis longtemps contre l'art moderne et le modernisme en Iran. Dans ces circonstances, Nami ne pouvait pas trouver un endroit pour exposer au public ses fameux volumes blancs (figure n°822)!

A l'époque de la guerre irano-irakienne, comme beaucoup d'autres artistes iraniens, Nami subit l'influence de la guerre et créa des œuvres complètement différentes par rapport à ses abstractions blanches tridimensionnelles d'avant la révolution.

A ce propos, Gholam-Hossein Nami dit (Magazine culturel de Kelk, n°73, n° 74, n° 75, 1996, Téhéran-Iran) :

« En 1978, quelques mois avant la victoire de la révolution islamique, je me suis rendu aux Etats-Unis pour poursuivre mes études au niveau de la maîtrise de la peinture à l'Université des Beaux-arts du Wisconsin. La guerre s'est déclenchée entre l'Irak et l'Iran deux ans plus tard, en 1980, peu de temps avant mon retour en Iran après la fin de mes études aux Etats-Unis.

« La guerre a profondément marqué mon esprit. Je voyais comment elle était en train de détruire mon pays. Naturellement, la guerre, la mort et l'anéantissement n'étaient guère exprimables dans le type de travail que je faisais à l'époque, c'est-à-dire les espaces



fig.822/ Relief, Techniques mixtes sur toile/ 175x70 Cm/ 1994

tridimensionnels. Par conséquent, pour pouvoir exprimer les sensations liées à la guerre, je me suis mis à nouveau à utiliser les figures et les couleurs dans mon travail (figure n°823).

« Pour exprimer chaque sujet, il faut évidemment trouver la forme et les techniques qui lui sont propres. J'ai donc décidé de représenter les cadavres et le triste espace expressionniste que j'avais ressenti horriblement. Pour faire cela, je devais me servir des lignes, des couleurs et des figures. J'étais certain qu'il serait impossible que je puisse exprimer des sensations à travers les volumes blancs mis en relief, tels que ceux précédemment créés dans mes œuvres. »

Les œuvres figuratives que Gholam-Hosseïn Nami créa pendant la guerre le firent se détacher entièrement de ses abstractions blanches. Ainsi le peintre, qui avait passé des années à produire des œuvres abstraites et modernes, se mit soudain à la peinture figurative et à créer des espaces expressionnistes (figure n°824). Nous estimons que ce changement brutal dans la carrière artistique de Nami est dû à deux facteurs principaux :

1) Le climat de la société iranienne après la victoire de la révolution islamique de 1979 n'était guère favorable à ce que des artistes comme Nami puissent continuer à créer et à exposer des œuvres complètement modernes et abstraites.

2) Certes, la guerre, ses atrocités et son angoisse, avaient laissé leur influence sur le peintre et le poussaient à choisir un autre mode d'expression dans sa création artistique.

Dans les œuvres que Gholam-Hosseïn Nami consacra à la guerre, la violence et la mort n'avaient pas de visage atroce et effrayant. Le bleu doux et agréable ou la terre claire et propre du désert n'exprimaient pas forcément la brutalité de la guerre. Pourtant, l'image que le peintre représentait sur le tableau était celle de la mort et du néant.

Bien que l'artiste ne montre pas directement la guerre, il en représentait les conséquences. Les morts et les cadavres que nous voyons dans les peintures de Nami ne ressemblent pas aux cadavres de la guerre. Ce sont des cadavres enveloppés dans de beaux linceuls bleus. Alors qu'un vent doux souffle dans le désert, nous pouvons voir les lignes douces et les courbes des cadavres. Bref, il n'y a aucune trace de sang, ni de cadavres décomposés ou disséqués (figure n°825).

Après cette période, Gholam-Hosseïn Nami se mit à travailler avec un autre matériau : la terre (figure n°826) (figure n°827). Il couvrait la surface de la toile avec de la terre desséchée et crevassée. Depuis des années, certains peintres iraniens avaient déjà utilisé la terre comme un matériau dans leurs œuvres. Par exemple, Marco Grigorian avait produit des



fig.823/ Acrylic sur toile/ 100x100 Cm/ 1988



fig.824/ Acrylic sur toile/ 100x170 Cm/ 1987



fig.825/ Acrylic sur toile/ 100x100 Cm/ 1987



fig.826/ Acrylic sur toile/ 100x150 Cm/ 2003

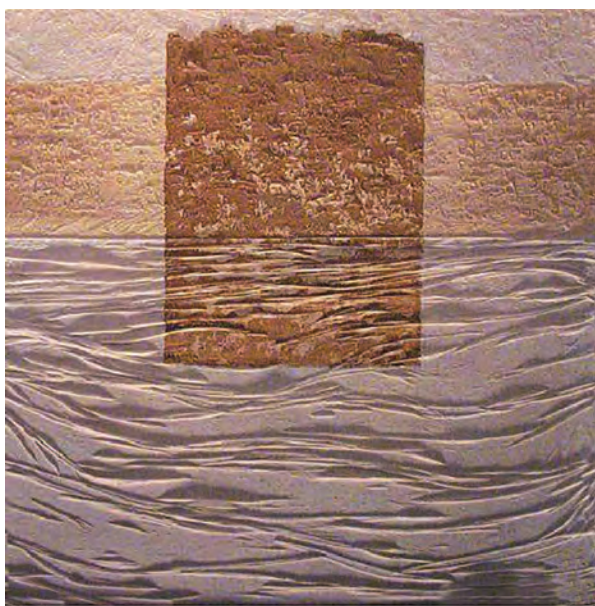


fig.827/ Techniques mixtes/ 100x100 Cm/ 1994

œuvres dans lesquelles il avait placé des morceaux de terre qui ressemblaient au sol desséché du désert.

La terre du désert, les maisons désertiques et les toits en torchis faisaient depuis longtemps des scènes habituelles des tableaux de Parviz Kalantari. Quant à Mohammad Ibrahim Jafari, la terre était le matériau, qu'il utilisait pour couvrir la surface de ses œuvres tridimensionnelles, pour suggérer les hauts murs des forteresses désertiques. Mais Nami se mit à utiliser la terre à sa propre manière. Dans ses œuvres, il utilisait la terre desséchée et crevassée à côté des couleurs rouge, bleue et noire (figure n°828).

Quant aux œuvres qu'il créa pendant cette période, Gholam-Hossein Nami dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°206, 2011, Téhéran-Iran) :

« L'expressionnisme qui dominait les espaces de mes peintures abstraites s'est combiné avec l'expressionnisme qui régnait sur les espaces de mes peintures de l'époque de la guerre pour créer cette série de tableaux. »

En tout état de cause, il faut citer le nom de Gholam-Hossein Nami parmi les peintres les plus célèbres et les plus influents de l'Iran, non seulement de par ses œuvres, mais aussi pour son sérieux et son assiduité à défendre et préserver l'art moderne contemporain de son pays.

Aujourd'hui, à 75 ans, Nami partage sa vie et ses activités artistiques entre l'Iran et le Canada (figure n°829) (figure n°830).

- **B5-c) Parviz Kalantari**

Parviz Kalantari naquit en 1931 dans le village de Fashandak de Taleghan (ouest de Téhéran) (figure n°831). Il compte parmi les peintres les plus actifs de l'Iran depuis les années 1961-1971. Kalantari est l'un de ces peintres actifs, énergiques et dynamiques qui se mettaient toujours au courant des événements et des évolutions de l'art mondial, pendant toute sa vie et toute sa carrière.

Kalantari entama ses activités artistiques dès son entrée à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran d'où il sortit diplômé en 1959. Très jeune, il commença ses activités artistiques en tant qu'illustrateur de livres pour enfants, et de livres scolaires. Au Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents, Parviz Kalantari se chargea de la direction de l'éducation artistique (figure n°832) (figure n°833).

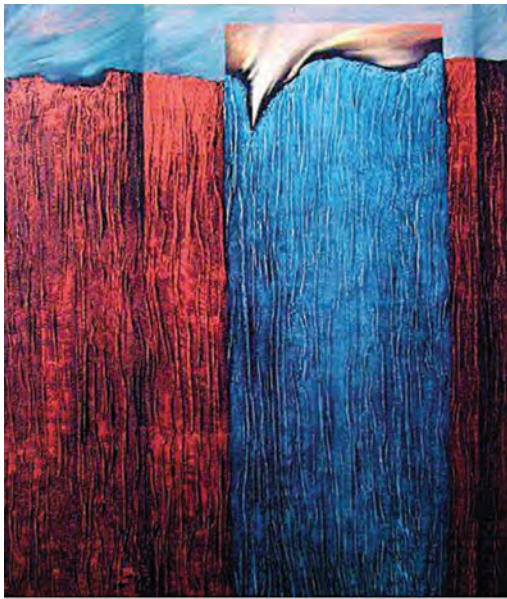


fig.828/ Acrylic sur toile/ 135x165 Cm/ 1991

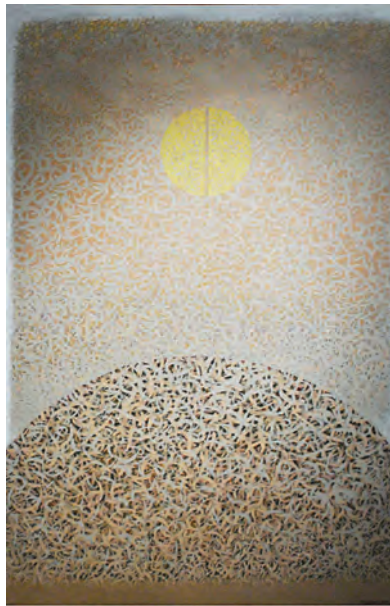


fig.829/ Acrylic sur toile/ 1977



fig.830/ Acrylic sur toile/ 170x134 Cm/ 1977



fig.831/ Parviz Kalantari



fig.832/ Illustration



fig.833/ Acrylic sur toile/ 50x70 Cm

Des Iraniens, qui n'étaient que des enfants à cette époque-là, se souviennent encore des très belles peintures de Kalantari pour illustrer les livres scolaires. En effet, Parviz Kalantari exprimait son amour pour son pays natal en exprimant un grand amour pour les enfants de sa patrie, et il joua un rôle indéniable dans le développement de la littérature d'enfance et de jeunesse en Iran.

Kalantari entama ses activités d'illustrateur de livres scolaires dès 1956. Outre les livres et les manuels scolaires, il illustra 26 livres d'histoires pour enfants jusqu'en 1994, avec beaucoup d'adresse et d'art. Son amour pour les enfants l'amena à fonder une Association du soutien à l'enfance et à collaborer avec l'Unicef, qui publia la série des cartes postales des peintures de Parviz Kalantari. Cette série intitulée « Aller de compagnie avec les nomades d'Iran » montrait les divers aspects de la vie des tribus nomades iraniennes et les beautés des paysages naturels de l'Iran (figure n°834).

Dans toutes les étapes de la carrière artistique de Parviz Kalantari, nous pouvons constater la présence d'un sentiment local et iranien qui se présente à travers une expression mondiale et universelle. Kalantari était un artiste moderne et novateur, qui se servait des moyens et des instruments mondiaux pour présenter l'art local de l'Iran, l'architecture, les us et coutumes, les mœurs, les vêtements et les secrets de la vie de ses compatriotes (figure n°835).

Il se servait des symboles et d'allusions dans sa peinture pour évoquer les évolutions et les événements sociaux et culturels de l'Iran. Par ailleurs, Parviz Kalantari écrivait des nouvelles et de courts articles, d'un style à la fois simple et ironique.

Quant à l'existence de périodes très diversifiées dans sa carrière artistique, Parviz Kalantari dit (web site : moarek.blogfa.com) :

: « Je n'ai jamais choisi un style, mais c'est le style qui m'a choisi. A l'époque où j'enseignais le dessin aux étudiants de la Faculté de l'architecture, j'amenais régulièrement mes étudiants aux alentours de Kachan pour dessiner des esquisses. Pendant une dizaine d'années, je me suis régulièrement rendu dans cette région pour regarder ces anciens bâtiments en briques crues et en torchis, ce qui était pour moi l'occasion de pratiquer directement ces paysages sur le torchis avec des méthodes très variées (figure n°836).

« Quand j'étais directeur de l'éducation artistique au Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents, j'avais à faire tous les jours à une multitude de peintures d'enfants. A cette époque, j'avais l'occasion d'expérimenter la peinture enfantine (figure n°837). Ensuite, à l'époque où j'ai collaboré avec le Musée d'anthropologie, j'ai eu l'occasion de connaître la vie des tribus nomades d'Iran, de leurs produits et textiles. J'ai



fig.834/ Acrylic sur toile/ 150x100 Cm

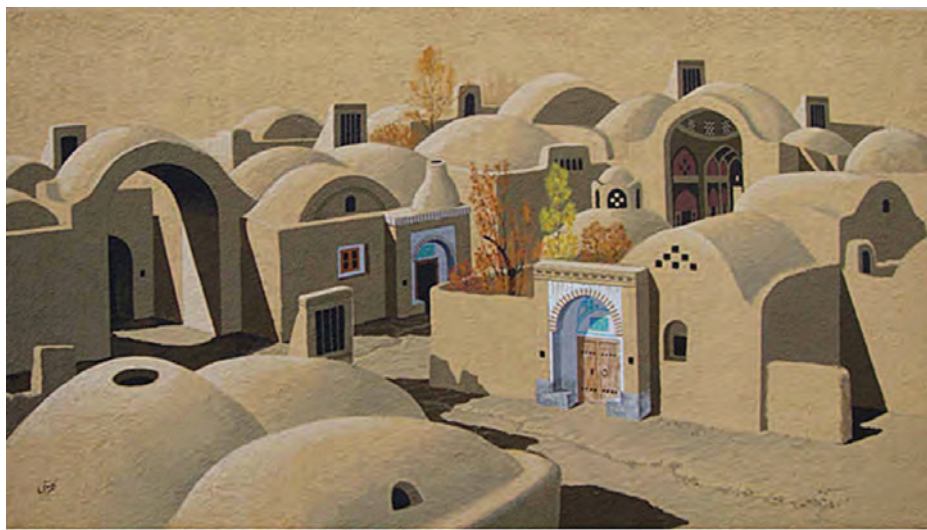


fig.835/ Techniques mixtes



fig.836/ Acrylic

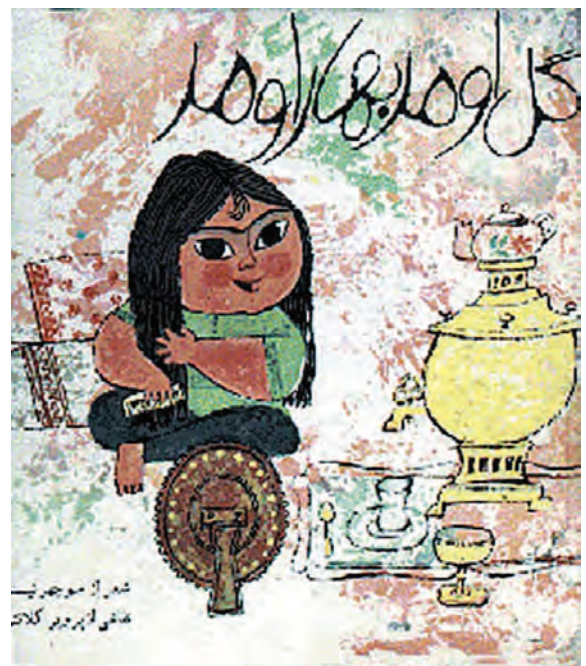


fig.837

regroupé mes expériences dans ce domaine dans la série que j'ai intitulée 'Aller de compagnie avec les nomades d'Iran' (figure n°838). »

Nous pouvons dire, que les œuvres de terre et de torchis de Parviz Kalantari sont sans doute ses œuvres les plus célèbres et les plus influentes de toute sa carrière artistique (figure n°839). Cette période de « torchis » commença dès le début de 1971. Il faut pourtant souligner, qu'avant cette période, nous pouvions identifier deux autres périodes au début de sa carrière artistique qui avaient cependant moins d'importance que la période de « torchis » : 1) Le noir sur le noir (figure n°840), 2) La peinture de Sagha-khaneh (figure n°841).

En 1970, Parviz Kalantari organisa une exposition à la galerie Seyhoun de Téhéran qu'il avait baptisée « Le noir sur le noir ». Quant à cette série de ses œuvres, Kalantari dit (Entretien avec Parviz Kalantari, Magazine Keyhan-e-Farhangi, n°68, 1989, Téhéran-Iran) : *« Cela remonte à l'époque des fêtes du 2500^{ème} anniversaire de la création de l'Empire perse. Sans que je ne l'aie décidé d'avance et sans qu'il y ait une idée ou un plan préétabli, le noir s'est imposé à mes toiles (figure n°842). Dans ces œuvres, je ne suivais pas une idée précise et claire, j'aimais seulement faire des tableaux abstraits ! Le célèbre critique iranien, Karim Emami a écrit un article sur mes œuvres de cette période, et il dit que c'était plutôt des œuvres graphiques qui avaient été peintes. ! »*

Nous pouvons ensuite identifier une période de la peinture de « Sagha-khaneh » dans la carrière de Parviz Kalantari pendant les années 1966-1975. Comme cette appellation l'indique, dans ses œuvres, Kalantari fut influencé par le mouvement de la peinture iranienne dit « Sagha-khaneh ».

Dans ses œuvres, Kalantari utilisa directement des matériaux de la construction : plâtre, terre, céramique, ... ainsi que des éléments comme des petites boules colorées, des amulettes, des talismans, des bouts de tissus, des pièces de monnaie, etc. Comme dans la peinture du mouvement dit « Sagha-khaneh », dans les œuvres de Parviz Kalantari, il y avait des motifs, des objets et des symboles religieux. En outre, ses tableaux sont également caractérisés par le collage de morceaux de céramiques anciennes, ou la peinture sur la céramique d'après les méthodes anciennes, ainsi que les écritures traditionnelles et religieuses (figure n°843).

Mais comme nous l'avons indiqué précédemment, la période la plus importante et la plus influente de la carrière artistique de Parviz Kalantari commença à l'époque où il travailla avec la terre et le torchis. Dans ses œuvres de terre et de torchis, nous pouvons identifier trois visions différentes.



fig.838/ Acrylic sur toile/ 50x60 Cm



fig.839/ Acrylic et boue



fig.840



fig.841/ Collage, Techniques mixtes/ 50x50 Cm

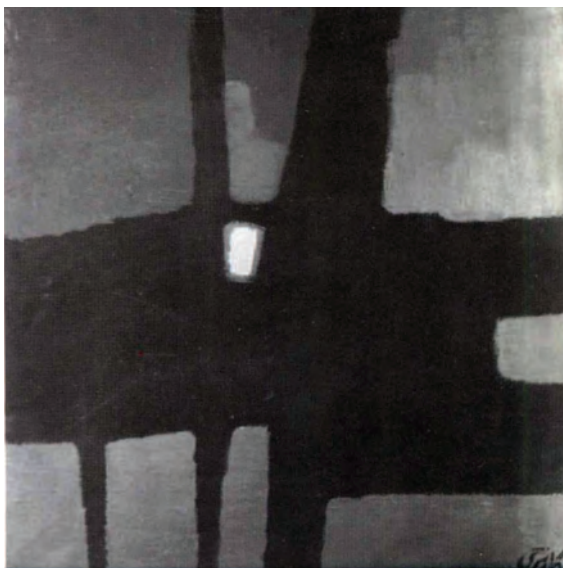


fig.842



fig.843/ Collage, Techniques mixtes/ 50x70 Cm

A ce propos, Kalantari dit lui-même (Magazine d'art plastique de Tandis, n°87, 2006, Téhéran-Iran) :

« Dans la série de mes œuvres en torchis, j'ai eu trois visions et trois attitudes différentes. D'abord, j'ai fait des peintures reproduisant minutieusement la réalité en m'inspirant notamment des effets des procédés photographiques. J'y ai souvent utilisé les méthodes hyperréalistes. Ensuite, j'ai peint tout un paysage avec une approche quasi-réaliste. Dans certains tableaux, j'ai plutôt dessiné les idées et les impressions que j'ai eu en voyageant dans les villes et les villages des régions désertiques, et en regardant les tours du vent, les murs, les portes, les fenêtres, les toits, ... »

Ces œuvres de Parviz Kalantari étaient caractérisées par des dessins simples et des peintures monochromes de terre avec des tonalités de bruns et d'ocre. L'ensemble créait une ambiance rurale rappelant les petites rues des villages des régions désertiques, et le paysage des maisons au milieu du désert. Ses tableaux reproduisaient souvent l'ambiance et la belle architecture des régions désertiques, notamment celles de la région de Kachan (figure n°844).

Au fur et à mesure, les œuvres de Parviz Kalantari tendirent à se simplifier de plus en plus, jusqu'à se rapprocher de l'abstraction. Les lignes courbes dessinées sur une surface de terre ou de torchis et les taches bleues accentuaient la sensation des paysages, des maisons des zones désertiques, de la sécheresse et du désir d'eau (figure n°845).

Chaque fois que nous regardons les œuvres de Parviz Kalantari, nous redécouvrons à nouveau, les liens profonds qui existaient entre sa compréhension artistique de la géographie iranienne d'une part, et la compréhension professionnelle de son pays. La peinture de Kalantari a toujours eu des sujets locaux, ce qui donne à son œuvre un caractère tout à fait iranien.

En effet, il réussit parfaitement à dégager des éléments esthétiques très fins et très délicats de la nature apparemment rude de son pays et des difficultés de la vie et de la subsistance des habitants des régions désertiques de l'Iran. Il représenta ensuite ces éléments esthétiques aux amateurs d'art et de peinture par une expression artistique remarquable. Son plus grand art serait peut-être son adresse à combiner la peinture avec la géographie et la vie sociale de son pays.

Le mouvement « Land Art (Earth Works) »⁴⁸⁴ eut une présence et une influence significatives dans l'art contemporain iranien. Des exemples en sont nombreux : les œuvres

⁴⁸⁴ Le Land Art (Earth Works), est une tendance de l'art contemporain, utilisant le cadre et les matériaux de la nature. Les premières œuvres ont été réalisées dans les paysages désertiques de l'ouest américain à la fin des années 1960.

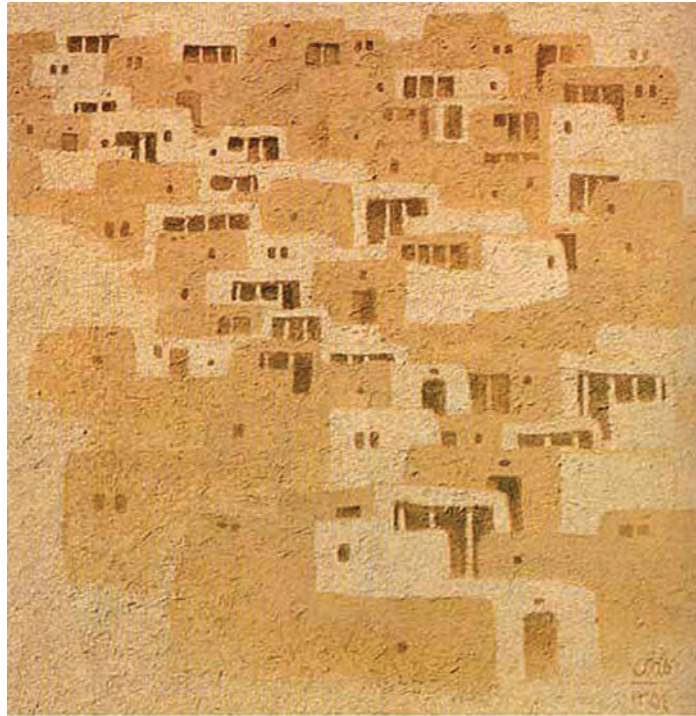


fig.844/ Acrylic et boue/ 120x120 Cm

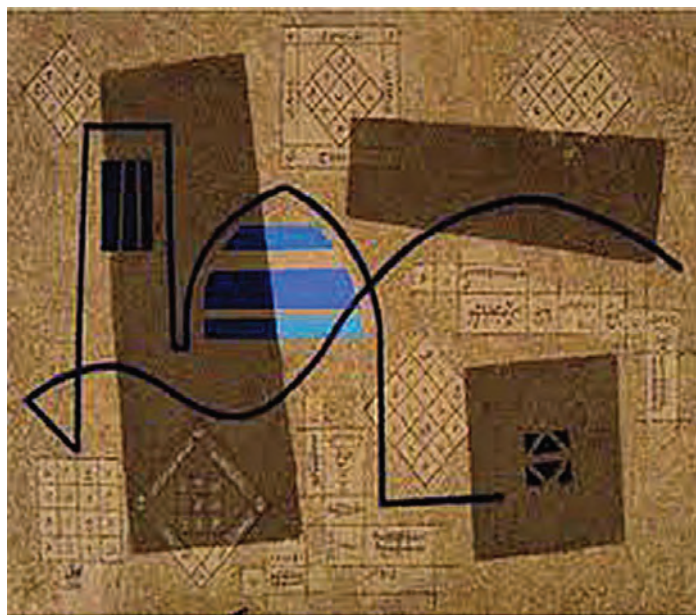


fig.845/ Techniques mixtes

de terre de Marco Grigorian ; les œuvres de Mohammad Ibrahim Jafari qui représentaient les murs effrités des hautes forteresses ou des terrains vagues avec des signes de la présence de l'eau, des fissures profondes sur la terre qui rappellent les régions désertiques d'Iran ; les œuvres de Gholam-Hossein Nami avec de la terre asséchée et crevassée à côté des couleurs bleu, rouge et noire ; et enfin la série des œuvres de terre et de torchis de Parviz Kalantari qui consacra une longue période de sa carrière artistique à ce type de tableaux.

Dans les œuvres les plus récentes de Kalantari, la représentation du désert sur la toile se réduit à une ligne noire dessinée d'une manière très simple. Dans ses œuvres minimalistes, Parviz Kalantari simplifia la forme des maisons et des paysages désertiques, et supprima complètement les détails (figure n°846). Quant à la série de ses tableaux de terre et de torchis, Kalantari dit (les œuvres de Parviz Kalantari, Auteur : Hassan Maleki, Publication : Zarin Simin, 2003, Téhéran-Iran) : « *Chaque brique crue et chaque mur ont des choses à te dire. Ils sont porteurs des secrets des événements qui se sont produits dans le monde et du passage du temps. L'érosion de la surface d'un mur est l'œuvre du vent, de la pluie et du temps. Et cette terre, que tu sens avec certitude et confiance sous tes pieds, est une allusion faite à l'instabilité et à la précarité de ce monde. La brique crue est un symbole de la terre, de notre destin et du destin de nos aïeux.* »

La série des tableaux intitulée « Aller de compagnie avec les nomades d'Iran » constituait une autre période de la carrière artistique de Parviz Kalantari (figure n°847). Ses œuvres étaient axées sur l'homme et le nomadisme. Les tribus nomades iraniennes voyagent deux fois par an : En hiver, ils conduisent leurs troupeaux vers des régions chaudes, tandis que pendant l'été ils reconduisent leur bétail dans les régions tempérées.

Le nomadisme occupe une place importante dans l'histoire et la culture iraniennes. Les tribus nomades ont chacune leurs mœurs, leurs us et coutumes spécifiques, tandis que leurs activités artisanales –surtout celle du textile– s'inspirent largement des beautés de la nature et des conditions de la vie nomade : kilims, Gabbeh et jajims (types de tapis iraniens), des tissus colorés, des habits, des bijoux ...

Parviz Kalantari eut l'idée de réaliser cette série d'œuvres à l'époque où le Musée d'anthropologie lui demanda de dessiner les motifs des textiles produits par les tribus nomades iraniennes. Cela fut l'occasion pour lui de connaître la vie et la culture des tribus nomades, et les beaux motifs de leurs produits textiles. Parviz Kalantari a réalisé cette série pendant les années 1981-1996.

En 1997, un séminaire fut organisé à Paris sur la vie et l'avenir des tribus nomades iraniennes, à l'initiative d'un groupe de chercheurs de la Sorbonne. En marge de ce séminaire,

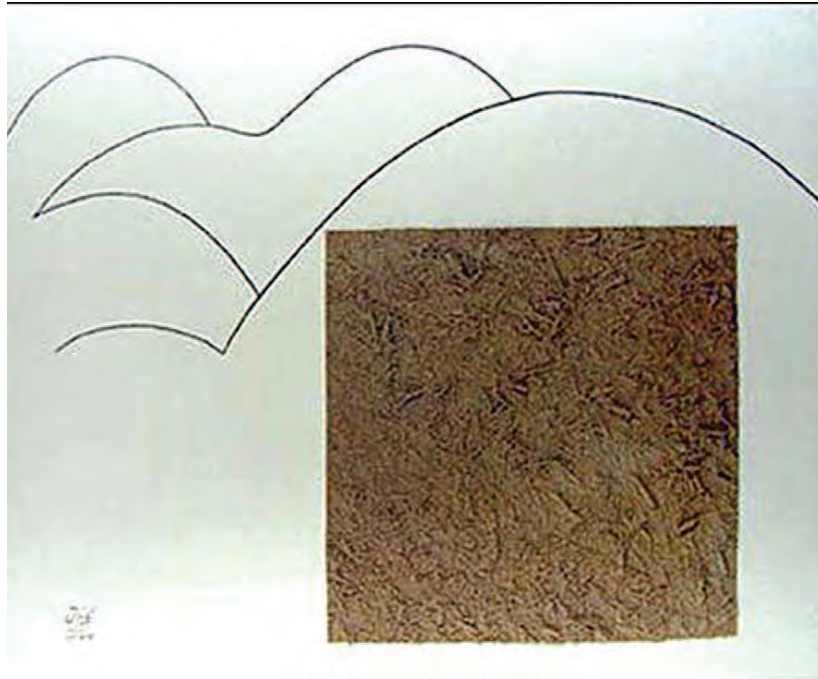


fig.846/ Collage



fig.847/ Acrylic

le film 'Gabbeh » du célèbre cinéaste iranien, Mohsen Makhmalbaf⁴⁸⁵, fut projeté sur l'écran, tandis qu'une salle avait été consacrée à l'exposition des œuvres de peinture de Parviz Kalantari. Cette exposition avait réuni la série « Aller de compagnie avec les nomades d'Iran » ainsi que les illustrations faites par l'artiste pour les livres d'enfants dans lesquelles Kalantari avait présenté le mode de vie des nomades iraniens. En effet, les tableaux de Kalantari représentent les activités et le rythme de la vie des nomades des régions du sud de l'Iran. Cela nécessitait que l'artiste connaisse également les produits artisanaux des nomades et la méthode pour faire, des motifs de ces textiles et tapis, le sujet principal de certaines de ses œuvres. Par conséquent, Kalantari réunit les éléments décoratifs des kilims et des Gabbeh dans ses œuvres (figure n°848).

Les écrits ironiques et très sensibles de Parviz Kalantari portaient sur les relations sociales et les événements sociaux et culturels qui se produisaient en Iran. A travers les écrits de Kalantari, les amateurs d'art en Iran eurent l'occasion de connaître un autre aspect de son art et de sa personnalité. Dans ses écrits ironiques, Kalantari eut souvent recours à l'art conceptuel.

Pendant les années 1911-2001, puis 2011-2011, la vision conceptuelle de Parviz Kalantari sur les événements et les évolutions de la société iranienne, renforça pour toujours sa place dans le domaine des arts plastiques iraniens, en tant que peintre moderne et innovateur.

L'artiste baptisa « Collection des collages » cette série de ses œuvres conceptuelles. Dans cette collection, Kalantari se servit directement d'objets comme des horloges, des violons, des télévisions sous forme de collage ou en les couvrant de terre séchée (figure n°849). Pendant cette période, Parviz Kalantari ne cessa pas d'utiliser la terre séchée : Une palette couverte de terre séchée, des horloges et des télévisions couvertes de la terre, ... Dans toutes ses œuvres, il y a des allusions ironiques aux événements de la vie sociale et publique de Parviz Kalantari lui-même.

A propos de l'une de ses œuvres, qui représente un violon enterré sous un bout de tissu couvert de la terre séchée, Parviz Kalantari dit (web site : moarek.blogfa.com) : « *Mon père aimait beaucoup le son du violon. Quand il était jeune, il aimait que ma mère apprenne à jouer du violon. Puisque mes grands-parents étaient très religieux et très sévères, ma mère allait en cachette au cours de violon pour l'amour qu'elle avait pour son mari. Pour mon père, ce violon avait une voix féminine, et il était pour lui le symbole de la mère-patrie. Ce*

⁴⁸⁵ Mohsen Makhmalbaf, né le 29 mai 1957 à Téhéran, est un scénariste, réalisateur, monteur, producteur, acteur et directeur iranien.



fig.848/ Acrylic/ 50x70 Cm

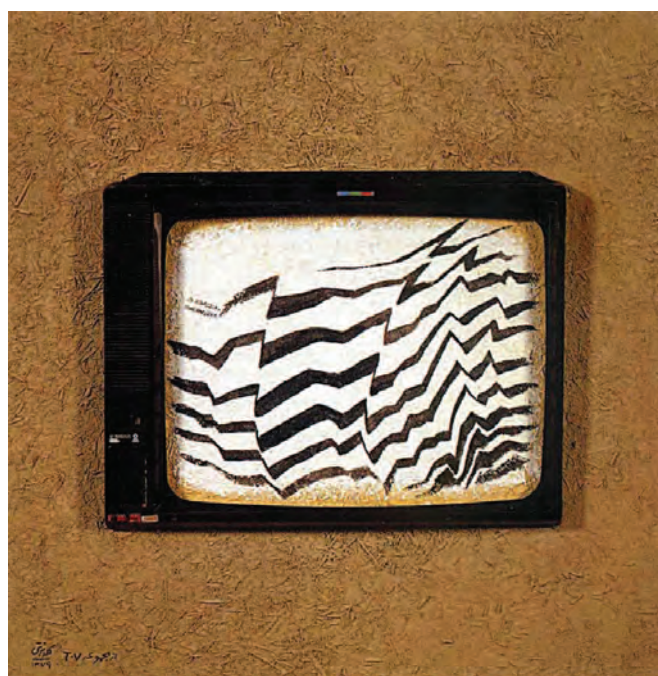


fig.849/ Collage, boue et TV/ 100x100 Cm

violon était toujours chez nous jusqu'à la fin de sa vie. A son enterrement, quand j'ai pris le bout de son linceul pour le mettre dans la tombe, j'entendis la voix de centaines de violons (figure n°850) ! »

La « Collection des collages » de Parviz Kalantari comprenait une série intitulée « Collection TV » (figure n°851). A propos de cette collection, Kalantari dit (web site : moarek.blogfa.com) : *« j'ai couvert entièrement de terre les postes de télévision. J'ai surtout bien couvert les écrans pour ne plus les voir ! J'ai intitulé cette série 'Collection des TV couvertes de terre'. Mais mon ami et collègue Mohammad Ibrahim Jafari l'a appelée 'Collection des Gélévisions' ! »* [Gélévision : jeu de mots, avec une double allusion aux mots « gél » (boue) et « gélé » (plainte et reproche).]

« L'horloge couverte de terre » (figure n°852) est l'une des œuvres les plus célèbres de la « Collection des collages ». Quant à cette œuvre, Parviz Kalantari dit (web site : moarek.blogfa.com) : *« Chez mes parents, il y avait une vieille horloge. C'était avec la sonnerie de cette horloge le matin du samedi 21 mars 1931, que je suis né. J'ai passé mon enfance et mon adolescence avec le tic-tac de cette horloge. Quand j'étais jeune, je me suis marié à la bonne heure de cette horloge. Mes enfants, répétant mon enfance, se sont amusés avec le tic-tac de cette horloge.*

« J'ai proposé, qu'au lieu d'une interview, on organise un enregistrement vidéo sous forme de 'happening' que nous avons appelé 'L'arrêt du temps'. Devant le regard de la caméra, j'ai enveloppé le corps de la défunte horloge. Ensuite, dans un processus de 'happening art', je l'ai enterrée sous la terre. A présent, cette œuvre est conservée dans le cimetière d'œuvres d'art du Musée des Arts contemporains de Téhéran où elle a repris vie sous une nouvelle forme en tant qu'œuvre d'art. »

Parviz Kalantari est un artiste iranien, qui porte un regard moderne et nouveau sur l'homme et son environnement. Les œuvres de Kalantari témoignent de son profond amour pour sa patrie. Il exprimait cet amour et ce sentiment poétique à diverses occasions. En décembre 1993, l'écrivain Suédois-Français, Patrick Boman⁴⁸⁶, fit un appel à tous les artistes de la planète pour participer à la création d'une œuvre d'art collectif, en tant que symbole de l'effort des artistes pour la paix.

En réponse à la lettre de l'écrivain Suédois-Français, Parviz Kalantari lui envoya une poignée de terre et un peu de paille des champs de blé de son pays, et dans sa lettre, il écrivit (Communication Personnelles, 2009, Téhéran-Iran) : *« Cher Monsieur Boman, je suis*

⁴⁸⁶ Patrick Boman, né en 1948 à Stockholm est un écrivain de langue française, de père suédois et de mère française.



fig.850/ Collage, Violon et Boue/ 100x70 Cm



fig.851/ Collage, boue et Tv/ 50 x60 Cm



fig.852/ Collage, horloge et Boue/ 100 x100 Cm

ravi d'avoir reçu votre appel, qui serait un pas franchi par les artistes vers la paix, surtout pour moi, artiste iranien, qui a connu les souffrances de la guerre pendant huit ans. Je vous envoie une poignée de la terre de ma grande patrie. C'est la terre d'un pays ancien qui a joué, dans le passé, un très grand rôle dans le développement et le progrès de la civilisation humaine. C'est la terre d'un pays, qui a toujours été attaqué par les ennemis. Pourtant la poésie et la littérature de ce pays sont pleines d'amitié et de tendresse pour les hommes. Je vous envoie aussi un sac de paille des champs de blé qui ont brûlé dans le feu de la guerre pendant huit ans. Dans le regard poétique que les Iraniens portent sur la terre, il y a une grande leçon : Saisis l'opportunité de vivre, avant que tu ne redeviennes poussière. »

Durant ces dernières années, Parviz Kalantari réalise une série de dessins intitulés « Le téléphone portable et la mythologie ». Cette série constitue l'œuvre la plus récente de l'artiste. Dans ses œuvres, Parviz Kalantari a placé le téléphone portable dans la main des héros de la mythologie iranienne et mondiale. Il a ainsi créé des œuvres ironiques remarquables.

Parviz Kalantari est un artiste tout à fait iranien dont l'œuvre est caractérisée par la présence permanente des traditions, de la vie et des sentiments iraniens. Dans le même temps, Kalantari se sert du langage universel de l'art et obéit aux règles et aux normes esthétiques de l'art moderne contemporain du monde. Il est un peintre moderne et innovateur, qui utilise avec beaucoup d'adresse les éléments et les sujets traditionnels de sa patrie. Il réussit à placer son œuvre sur la frontière très sensible entre le passé, le présent et le futur. Dans son travail artistique, l'ironie est la force intérieure qui le guide.

A présent, Parviz Kalantari est âgé de 80 ans, et il continue ses activités artistiques dans le domaine de la peinture et des arts plastiques, avec beaucoup d'énergie et avec le même regard moderne du passé.

- **B5-d) Mohammad Ibrahim Jafari**

B5-d-1) La vie et la carrière artistique de Mohammad Ibrahim Jafari

Mohammad Ibrahim Jafari était l'enfant de la nature, et il aimait amoureusement la nature. Il passa son enfance dans une petite ville, dans l'ouest de l'Iran, sur les collines de terre et dans des bocages. La nature était toujours présente dans ses peintures et ses poèmes. Mohammad Ibrahim Jafari naquit en 1940 à Borujerd (figure n°853). Quand il parle de son enfance, il se souvient souvent du premier souvenir qui avait marqué son esprit : quand il avait 3 ou 4 ans, il avait une jolie petite poule, qui s'était perdue parmi les arbustes. Il se

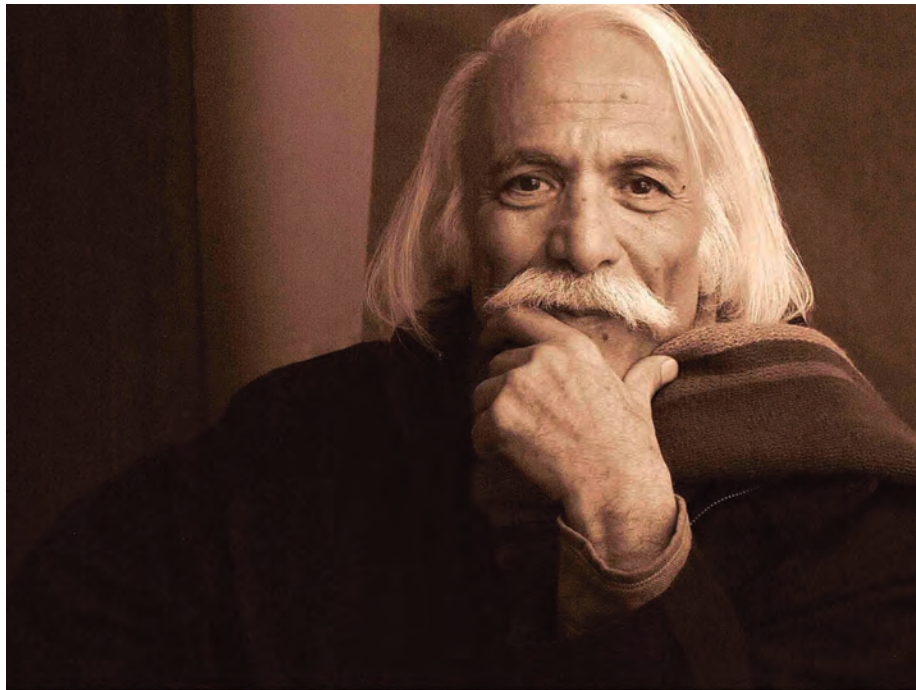


fig.853/ Mohammad-Ebrahim Jafari

chagrinait, mais sa mère lui a dessiné au crayon une poule pour le distraire et le désattrister. Mohammad Ibrahim Jafari dit : « *Jamais aucun dessin n'a pu marquer mon esprit autant que le dessin de ma mère !* »

En se souvenant de son enfance, Jafari dit (Communication personnelles, 2008, Téhéran-Iran): « *J'aimais rassembler les enfants des voisins dans la cour de notre maison et de faire des numéros pour eux. Ces numéros étaient toujours comiques. Les rires des enfants attiraient les grands qui venaient voir, eux aussi, mes numéros. Cela fâchait souvent mon père, qui me grondait en me disant : 'Es-tu un clown ?!' Mais moi, j'adorais ces petits jeux, et je les adore encore. L'ironie jaillit toujours en moi. Elle est avec moi, même lors des cours, des conférences et des réunions très sérieuses.*

« *Pour m'éloigner du jeu et du théâtre, mon père m'encourageait à aimer la poésie et la littérature. En outre, il avait fait apporter de Téhéran une boîte complète d'outils de peinture. Mais dans notre ville, personne ne savait comment utiliser ces jolis petits tubes de peinture ! J'ouvrais souvent la boîte et regardais longtemps ces petits tubes de peintures et je les sentais ! La belle voix de mon père, qui chantait les poèmes d'Hafez et de Jalaleddine Rûmi, renforçait en moi l'amour pour la poésie et la musique.*

« *J'avais une flûte en bois et je jouais de la musique avec beaucoup d'amour dans mon cœur. Mais les habitants de notre petite ville étaient très religieux, et mon père n'aimait pas que les voisins entendent la voix de la musique de chez nous. Il a rempli d'argile ma petite flûte de bois, et j'ai compris que je ne devais plus jamais jouer de flûte. C'est peut-être sous l'influence de ce souvenir d'enfance qu'une cinquantaine d'années plus tard, j'ai écrit dans un poème :*

*J'étais amoureux de la musique et du chant,
Mon père dit que c'était illicite.
J'ai griffonné pendant cinquante ans mes airs jamais chantés
Sans jamais faire de lignes sur le mur du monde.*

« *A partir de là, je me suis réfugié dans la poésie et la peinture. En effet, la poésie et la peinture sont devenues toute ma vie. C'était en lisant mes poèmes, que j'ai réalisé pour la première fois, à quel point mon enfance avait pesé sur ma vie. Il est très important que l'on puisse revenir au passé et dans son enfance pour comprendre quand et comment la première étincelle a été faite dans son esprit. Si nous arrivons à retrouver les étincelles éteintes de notre enfance, nous pourrions les transformer en grands événements. »*

Mohammad Ibrahim Jafari est poète. Il exprime en poésie les événements de sa vie, le passage du temps, le lieu où il vit, ses sentiments les plus profonds et tout ce qui se cache dans ses sensations et son esprit. D'un bouton de fleur fraîchement épanoui à la guerre ou le tremblement de terre, tout est dit en poésie. Voici un court poème de Mohammad Ibrahim Jafari :

*« Dans la nuit du tremblement de lune,
Dans l'œil du ver luisant,
Plut le clair de lune
Et tomba sur les décombres.
Le ver luisant n'eut pas la force d'entendre
La chorale la plus triste
Des gens qui jamais
N'avaient chanté ensemble ... Jusqu'au dernier ... souffle. »*

La poésie de Jafari est parfois caractérisée par un langage ironique, dont les racines puisent profondément dans les événements sociaux de l'actualité ou du passé, et dans le monde fermé et traditionnel de sa ville natale. En effet, Il exprime ses opinions les plus sérieuses et les plus importantes sous forme ironique.

Quant à ses poèmes, il dit (Communication personnelles, 2008, Téhéran-Iran): *« La peinture est indissociable de ma poésie. Et ma poésie est toute ma vie. Et cela depuis l'époque où j'avais vingt ans, et que j'avais composé un petit poème intitulé 'Bleu, gris, noir' en tant que note ajoutée à un paysage que j'avais peint. Quand je voyageais de Borujerd à Téhéran, je voyais sur la route un paysage intéressant : des paysans à dos de leurs ânes. J'ai enregistré en mot ce paysage :*

*Sur les sentiers,
Bleu, gris, noir :
C'est le corps d'un paysan avec son long bâton.
Blanc, noir :
C'est de son âne que je parle avec sa charge de broussailles mouillées de pluie.
Noir, tout noir :
C'est de son destin que je parle et qui pousse sous ses pieds comme son ombre.*

Entre la composition de ce poème et le jour où j'ai appris que les mots visuels peuvent devenir la peinture, j'ai dû attendre une trentaine d'année. »

Depuis des années, dans ses peintures et ses images verbales, Mohammad Ibrahim Jafari accentue l'importance du rôle de la parole dans l'image, et de l'image dans la parole. En 2000, il fut nommé membre du jury de la première exposition internationale du dessin contemporain en Iran. Pendant l'organisation de cette exposition au Musée des Arts contemporains de Téhéran, la salle principale du musée fut consacrée aux œuvres des membres du jury. Un mur de la salle avait été consacré aux œuvres de Mohammad Ibrahim Jafari. Il mit au pied de ce mur, un poème qu'il avait composé il y a des années :

*« Un oiseau chante derrière un mur en torchis.
J'ai dessiné le mur,
Il a plu, le mur s'est effacé,
Mais l'odeur du torchis et le chant de l'oiseau sont restés. »*

Jafari intitula cette œuvre « Le mur de l'attente », et il y mit une note : *« Au respect de tous les bons dessinateurs dont j'ai choisi les œuvres, je laisse vide le mur du musée, pour moi et pour tous ceux qui souhaiteraient créer un nouveau phénomène. »*

Mohammad Ibrahim Jafari avait bien compris que chaque mot contenait en lui de l'espace et du temps. Un mot pouvait devenir parfois une œuvre d'art. Dans un poème, il a écrit :

*« Je compose mes peintures.
Pas besoin de toile ni de mur.
Pas d'histoire avec les acheteurs,
Pas de chagrin rangé dans le grenier. »*

Ce court poème révèle au grand jour l'expression ironique de l'artiste.

La musique est le compagnon et l'âme sœur de Mohammad Ibrahim Jafari. La musique de la nature le fascine et le séduit : le bruit du vent, de la pluie, des feuilles, des cigales et de tout ce qu'il y a dans la nature.

Il en dit lui-même (Communication personnelles, 2008, Téhéran-Iran) : *« Pendant les années de la Faculté, le rock était à son apogée, mais dans l'atelier de la faculté, je chantais*

des chansons folkloriques. J'aime beaucoup la musique classique autant que la musique moderne. Mais quand il faut que je chante et que je joue de la musique, je fais du 'Tambour' et je chante des airs folkloriques. »

L'une des meilleures expériences de Mohammad Ibrahim Jafari dans le domaine de la musique consistait en une série d'œuvres qu'il avait réalisées avec la célèbre diva iranienne, Sima Bina. Mme Sima Bina⁴⁸⁷ avait travaillé pendant de longues années sur la musique et les chansons folkloriques iraniennes. Jafari composa de nouvelles paroles pour les airs anciens choisis par la cantatrice. Les paroles, que Jaafari avait mises sur ces airs anciens venaient du persan moderne, elles étaient pourtant pleines d'images et de sensations locales, de sorte que certains croyaient que les paroles de ses chansons étaient des poèmes folkloriques anciens. Ces airs furent interprétés lors de plusieurs concerts en Europe et aux Etats-Unis, et diffusés sous forme de plusieurs albums.

A ce propos, Mohammad Ibrahim Jafari dit (Communication personnelles, 2008, Téhéran-Iran): *« Je peux dire avec certitude que la parole est de loin beaucoup plus puissante que les éléments et les procédés visuels dans la création des images, et surtout pour impressionner et toucher l'esprit des Iraniens. »*

Pour Mohammad Ibrahim Jafari, la poésie et la peinture forment la trame de la vie. Ses peintures sont ses poèmes, et ses poèmes sont ses peintures. Pourtant il ne publia jamais un recueil de ses poèmes, ni de ses peintures ! Pourtant la poésie coule dans la mémoire et sur les lèvres des jeunes. Si Jafari n'a jamais publié ses poèmes et ses écrits, ils sont régulièrement cités dans les magazines artistiques et les mémoires et thèses des étudiants.

Il n'aime se contraindre à rien. Sur le mur de son atelier, on peut lire une phrase du célèbre poète iranien, Nima Youshidj : *« Tout mon art est de me noyer en moi, et d'obéir à ce que mon cœur m'ordonne. »*

Mohammad Ibrahim Jafari est un peintre. Sa peinture est très émotive et particulièrement discrète. Il n'accepte jamais des commandes et ne fait aucun marché avec des clients. Il n'obéit qu'à une seule chose : son cœur, ses sensations et ses sentiments. Jafari poursuit avec intérêt et enthousiasme les événements artistiques du monde, et croit à l'expression nouvelle et moderne dans la création des œuvres d'art.

Parallèlement à ses activités d'artistes, il enseigne aussi aux universités artistiques de l'Iran. L'intérêt qu'il a pour l'enseignement l'avait amené en 1965 à fonder le « Centre de la

⁴⁸⁷ Sima Bina, née en 1944, dans le district de Birjand (est de l'Iran) est compositrice et interprète de la musique folklorique iranienne. Elle fut élevée et formée par son père, Ahmad Bina, maître de musique, poète et compositeur de ses premières chansons.

formation des arts plastiques » rebaptisé plus tard « Atelier Concours » où il enseignait l'art. Dans le même temps, il se mit à enseigner à la Faculté des arts décoratifs (aujourd'hui, l'Université de l'Art) et faisait partie du corps enseignant de cette faculté.

Un autre événement qui a laissé une influence considérable sur sa vie et son œuvre, date de 1974, à l'époque où il s'installa à la Cité des arts à Paris (France). Ce séjour parisien qui dura un an –en compagnie de son épouse et de sa fille de 3 ans– était pour lui une période d'expériences nouvelles et fructueuses. La première exposition internationale de l'art contemporain iranien eut lieu en 1976 à Bâle (Suisse). Les œuvres de 37 peintres contemporains iraniens –dont Mohammad Ibrahim Jafari– furent exposées dans un vaste stand de cette exposition.

Jafari et plusieurs autres artistes iraniens participèrent aussi à l'exposition internationale de Wash Art à Washington (Etats-Unis) en 1977, avant la révolution islamique en Iran (figure n°854). Quant à l'exposition de Wash Art, Mohammad Ibrahim Jafari dit (Communication personnelles, 2007, Téhéran-Iran): *« A l'époque, l'exposition de Wash Art était un événement plutôt économique qui s'intéressait moins aux aspects culturels et artistiques de nos œuvres. Mais puisque l'Iran n'avait guère l'opportunité de présenter son art contemporain, les autorités ont décidé de saisir cette occasion pour exposer les œuvres des artistes contemporains iraniens (figure n°855). On avait voulu que les œuvres choisies pour cette exposition soient à la fois avant-gardistes et représentatives de l'identité orientale. Pourtant, parmi les œuvres choisies, il y en avait quelques-unes qui ne correspondaient point à cette identité, dont une statue de M. Daryabeigi qui montrait le drapeau américain, manière d'amadouer et de flatter les Américains. Mais je pense que l'œuvre était trop exagérée et vide d'éléments identitaires. A mon avis, l'exposition de Wash Art était une occasion pour que nous nous familiarisions avec les grands artistes contemporains du monde. De ce point de vue, c'était une expérience précieuse. »*

Avant la révolution islamique, les œuvres de Mohammad Ibrahim Jafari furent présentées à plusieurs expositions en Iran et à l'étranger : la 5^e Biennale de Téhéran (1966), l'exposition de « 25 ans d'art iranien » (1969), la 6^e Biennale de Paris (1969), l'exposition de la « Galerie Ghandriz » (autrefois « Talar Iran ») (1974), l'exposition des artistes contemporains d'Iran en Allemagne (1974), l'exposition des artistes modernes d'Iran à Bâle (Suisse) (1976), l'exposition internationale de Wash Art aux Etats-Unis (1977).

En 1974, Mohammad Ibrahim Jafari participa au Festival international de Cagnes-sur-Mer (France) où il obtint le prix national du gouvernement français.

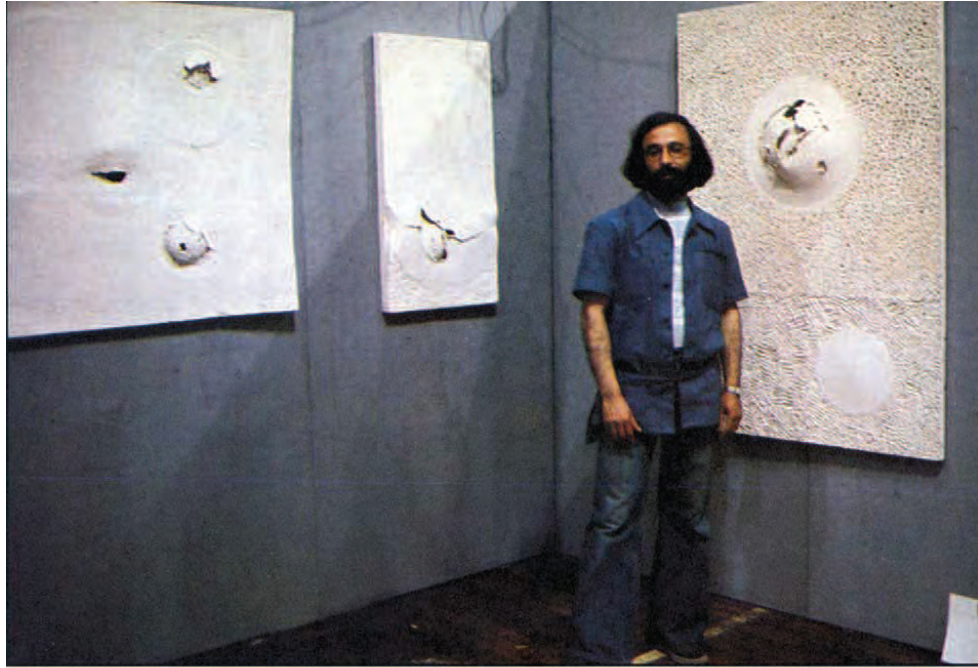


fig.854/ Relief " Wash Art"/ 1977



fig.855/ Exposition " Wash Art"/ 1977

En 1977, La maison de la culture de Niavaran fut fondée à l'initiative de Firouz Shirvanlou qui confia à Jafari le poste de la direction des arts plastiques. La première exposition individuelle de Mohammad Ibrahim Jafari eut lieu en 1989, alors qu'il avait 49 ans. Après de longues années de travail dans le domaine de la peinture, de l'enseignement et d'activités variées relatives aux arts plastiques, Jafari organisa cette exposition à la galerie « Golestân » à Téhéran.

Mohammad Ibrahim Jafari est un peintre très instruit et très curieux par rapport aux événements et évolutions artistiques dans le monde. Il poursuit avec intérêt et enthousiasme les événements artistiques du monde, et croit à l'expression nouvelle et moderne dans la création des œuvres d'art, sans se contraindre aux ismes qui deviennent à la mode dans les milieux artistiques.

Jafari ne se limite point à une technique particulière dans la création de ses œuvres. Il utilise les matériaux qui sont à sa portée au moment où il veut réaliser son tableau : tantôt papier tantôt toile, tantôt la terre tantôt le plâtre. Pourtant le résultat porte toujours la marque personnelle de sa créativité et sa signature.

Mohammad Ibrahim Jafari est un peintre poète. Il peint comme il compose ses poèmes. A ce propos, il dit lui-même (Communication personnelles, 2008, Téhéran-Iran): *« Il ne m'est jamais arrivé de me limiter à une forme poétique particulière. Ma poésie est toujours nouvelle, même si elle est dans les formes anciennes. Je crois que dans le monde moderne où les gens voyagent en avion, il est toujours agréable de prendre un cheval pour partir en voyage ! Quand je dessine, je le fais comme je l'entends et avec les outils, les matériaux et les techniques qui me sont accessibles à l'instant. »*

Il est difficile de diviser sa carrière artistique en plusieurs périodes comme il est coutume de faire, car pour lui la peinture est une activité poétique. Selon lui, aucune période de sa carrière n'a été finie et peut se poursuivre d'une manière ou d'une autre et d'un moment à l'autre. Ainsi, il prépare toujours son esprit et ses sensations à la survenance d'un événement. Quand l'événement se produit, il est toujours prêt à le maîtriser habilement. Ceci étant dit, l'événement et l'ambiguïté sont les premiers éléments de la création artistique.

En regardant les œuvres de Jafari, on se souvient d'une phrase de Paul Klee qui dit : *« L'art est un jeu d'équilibriste entre un acte délibéré et le hasard. »*

Mohammad Ibrahim Jafari est l'un de ces artistes qui restèrent en Iran après la révolution de 1979 pour continuer sa carrière d'artiste et d'enseignant malgré toutes les difficultés des années de la révolution et de la guerre.

Après la révolution, il organisa plusieurs expositions individuelles dans les galeries d'art de Téhéran. Il participa aussi à de nombreuses expositions collectives en Iran et à l'étranger. Jafari fut membre du jury de plusieurs expositions et biennales : le 1^{ère} Biennale internationale du dessin contemporain à Téhéran (1999), la 5^e Biennale de la peinture contemporaine à Téhéran (2000), la 1^{ère} Biennale de la peinture du Monde musulman (2000), l'exposition du dessin moderne d'Iran (2000).

A 72 ans, Mohammad Ibrahim Jafari n'a rien perdu de son humour et de son goût pour l'ironie, ce qui étonne souvent son entourage. Il est l'un des enseignants les plus actifs des arts plastiques, très à jour dans son travail. Ses nombreux articles qui sont régulièrement publiés dans les journaux et les magazines artistiques et ses discours et conférences à travers le pays encouragent les jeunes artistes. A 72 ans, Jafari continue ses activités de peintre avec enthousiasme et curiosité.

Jafari est un peintre poète, un poète peintre, et de son travail d'enseignant jaillissent couleurs, formes, vers de poésie et mélodies.

B5-d-2) Les périodes de la carrière artistique de Mohammad Ibrahim Jafari

Comme nous venons de l'indiquer plus haut, il serait difficile d'établir une classification précise et complète des œuvres de Mohammad Ibrahim Jafari, étant donné que l'artiste n'a guère abandonné les parcours artistiques du passé et qu'il se peut qu'il les reprenne plus tard. Ceci étant dit, il vaudrait mieux diviser les œuvres de l'artiste en plusieurs catégories d'après les matériaux utilisés.

1) Période de l'encre et de l'aquarelle

La période des œuvres à l'encre et à l'aquarelle commença pendant l'adolescence de l'artiste, et se poursuivit tout au long de sa carrière artistique comme un fleuve tranquille (figure n°856). Pour Jafari, les tableaux à l'encre et à l'aquarelle sont comme des « exercices ». Quant à ses œuvres, il dit (Communication personnelles, 2008, Téhéran-Iran): *« Pendant les années de la faculté, tout ce que je réalisais en peinture à l'huile devenait physique et corporel. Cela peut peut-être exprimer le présent, mais il est incapable de montrer la fluidité des souvenirs du passé !*

« Quand Hossein Kazémi a vu pour la première fois mes aquarelles, il m'a beaucoup encouragé. A l'époque j'aimais beaucoup l'aquarelle, mais je ne la prenais pas tellement au



fig.856/ Aquarelle sur papier/ 30x40 Cm/ 1993

sérieux. Mais quand Kazémi m'a encouragé à poursuivre mes activités dans ce domaine, j'ai eu plus confiance en moi. »

La peinture à l'encre et à l'aquarelle est présente pendant toute la carrière de Mohammad Ibrahim Jafari jusqu'aujourd'hui. Ces tableaux représentent des souvenirs d'enfance, des paysages de ruelles et de jardins, de murs, de forteresses, d'étangs, de roselières, d'arbres, de fermes et de champs de culture sous la pluie, de collines de terres sous le soleil, ... Ils représentent les différents paysages de la terre et de la pluie dans les déserts iraniens (figure n°857).

Tout au long de sa carrière, les œuvres de Jafari se concentrent sur la nature. A ce propos, il dit lui-même (Communication personnelles, 2008, Téhéran-Iran) : *« Je n'ai jamais détourné mon regard de la nature. Quand j'étais très jeune, j'ai réalisé que la nature ne se limite jamais à ce que nous voyons, car la nature commence en nous et se poursuit jusqu'aux galaxies lointaines. »*

Le peintre contemporain iranien, Jahangir Shahdadi⁴⁸⁸ décrit les œuvres à l'encre et à l'aquarelle de Mohammad Ibrahim Jafari, en ces termes (Communication personnelles, 2009, Téhéran-Iran): *« C'est un besoin profond qui mène Jafari à choisir l'encre et l'aquarelle : d'abord, c'est à cause de la rapidité de l'expression, ensuite de la fluidité de l'aquarelle et de l'encre permettant de créer des clairs-obscur dont il a besoin pour explorer et enregistrer les coins les plus reculés de l'imagination et des souvenirs (figure n°858). »*

2) Période de la terre

Mohammad Ibrahim Jafari commença à réaliser ses œuvres de « terre en relief » dès 1964, quand il avait 24 ans. Au départ, ses œuvres étaient des surfaces simples avec quelques creux et du blanc lacté, puis apparurent le gris et le vert argenté (figure n°859). Au fur et à mesure, la surface souple des toiles de Jafari perdit sa platitude et commença à s'arrondir et à se mettre en relief (figure n°860) (figure n°861) (figure n°862). Ce changement se poursuivit jusqu'à ce qu'il créa la série des murs de forteresse, des épigraphes et des tours anciennes des régions désertiques. Ces œuvres furent présentées lors de plusieurs expositions internationales :

La 6^e Biennale de Paris (1969), l'exposition de « 25 ans d'art iranien » (1969), l'exposition des artistes modernes d'Iran à Bâle (Suisse) (1976), l'exposition internationale de Wash Art aux Etats-Unis (1977). En 1974, Mohammad Ibrahim Jafari participa au Festival

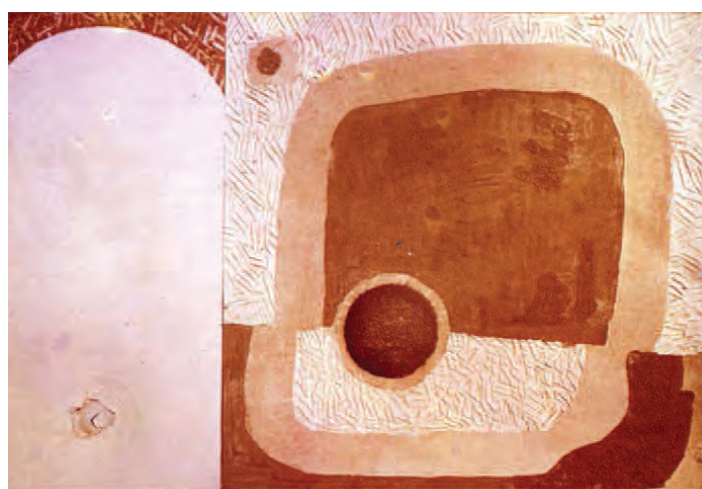
⁴⁸⁸ Jahangir Shahdadi, né en 1943 à Nain (centre de l'Iran), est un peintre et chercheur contemporain iranien. Il est auteur de livres d'art.



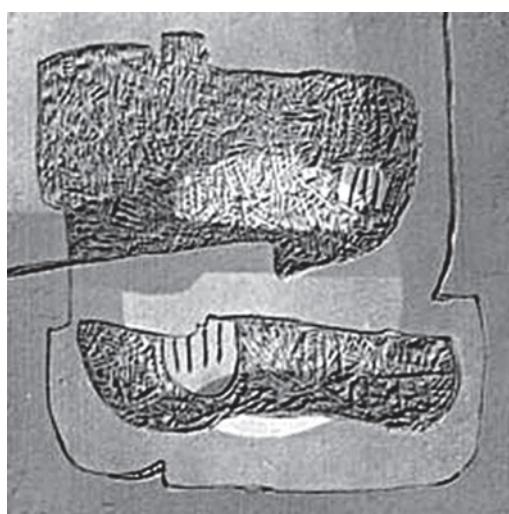
fig.857/ Aquarelle sur papier/ 20x30 Cm/1991



fig.858/ Aquarelle sur papier/ 120x170 Cm



**fig.859/ Techniques mixtes sur plastoform/
100x150 Cm/1965**



**fig.860/ Techniques mixtes sur plastoform/
100x100 Cm/1965**



**fig.861/ Relief, Techniques mixtes /
100x100 Cm/1972**



**fig.862/ Relief, Techniques mixtes /
100x50 Cm/1960**

international de Cagnes-sur-Mer (France) où ses œuvres permirent au peintre d'obtenir le prix national du gouvernement français.

Après la révolution islamique de 1979, une sorte de rupture survint dans le travail de Mohammad Ibrahim Jafari. Ses œuvres de terre restèrent longtemps dans un coin de son grenier, tandis qu'il s'occupait de ses œuvres à l'encre et à l'aquarelle pour exprimer ses souvenirs d'enfance et d'adolescence.

Pendant les années de la révolution où les artistes révolutionnaires –religieux ou non – poursuivaient avec enthousiasme et émotion leur travail, Jafari resta un peintre libre et indépendant, et se réfugia dans la peinture et la poésie. Quant à cette période, Jafari dit (Communication personnelles, 2008, Téhéran-Iran): *« Pendant la révolution, il n'y avait plus de cours à la faculté. La fièvre de la révolution avait contaminé les étudiants. Le rêve de la liberté les empêchait de s'endormir pendant la nuit ! Ces jours-là, j'ai composé beaucoup de poèmes et je peignais beaucoup aussi.*

« Mais après la victoire de la révolution, l'art moderne a sérieusement été mis à l'index. Les universités furent fermées et s'endormirent pendant trois ans ! A cette époque-là, je ne pouvais plus continuer mes œuvres de terre. En outre, je n'avais pas assez de place pour les garder. Par ailleurs, il n'y avait plus d'exposition. C'est pourquoi je me suis remis à travailler sur mes aquarelles imaginaires pour recréer les souvenirs d'enfance et d'adolescence. »

3) Période de retour à l'encre et à l'aquarelle

Après la victoire de la révolution islamique, Mohammad Ibrahim Jafari abandonna ses œuvres de terre, et se remit de nouveau à travailler avec l'encre et l'aquarelle. Pourtant les œuvres de cette période étaient différentes de la précédente : les petits tableaux d'autrefois furent remplacés par de grands tableaux qui témoignaient de l'intérêt que l'artiste exprimait pour l'architecture iranienne : les porches des bâtiments anciens, les mihrabs des mosquées, les mausolées des saints, les murs et les fenêtres (figure n°863).

Dans ces œuvres, les paysages perdaient progressivement leur clarté et précision pour devenir de plus en plus abstraits : huit taches claires sur un fond gris/brun suggéraient une fenêtre ; une tache bleue sur un fond gris/vert suggérait un espace conceptuel ... Ainsi, Mohammad Ibrahim Jafari traversa une période très fructueuse (figure n°864).

. Certaines de ses œuvres furent présentées en 1989 lors d'une exposition à la galerie « Golestan » à Téhéran. Ce fut la première exposition individuelle de Jafari après trente ans de travail et de présence permanente sur la scène des arts plastiques iraniens.



fig.863/ Techniques mixtes sur papier/ 35x50 Cm/1991



fig.864/ Techniques mixtes sur papier/ 35x50 Cm/1991

Pendant différentes périodes de sa carrière artistique, Mohammad Ibrahim Jafari reprit ses œuvres à l'encre et à l'aquarelle. Il les exposa lors de trois expositions en 1989. Un an plus tard (1990), il réalisa une série d'aquarelles monochromes dans des cadres horizontaux et allongés, qu'il intitula « Le passage » (figure n°865) (figure n°866).

Dans ses œuvres, le peintre voulait imaginer le mouvement et le passage rapide devant les paysages. Ces tableaux horizontaux donnaient l'impression d'être assis sur le siège d'une voiture ou d'un train qui passe rapidement devant les paysages de l'extérieur.

En 1994, Jafari réalisa une autre série d'œuvres à l'encre qu'il intitula « Les portes ». Cette fois-ci, les tableaux avaient été réalisés dans des cadres verticaux et hauts (figure n°867). Ces œuvres représentaient des rythmes verticaux des portes anciennes, peints par des taches libres et rapides du pinceau. Dans certaines de ces œuvres, les portes étaient fermées, tandis que la pleine lune peinte en bleu et des écritures magiques et mystérieuses créaient un espace d'illusion et de chimères. Dans d'autres tableaux, les portes étaient ouvertes et à travers d'elles on pouvait voir la plage, la mer et parfois le désert. Sur certaines de ces portes, furent gravés des mots comme les mots d'un poème ou des mots magiques et mystérieux.

En effet, dans la plupart des œuvres de Mohammad Ibrahim Jafari, il y a ça et là des textes en prose, des poèmes et parfois des mots mystérieux. De prime abord, ces écritures semblent invisibles, mais quand on regarde avec plus d'attention les tableaux, ils deviennent visibles.

Ces textes en prose et en poésie sont de Jafari lui-même. L'usage qu'il en fait est différent de celui d'autres peintres, qui utilisaient les éléments de l'écriture et de la calligraphie iranienne, en tant que formes et motifs pour donner une identité iranienne à leurs œuvres (voir le chapitre consacré au mouvement dit de « Sagha-khaneh » et aux artistes du mouvement « Peinture-calligraphie »). Jafari, peintre-poète, se sert de ses écritures différemment, comme une longue litanie, qu'il aurait murmurée alors qu'il créait son tableau. Parfois, il en laissait la trace sur la toile.

4) Les « mono-print »

Nous pouvons diviser les « mono-print » de Mohammad Ibrahim Jafari en trois catégories :

a) L'artiste utilisa les techniques de « mono-print » pour la première fois pendant les années de la guerre. A cette époque-là, les effets de la guerre apparurent dans la poésie et la peinture de Jafari. En effet, la plupart des œuvres que Mohammad Ibrahim Jafari créa pendant la guerre furent des « mono-print » qui représentaient tantôt des figures humaines tantôt des



fig.865/ Techniques mixtes sur papier/ 220x100 Cm/1991



fig.866/ Aquarelle sur papier/ 100x23 Cm/1990



fig.867/ Aquarelle sur papier/ 100x70 Cm/1995

figures inhumaines : des oiseaux étranges et sauvages, des pigeons blessés, pris dans une cage. Le noir est dominant parmi d'autres couleurs comme le rouge vif, le pourpre, le vert bleuâtre et le jaune. Les années noires de la guerre durent aussi longtemps que l'époque des œuvres noires de Jafari. Cette série d'œuvres fut intitulée tantôt « Les rêves de l'après-guerre » tantôt « La splendeur de la destruction ». Jafari présenta ses œuvres en 1992, lors d'une exposition à la galerie « Golestân » à Téhéran. En réalité, il s'agit d'une période exceptionnelle dans la carrière de Mohammad Ibrahim Jafari, car c'est seulement dans ces œuvres là que nous pouvons voir le noir, l'angoisse, la violence et les taches de sang (figure n°868) (figure n°869).

b) En 1996, Mohammad Ibrahim Jafari présenta une autre série de ses peintures réalisées par les techniques de « mono-print » à la galerie « Golestân » à Téhéran. Ces œuvres étaient des portraits inspirés d'un Gabbeh tissé dans la région du Lorestan (figure n°870).

Quant à cette série d'œuvres de « mono-print », Jafari dit lui-même (Communication personnelles, 2008, Téhéran-Iran): *« Cette série représentait des portraits abstraits. Je m'étais inspiré d'un portrait tissé sur un Gabbeh ancien des tribus nomades de la région du Lorestan. C'était un Gabbeh rectangulaire avec des carrés noirs et blancs rangés tout autour du Gabbeh. Cette succession signifiait fort probablement le cycle de la vie et de la mort. Sur le fond rouge du Gabbeh, il y avait le portrait d'un homme avec les yeux exorbités de la peur et des dents qui suggéraient le sentiment de la colère et de la souffrance. Si ce portrait avait été publié dans une collection d'œuvres de Paul Klee, personne n'aurait pu imaginer, qu'il n'était pas l'une de ses œuvres. Or, ce Gabbeh avait été tissé par les nomades de la tribu des Bakhtiyari au Lorestan, beaucoup plus tôt que la naissance de Paul Klee. »*

Cette série d'œuvres montrait clairement le savoir-faire et l'habileté de Mohammad Ibrahim Jafari dans le domaine de la technique de « mono-print ». Pourtant, il faut souligner que les effets de la guerre, les angoisses et les souffrances, persistaient encore dans l'œuvre de Jafari. L'artiste s'inspira d'un portrait tissé sur un Gabbeh ancien des nomades iraniens, et le reproduisit sous une forme nouvelle et contemporaine (figure n°871) (figure n°872). Ces œuvres abstraites de Mohammad Ibrahim Jafari étaient des œuvres complètement modernes qui reflétaient pourtant l'identité locale de l'artiste.

c) En 1998, Mohammad Ibrahim Jafari exposa une autre série de ses œuvres réalisées par des techniques de « mono-print ». Dans cette série intitulée « Les épigraphies non lues »



fig. 868/ Monotype sur papier/ 100x70 Cm/1990



fig. 869/ Monotype sur papier/ 100x70 Cm/1990



fig. 870/ Gabé



fig. 871/ Monotype sur papier/ 50x70 Cm



fig. 872/ Monotype sur papier/ 50x70 Cm

(figure n°873), le peintre s'inspira d'un poème du célèbre poète contemporain iranien, Nader Naderpour. Le poème de Naderpour commençait avec ces vers :

*« Je me baladais dans une ville inconnue,
Je connaissais pourtant les murs de la ville... »*

A l'occasion de l'exposition de ces œuvres à la galerie « Golestân » à Téhéran, le critique iranien, Touka Maleki ⁴⁸⁹ dit (L'art Contemporain d'Iran, Auteur : Touka Maleki, publication: Nazar, 2010, Téhéran-Iran) : *« A mon avis, un compositeur artiste –ou un artiste compositeur– aurait étendu la mousseline de son imagination sur des sonorités nouvelles et jamais entendues ; tout comme le chasseur qui se sert d'un filet pour piéger les papillons. Il aurait chassé ainsi les nouvelles mélodies dans le jardin de ses souvenirs. C'est exactement ce que Mohammad Ibrahim Jafari a réalisé dans ses tableaux. »*

5) Le mixage de matériaux divers

Depuis 2005, parallèlement à ses peintures à l'encre, Mohammad Ibrahim Jafari réalise une série de nouvelles œuvres dans lesquelles il se sert des techniques du mixage de matériaux. Ces œuvres témoignent d'une réussite visuelle remarquable. Quand on regarde de loin ces tableaux, il est possible de les confondre avec les œuvres de terre que Jaafari avait créées pendant les années qui s'étaient écoulées avant la révolution de 1979.

Ces œuvres récentes sont en quelque sorte la continuité de l'expression, du regard et de la vision mystérieuse de l'artiste à l'époque où il réalisait ses œuvres de terre. Mais sur le plan technique, ces nouvelles œuvres sont plutôt proches de ses études d'aquarelles qu'il avait utilisées la peinture à l'eau légère (figure n°874) (figure n°875).

Ces œuvres de Mohammad Ibrahim Jafari véhiculent à la fois deux thèmes majeurs : l'unité et la pluralité.

B5-d-3) Mohammad Ibrahim Jafari : professeur d'art

Mohammad Ibrahim Jafari est un professeur d'art, et il aime amoureusement son métier d'enseignant. Il enseigne avec amour et il dit toujours : *« j'apprends des jeunes plus que je ne leur apprend. »* Ce n'est pas du tout une phrase dite à la légère, car en réalité Jafari,

⁴⁸⁹ Touka Maleki a fait ses études au niveau de la maîtrise de recherches d'art. Elle commença ses activités journalistiques en 1991 dans les journaux et magazines iraniens. A présent, elle compte parmi les plus célèbres auteurs d'articles et de livres d'art en Iran, elle est aussi critique d'art.



fig.873/ Monotype sur papier/ 50x70 Cm



**fig.874/ Techniques mixtes sur toile/
100x150/ 2006**



**fig.875/ Techniques mixtes sur toile/
100x140/ 2007**

qui n'a rien perdu de son esprit d'enfance, apprend beaucoup de choses de ses jeunes élèves. Pendant le cours, l'enfant Jafari libère complètement ses élèves de sorte que ces derniers deviennent enfants, eux aussi, et entrent ainsi dans le jeu. Lors de ses cours, Mohammad Ibrahim Jafari répète souvent cette phrase : « *L'art est la forme la plus supérieure du jeu.* » Selon lui, le cours est l'endroit et le moment où il faut laisser les jeunes artistes se déchaîner et se libérer complètement, pour que ce qui se passe en eux, coule directement dans leurs mains.

Depuis des années, les cours de Mohammad Ibrahim Jafari sont devenus une combinaison de tous les arts : musique, poésie, peinture, cinéma, théâtre, ... Il a ainsi réussi à effacer toutes les frontières entre les arts.

A l'occasion du 70^e anniversaire de Mohammad Ibrahim Jafari, Mohammad Hassan Hamed⁴⁹⁰, diplômé de l'Université de l'Art et rédacteur en chef du magazine spécialisé des arts plastiques « Tandis » écrit : « *Il n'y a pas l'ombre d'un doute que les élèves et les étudiants de ces quarante dernières années sont tous redevables à Jafari. Chaque fois qu'il a parlé des arts plastiques, il a parlé aussi de la littérature. Le regard particulier qu'il porte à la musique, et ses séances musicales pendant lesquelles il joue du « Tambour », sont tous des appels à la fusion et à la combinaison des arts. Son art, sa bienséance et son affabilité ont la marque de la dignité et la noblesse des peintres poètes de son pays. Avec une forte attraction et une énergie inépuisable, il a familiarisé pendant de longues années les jeunes peintres et plasticiens avec la poésie et la littérature. Il vient d'avoir soixante-dix ans. Et il partage les expériences de ses soixante-dix ans avec ses jeunes élèves. Il vit à Téhéran au milieu de nous. Il vit aussi dans le cœur de ses élèves qui lui sont reconnaissants. Maître Mohammad Ibrahim Jafari ! Joyeux anniversaire !* »

Jafari se mit à enseigner aux lycées artistiques, alors qu'il n'avait que 26 ans. A l'époque, de grands professeurs enseignaient dans les mêmes lycées : Hossein Kazémi, Mahmoud Javadipour, Mohsen Vaziri Moghaddam. Quelques années plus tard, il enseigna la peinture à la Faculté des arts décoratifs de Téhéran, et fit partie du corps enseignant de cette faculté. Aujourd'hui, il poursuit son métier d'enseignant avec autant d'amour et d'énergie que pendant sa jeunesse.

Pourtant pour lui, l'enseignement n'est pas un métier, mais une mission et un besoin intérieur. Il veut donner tout ce qu'il a dans le cœur, dans l'esprit et dans sa tête, à celui qui le sollicite sans lui rien demander en échange.

⁴⁹⁰ Mohammad Hassan Hamed est le rédacteur en chef de la revue artistique « Tandis ». Il est chercheur en art et critique d'art contemporain iranien.

Il est auteur de plusieurs articles et de discours sur l'enseignement de l'art. C'est un homme tolérant qui ne cherche jamais à se battre contre qui que ce soit, car il n'a jamais été avide de pouvoir de domination. C'est pourquoi, il oppose toujours à l'idée du « combat corps à corps », son idéal qu'il formule comme « paix corps à corps ». Cette idée a été présentée sous forme de performance lors de plusieurs expositions.

Dans tout ce qu'il fait –voyage, peinture, poésie, enseignement, ...–, il essaie de créer un espace favorable pour voir ou entendre des choses nouvelles, un espace où les autres sont motivés à faire des mouvements et à créer de nouvelles choses. Son but est de libérer les sensations enchaînées des hommes et de libérer leur enfant intérieur.

Khosrô Sinaï, scénariste et réalisateur, décrit la méthode d'enseignement de Mohammad Ibrahim Jafari, en ces termes (Magazine d'art plastique de Tandis, n°80, 2006, Téhéran-Iran) :

« Pour enseigner les arts, Jafari éveille l'esprit de l'étudiant. Ensuite, il lui permet de trouver et de choisir librement son propre chemin. N'oublions pas que les centres d'enseignements artistiques et les facultés sont fondés justement pour favoriser le terrain à la création d'œuvres d'art. C'est justement là que les méthodes de Mohammad Ibrahim Jafari prennent leur juste valeur. Car il est lui-même un artiste très créatif. Il connaît donc la créativité et les moyens qui permettraient de la rendre effective. D'ailleurs, c'est pourquoi il enseigne depuis quarante ans avec tant d'amour et sans interruption. »

Grâce à ses expériences d'enseignant et à la force de sa parole, il est capable de transmettre ses expériences les plus précieuses à ses élèves, sous forme d'une courte phrase. Pour lui, l'enseignement est une activité extrêmement sérieuse. Il croit que la plupart des problèmes avec lesquels nous sommes aux prises dans le domaine de l'art iranien provient de l'absence d'une méthode adéquate de l'enseignement des arts. Il met toujours l'accent sur l'importance de la vie d'artiste et des sentiments profonds. Dès le début, il forme ses élèves de sorte qu'ils travaillent toujours en harmonie avec ce qui se passe en eux pour être capable ensuite de créer des œuvres originales et personnelles. Son savoir-faire et sa créativité lui permettent pourtant d'adopter pour chaque élève une méthode qui lui conviendrait. Par ses conseils, il conduit donc ses élèves vers une orientation personnelle.

B5-d-4) Opinions de plusieurs artistes et experts d'art sur les œuvres de Mohammad Ibrahim Jafari

➤ **Hossein Ali Zabehi⁴⁹¹ (peintre, professeur et auteur d'art) :**

(Communication personnelles, 2010, Téhéran-Iran)

« Avec son esprit agité, Jafari crée le même univers que les miniaturistes des siècles passés, avec leur ordre géométrique, pour rendre service à la littérature de ce pays. Il y a pourtant une différence importante entre lui et ces artistes anciens : les miniaturistes classiques illustraient les poèmes et les pensées des auteurs de leur époque, tandis que Jafari illustre ses propres poèmes. Les couleurs se cachent déjà derrière son esprit. La peinture ne représente, en fait, que l'équivalent gris de ses couleurs mentales.

« Un jour ces couleurs se révéleront-elles en sortant du derrière de ces voiles noirs et gris ? Ou resteront-elles dans les ténèbres éternellement ? Là, je me souviens d'un poème de Jafari :

*Dans mes peintures, là où il y a du noir, je te cherche,
Et là où il y a de la lumière, je t'ai perdu.
J'aime les gris, les gris. »*

➤ **Khosrô Sinaï (scénariste, réalisateur) :**

Khosrô Sinaï, célèbre réalisateur iranien, était plutôt connu pour l'importance qu'il accordait au cinéma documentaire. En 2002, il réalisa un court-métrage de 35 minutes sur la vie de Mohammad Ibrahim Jafari, intitulé « Le passage de je ne sais quoi ». Ce documentaire fut projeté lors de plusieurs festivals et événements artistiques. Ce film compte parmi les dix meilleures œuvres du cinéma documentaire iranien.

Quant à la vie et l'œuvre de Mohammad Ibrahim Jafari, Khosrô Sinaï dit :

(Communication personnelles, 2009, Téhéran-Iran)

« Monsieur Jafari est le professeur de mon épouse, Mme Farah Ossouli⁴⁹². C'était le début de notre rencontre. Cela fait maintenant des années que nous sommes amis. Quand j'étais jeune, j'étais ami avec beaucoup d'artistes, poètes, écrivains, peintres, compositeurs, ... Parmi tous ces artistes que j'ai connus, Jafari est celui dont l'art forme la trame de la vie. L'essence de l'art habite naturellement son existence.

⁴⁹¹ Hossein-Ali Zabehi, né en 1945 à Téhéran, fut diplômé de peinture des Beaux-Arts de Paris en 1975. Il est à présent un célèbre peintre et enseigne dans les universités iraniennes.

⁴⁹² Farah Ossouli, née en 1953 à Zanjān, est une femme peintre iranienne très active sur la scène des arts plastiques iraniens.

« L'art de Jafari est un art inné. Pour moi, Jafari est l'incarnation de la sensation à l'état pur plus de longues années d'expérience en tant qu'enseignant. J'ai rarement rencontré quelqu'un qui ait tant de jaillissement naturel, surtout en matière de poésie. Très naturellement, il compose de très beaux poèmes. Je lui ai proposé maintes fois de faire publier ses poèmes. Je le lui ai même reproché dans un article, en estimant qu'en s'abstenant de publier sa poésie, il trahissait en quelque sorte la littérature et la langue persane.

« Jafari est un artiste qui a dépassé il y a longtemps les frontières que l'on trace conventionnellement pour définir l'artiste. On n'est pas assez reconnaissant envers lui, et c'est très triste. Dans le film, que j'ai réalisé sur sa vie et son œuvre, j'ai montré qu'il est un peintre poète, et un poète peintre. Dans sa poésie, il est tout à fait instinctif, et connaît très bien la poésie. Ce que je vois dans sa poésie est le résultat d'une créativité pure.

« Jafari est poète. Il compose très facilement ses poèmes. Il dessine pour ses pigeons, pour ses vases de jasmins. Il dessine en temps de paix comme en tant de guerre. Il dessine pour la liberté. Il dessine pour le chagrin de ce qu'il perd et pour la joie de ce qu'il gagne. Il dessine pour l'enthousiasme de la vie. Jafari nage dans l'eau limpide de l'art et il s'en réjouit. Il est allé au-delà des frontières définies pour être reconnu comme artiste. »

➤ **Ahmadréza Dalvand (auteur et critique d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°80, 2006, Téhéran-Iran)

« Pour créer son œuvre d'art, Mohammad Ibrahim Jafari se sert des couleurs, comme il utilise les mots. De ce point de vue, Jafari est plutôt 'artiste' dans le sens exact du terme que 'peintre' dans son sens général. Dans son œuvre, la 'sensation' se combine avec un élément inattendu, c'est-à-dire le 'hasard'. Il est un professeur très expérimenté qui s'occupe de l'enseignement de l'art depuis de longues années, et il a joué un rôle très important dans le domaine des arts plastiques iraniens depuis la décennie de 1961-1971. Sa présence, sa pensée et son amour pour l'art ont aplani le terrain pour le progrès et le développement de l'art iranien. »

➤ **Kavous Saber ⁴⁹³ (auteur et critique d'art) :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°80, 2006, Téhéran-Iran)

« Dans les milieux artistiques de l'Iran, rares sont les gens qui ne connaissent pas Mohammad Ibrahim Jafari. Tous les peintres d'aujourd'hui lui sont redevables. Il est le

⁴⁹³ Kavous Saber est un auteur et critique d'art contemporain iranien.

peintre des contes et des narrations, et il est très attaché à son pays. C'est un homme très particulier. Je l'envie quand je vois sa spontanéité dans son comportement. Que Dieu donne longue vie et en pleine santé. Et je prie pour que son cœur batte fort et régulièrement. »

➤ **Mohammad Shamkhani** ⁴⁹⁴ (auteur et critique d'art) :

(Les critiques sur l'art contemporain en Iran, Auteur : Mohammad Shamkhani, publication : Agaah, 2004, Téhéran-Iran)

« Au-delà de l'attention qu'il porte à l'histoire et au passé de l'art iranien, et malgré le regret qu'il ressent toujours pour la perte de cet héritage artistique, Mohammad Ibrahim Jafari est lui-même un artiste moderne. Dans ses œuvres, nous pouvons trouver les traces de la nostalgie de l'artiste pour le passé. Jafari dit que nous avons perdu nos racines, et qu'il serait vain d'attendre que l'arbre déraciné apporte des fruits. Ce sont les préoccupations permanentes de Jafari, qu'il partage depuis de longues années avec ses élèves qu'il encourage à ne pas se perdre aveuglément dans les ténèbres. »

• **B5-e) Mehdi Hosseini**

Mehdi Hosseini est peintre, chercheur et professeur d'université. Il naquit en 1943 à Kachan (figure n°876). Il se mit à peindre dès sa plus tendre enfance, et étudia ensuite au Lycée des Beaux-arts de Téhéran. A cette époque, il fut élève de Mme Shokouh Riyazi, diplômée des Beaux-arts de Paris, qui exerça une influence considérable sur le travail de Mehdi Hosseini, qui le confirmait toujours lors de ses propos et ses interviews.

Au lycée, il travaillait aux côtés de Famarz Pilaram, Hossein Zenderoudi, Massoud Arabshahi et Hassan Shid-Del qui devinrent tous des artistes très célèbres des années 1961-1971. Après avoir fini ses études au lycée, Mehdi Hosseini s'inscrivit à la Faculté des arts décoratifs (aujourd'hui, l'Université de l'Art), mais six mois plus tard, il se rendit aux Etats-Unis en 1962, pour poursuivre ses études à l'Institut des arts de Chicago où il obtint sa licence en 1968 en peinture et imprimerie manuelle. Il fit ensuite ses études en peinture et enseignement de l'art à l'Institut Pratt de New York, dont il fut diplômé en 1971. Dans les années 1960, quand Mehdi Hosseini faisait ses études supérieures aux Etats-Unis, le mouvement Pop Art était très actif. En outre, le mouvement que nous considérons aujourd'hui comme « art conceptuel » était à ses débuts. A cette époque-là, le minimalisme

⁴⁹⁴ Mohammad Shamkhani est un journaliste, auteur et critique d'art contemporain iranien.



fig.876/ Mehdi Hosseini

était à son apogée, tandis que le « Pop Art » était en vogue. Dans ce contexte, Mehdi Hosseini poursuivit ses études aux Etats-Unis et fit ses études supérieures.

Quant à cette période de sa carrière artistique, Mehdi Hosseini dit (Web site: moarek.blogfa.com) :

« Après avoir fini mes études aux Etats-Unis, je suis rentré en Iran, et je me suis mis à poursuivre ces expériences dans notre pays. Il était normal que mon travail ne puisse pas être à la hauteur des lampes de Jasper Johns⁴⁹⁵ ! Pourtant, je voyais que la natte, qui se trouvait derrière la porte et deux chaises anciennes de ma chambre, étaient si concrètes, si accessibles, et pourtant si poétiques et pleines de rêveries (figure n°877). Pendant cette période, les éléments de Pop Art étaient entrés dans mon travail, mais ils étaient différents de ceux qui existaient dans le Pop Art américain. »

Mehdi Hosseini rentra en Iran quelques années avant la révolution islamique de 1979. Il se mit à peindre et à enseigner la peinture. A partir de 1980, il fut membre du corps enseignant de l'Université de l'Art à Téhéran.

Nous pouvons identifier plusieurs étapes dans la carrière artistique de Mehdi Hosseini. La première période de sa carrière fut influencée par le mouvement « Pop Art ». Pendant cette période, il s'intéressait aux objets de la vie quotidienne : des rideaux, une chaise, des récipients d'épice et des ustensiles de cuisine. Il les dessinait avec une très grande précision et reproduisait exactement tous les clairs-obscurs (figure n°878).

Les œuvres de cette période étaient caractérisées par le contraste des gris, des clairs-obscurs, des rythmes et de mouvements beaux et agréables. Hosseini attirait l'attention de son public par des objets et des espaces très familiers. Par conséquent, il suggérait que l'œuvre n'était en fait qu'un prétexte pour que l'artiste exprime son esprit et sa mentalité, au lieu de représenter une partie de la réalité extérieure.

A l'époque de la guerre entre l'Iran et l'Irak, la guerre laissa une influence perceptible sur l'œuvre de Mehdi Hosseini qui s'isola pendant longtemps à l'instar de nombreux peintres et artistes de cette période. Pourtant, il poursuivait ses activités artistiques dans son isolement. Dans cette période, l'œuvre de Hosseini connut une évolution tant dans le contenu et les concepts que la forme et l'espace. Les figures humaines qui étaient absentes dans ses œuvres antérieures apparurent dans le travail de Mehdi Hosseini (figure n°879).

En effet, pendant la guerre, « l'homme » devint le sujet principal de ses tableaux. Dans ces œuvres de Hosseini, il n'y a aucune trace de thèmes et d'espaces réalistes de la guerre. Par

⁴⁹⁵ Jasper Johns, né le 15 mai 1930 à August aux Etats-Unis, est un peintre et dessinateur américain. Il est, avec Rauschenberg, à l'origine du Pop Art américain.



fig.877/ Acrylic sur toile/ 130x90 Cm



fig.878/ Acrylic sur toile/ 130x90 Cm



fig.879/ Acrylic sur toile/ 130x90 Cm/ 1991

contre, l'artiste montre les effets que la guerre avait laissés dans son esprit et ses sentiments. Dans ses tableaux, il brisait les formes, déchirait les surfaces, et leur redonnait un ordre rythmique. Dans ses œuvres, le rythme avait une présence permanente, sérieuse et efficace. Ces tranches rythmiques créaient un mouvement dans les espaces créés dans ses œuvres (figure n°880) (figure n°881).

Behnam Kamrani, peintre et critique d'art, décrit les œuvres de Mehdi Hosseini, en ces termes (Magazine d'art plastique de Tandis, n°34, 2004, Téhéran-Iran) :

« Dans les peintures et les dessins de Mehdi Hosseini, les femmes nous tournent le dos avec leurs formes calmes et les lignes courbes ou géométriques de leur corps. Par conséquent, elles nous cachent mystérieusement leurs émotions et sentiments. La fracture et l'émiettement des objets et formes font allusion à une tristesse et un secret cachés. Pendant cette période, dans les œuvres de Mehdi Hosseini, les mains sont dessinées par des lignes très fines, fragiles et tremblantes. Ces mains se tendent vers l'extérieur du cadre dans l'espace dessiné par l'artiste (figure n°882). »

Pendant cette période, Mehdi Hosseini eut recours à la décomposition cubiste et futuriste des hommes et des objets afin de briser le réalisme des formes et des espaces. Les espaces créés dans ses tableaux devenaient angoissants. Cette angoisse se révèle dans les lignes des visages humains, la présence des mains, les objets tremblants et émiettés. Ses œuvres sont caractérisées par des mouvements rapides (figure n°883).

Quant aux œuvres qu'il créa à l'époque de la guerre, Mehdi Hosseini dit (Communication Personnelle, 2011, Téhéran-Iran) : *« Mon travail, ma peinture, mon comportement et ma méthode d'enseignement n'ont jamais été imprégnés de ce goût dangereux pour les slogans. Pourtant, mon œuvre n'est pas étrangère à ce qui se passait en Iran non plus. A l'époque de la guerre, mon œuvre en a subi l'influence. Plus tard, j'ai entendu dire que certains peintres du Centre de la pensée et de l'art islamiques disaient que les peintres qui ne collaboraient pas avec eux, n'avaient rien fait pendant la guerre. Mais ce n'est pas du tout vrai !*

« Par contre, nous travaillions beaucoup, mais nous n'avions aucune possibilité d'exposer nos œuvres. Après la guerre, quand les galeries se sont ré ouvertes, j'ai organisé ma première exposition à la galerie 'Golestân' à Téhéran. Lors de cette exposition, j'ai présenté des dessins qui étaient directement liés à la guerre. Nous pouvons avoir deux visions par rapport à la guerre : une représentation directe de la guerre, du front, des roquettes, des tanks ... ! Mais nous pouvons aussi nous intéresser aux autres aspects de cet événement.



fig.880/ Acrylic sur toile



fig.881/ Acrylic sur toile



fig.882/ Acrylic sur toile



fig.883/ Acrylic sur toile

« Les gens qui vivaient dans les villes et dans leurs maisons subissaient directement ou indirectement les conséquences de la guerre. Pendant la guerre, je me mettais à dessiner pendant la nuit, quand ma famille dormait. Aujourd'hui, quand je regarde les œuvres de cette époque, je retrouve très clairement l'influence de la guerre. Cette influence est également présente dans les œuvres de beaucoup d'artistes de l'époque comme Mohammad Ibrahim Jafari, Farshid Maleki, Nosratollah Moslemian, ...

« A cette époque-là, on s'attendait à ce que les œuvres des artistes soient porteuses d'une propagande pour la guerre. Or, nous n'étions pas des agents de propagande. Nous étions artistes et nous vivions directement ce qui se passait à l'époque de la guerre avec nos sensibilités d'artiste. J'ai créé mes œuvres de l'époque de la guerre d'après l'idée que je me faisais de la destruction. »

Après la fin de la guerre, quand le calme revint dans la société, les œuvres de Mehdi Hosseini retrouvèrent aussi leur calme. Pendant cette période, les objets furent si simplifiés dans les tableaux de Mahdi Hosseini, qu'il fallait souvent chercher attentivement des indices qui révélaient leur présence. Les hommes de ses tableaux se transformèrent en des ombres pâles, des lignes et des singes abstraits, tandis que la femme restait toujours présente dans ses œuvres (figure n°884).

Plus tard, pendant une période de six mois, Mehdi Hosseini se mit à créer une série de dessins représentant les espaces des maisons de l'époque de la dynastie des Qadjar, les toits, les couloirs et les jardinets. Ces œuvres furent manifestement coupées d'autres périodes de sa carrière. Quant à ces œuvres, Hosseini dit lui-même (Web site: moarek.blogfa.com) : *« Je suis originaire de la ville de Kachan et du désert. A cette époque-là je me suis soudain souvenu des espaces dans lesquels j'avais passé mon enfance. Pendant près de six mois j'ai dessiné ces espaces. C'était une sensation qui ne m'est plus jamais revenue. »*

Depuis des années, Mehdi Hosseini élabore des recherches minutieuses sur la miniature iranienne. Lors de ses cours, dans ses articles et ses conférences, il présente des analyses sur la miniature iranienne et y recherche les caractéristiques de l'art moderne. Mehdi Hosseini en dit (Web site: moarek.blogfa.com) : *« La miniature iranienne est porteuse d'un grand nombre de concepts et de règles de la peinture moderne. Cela nous révèle l'importance de cette peinture ancienne et traditionnelle. »*

Quant à la source de son inspiration artistique, Hosseini dit (Communication Personnelle, 2011, Téhéran-Iran) : *« Après l'étape de mes travaux expérimentaux, quand je m'approchais progressivement du style qui est le mien, j'ai eu la chance de découvrir le*



fig.884/ Crayon sur papier

'Livre des Rois' de Baïsonghor⁴⁹⁶. Sans aucune exagération, je peux dire que quand j'ai vu les compositions de peintures de l'école d'Herat (figure n°885), j'étais complètement bouleversé. Petit à petit, je me suis écarté de tout ce que j'avais appris auparavant comme techniques et styles. Je crois que l'influence de la peinture de l'école d'Herat est tout à fait visible dans mon esprit et dans la structure de mes œuvres jusqu'aujourd'hui. »

Behnam Kamrani, peintre et critique d'art, décrit l'œuvre de Mehdi Hosseini en ces termes (Magazine d'art plastique de Tandis, n°34, 2004, Téhéran-Iran) : *« Hosseini a traversé la peinture iranienne, la peinture de l'Extrême-Orient, le cubisme, le futurisme et le constructivisme pour accéder enfin à son style personnel, style qui lui permet de mieux exprimer ses sentiments et ses idées (figure n°886). »*

Parmi les éléments que Mehdi Hosseini emprunta à la miniature iranienne, il faut citer surtout les courbes fines et précises, les surfaces plates et dépourvues de texture, et même les comportements ostentatoires des figures humaines.

Les œuvres de Mehdi Hosseini empruntaient non seulement la simplicité à la peinture ancienne d'Iran, mais aussi la force des structures et la pensée visuelle de cette peinture. Dans la plupart de ses tableaux, deux éléments symboliques étaient présents : la femme et la plante : une femme s'appuyant contre une chaise, une femme debout devant la porte qui tourne son regard ailleurs, une plante près de la femme ou une plante qui couvre le ciel au-dessus de la tête de la femme, comme les nuages en flamme des miniatures iraniennes (figure n°887). Tantôt la plante prend un mouvement en spirale et tourne autour des mains de la femme, tantôt elle fusionne avec les motifs peints sur le mur et rappelle les anges des miniatures de l'école de Boukhara⁴⁹⁷.

Dans les tableaux de Mehdi Hosseini, la femme est l'anima, la représentation féminine au sein de l'imaginaire de l'homme. L'anima est l'archétype de la vie en soi, qui procure expérience et connaissance chez l'homme. La femme debout devant la porte, la femme s'appuyant contre la chaise et la femme dans une chambre peuvent être les représentations de la dépendance de la femme à la terre, un symbole de « l'ange terrestre » ou de « la mère du monde ». Elles peuvent aussi incarner la pensée bienveillante et l'élément de la fertilité.

Dans la religion védique, la terre et la mère sont des sources de la vie, et les forces protectrices contre l'action de toutes les forces destructrices. Les femmes, qui sont présentées

⁴⁹⁶ L'exemplaire du « Livre des Rois » dit « Baïsonghor » est un manuscrit illustré du Livre des Rois de Ferdowsi poète épique iranien, datant du XV^e siècle, mondialement célèbre en raison de ses valeurs artistiques. Ce manuscrit fut élaboré en 1430 sur ordre du prince Baïsonghor (1399433).

⁴⁹⁷ L'Ecole de Boukhara est une école de miniature iranienne, formée à partir de 1507 sous l'influence de la miniature antérieure de Boukhara et de l'école de Herat. Mahmoud Mozahab (peintre, enlumineur et calligraphe du XVI^e siècle) fut la figure de proue de l'école de Boukhara.



fig.885/ Miniature



fig.886/ Acrylic sur toile



fig.887/ Acrylic sur toile

dans les œuvres de Mehdi Hosseini, sont souvent accompagnées de plantes. Dans la mythologie ancienne, une plante qui tourne autour de la femme, et qui enveloppe son corps est un symbole de la nouveauté et de la poursuite de la vie. Dans la mythologie chinoise, la plante grimpante suivant un mouvement en spirale, est la représentation à la fois d'une sorte de stoïcisme et d'un mouvement vers la croissance et la perfection.

Dans les œuvres de Mehdi Hosseini la plante incarnait la fertilité et le cycle de la vie. La plante, la femme et la création fusionnent. Dans la plupart de ses œuvres, la femme, la plante et l'espace de la chambre étaient présentés en bleu. Cette couleur est parfois considérée comme un symbole de la raison, de l'intuition, de la fidélité, de la prévoyance, de la piété, de la pudeur et de la paix. En outre, le bleu est la couleur de « la mère de la vie », de l'eau et du ciel. Dans les œuvres de Mehdi Hosseini, outre le bleu, la couleur verte apparaît souvent pour montrer les plantes et la verdure en tant que symbole de la nature et de la croissance (figure n°888).

Dans les tableaux de Mehdi Hosseini, bien que la femme nous tourne le dos et que ses vêtements sont couverts de plantes, nous pouvons voir ses mains. Dans certaines œuvres, les mains féminines semblent occuper toute la surface du tableau. Ces mains sont des symboles de la force et de l'activité. Selon les symboles bouddhistes⁴⁹⁸, la main fermée est un symbole des mystères spirituels. Pourtant, les mains de Bouddha ne sont pas fermées, car il n'y a, ni secret, ni mystère dans sa philosophie. Par ailleurs, selon d'autres religions, « la main de Dieu crée et protège », à l'instar de la main de Dieu dans l'œuvre de Michel-Ange⁴⁹⁹ qui donne vie aux mains et aux doigts de l'homme.

Durant de longues années, les peintures et les dessins de Mehdi Hosseini étaient caractérisés par la présence de la femme. Pourtant, dans les deux récentes expositions d'œuvres de Mehdi Hosseini (2009 et 2010), la femme était absente de ses œuvres.

Les œuvres présentées à l'exposition de 2009, étaient des toiles sans cadre. Ses œuvres, inspirées des formes d'anciens textiles iraniens, étaient réalisées sur un fond bleu par des coups minces et blanchâtres du pinceau. Ces œuvres de Hosseini rappellent les motifs tissés sur des anciens « zilou » (tapis grossier). Pourtant, les motifs présentés dans les « zilou » (tapis grossier) étaient de formes et couleurs plus variées. En tout état de cause, ces

⁴⁹⁸ Le Bouddhisme, selon les points de vue de l'occident, est une philosophie ou une religion, voire les deux dont les origines remontent en Inde au Ve siècle av. J.-C. À la suite de l'éveil de Siddhârta Gautama et de son enseignement.

⁴⁹⁹ Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simonie, dit Michel Ange, (6 mars 1475 à Câpres en Toscane- 18 février 1564 à Rome), est un peintre, sculpteur, poète, architecte et urbaniste italien de la Renaissance.



fig.888/ Acrylic sur toile

œuvres récentes de Mehdi Hosseini évoquaient la forme générale des motifs tissés sur les « zilou » (tapis grossier) anciens (figure n°889) (figure n°890).

Lors de l'exposition de 2010, Mehdi Hosseini changea de nouveau les thèmes et les sujets de ses œuvres. Lors de cette exposition, il a présenté ses tableaux sur des toiles d'une taille uniforme. Comme ses œuvres antérieures, elles ont toutes un fond bleu. Dans certaines de ses œuvres, des formes disparates représentent des jouets (les moulins à vent) blancs sur le fond bleu de la toile (figure n°891).

Comme dans les œuvres antérieures de Mehdi Hosseini, ces tableaux récents montrent l'intérêt et l'attention que l'artiste accorde aux objets de la vie quotidienne. Par ailleurs, il invite son public à se souvenir de son enfance, et crée ainsi un sentiment de nostalgie pour le passé (figure n°892).

Lors de cette exposition, l'artiste avait présenté d'autres œuvres dont le thème principal était les feuilles et les plantes. Le fond des tableaux et les feuilles étaient bleus. Les feuilles sont uniformes et ont toutes la même taille. Les feuilles se séparent du fond des tableaux uniquement par des lignes minces et régulières que le peintre avait dessinées en couleur blanche (figure n°893) (figure n°894) (figure n°895).

En réalité, durant ces dernières années, les œuvres de Mehdi Hosseini témoignent d'un changement considérable du point de vue des thèmes et des sujets. Dans ses œuvres récentes, l'artiste essayait de créer de nouveaux espaces dans ses tableaux. Cependant, il faut souligner que malgré tous ces changements, les œuvres de Mehdi Hosseini gardent toujours le style et la marque personnels de l'artiste, comme dans les œuvres de tous les grands peintres du monde. Autrement dit, dans toutes ses œuvres, nous pouvons constater la présence d'une vision unique. Les œuvres récentes de Mehdi Hosseini, comme ses œuvres antérieures, sont caractérisées par une interaction entre le monde matériel et la spiritualité (figure n°896).

Mehdi Hosseini, peintre et professeur d'art, continue modestement sa carrière artistique dans le calme et d'une manière régulière.

B6) Les opinions d'artistes et d'experts d'art sur la peinture postrévolutionnaire en Iran

➤ *Aydin Aghdashlou (peintre, critique d'art) :*

(Les artistes Iraniens et le modernisme, Auteur : Dr. Kamran Afshar Mohajer, publication : université de l'art de Téhéran, 2005, Téhéran-Iran)

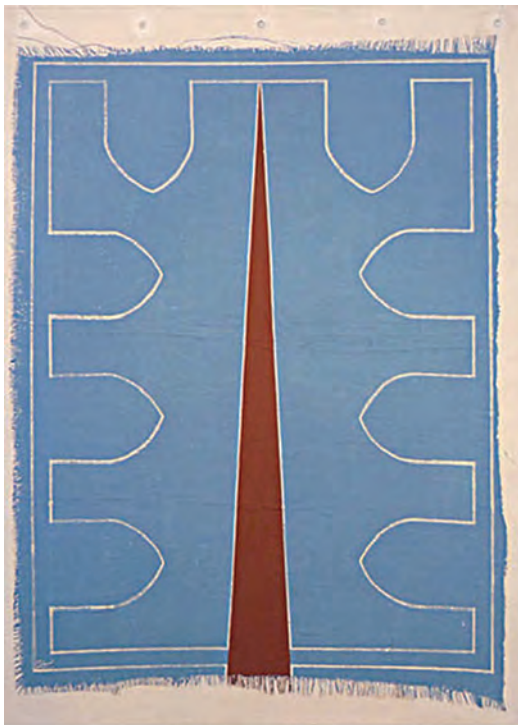


fig.889/ Acrylic sur toile



fig.890/ Acrylic sur toile



fig.891/ Acrylic sur toile



fig.892/ Acrylic sur toile



fig.893/ Acrylic sur toile



fig.894/ Acrylic sur toile

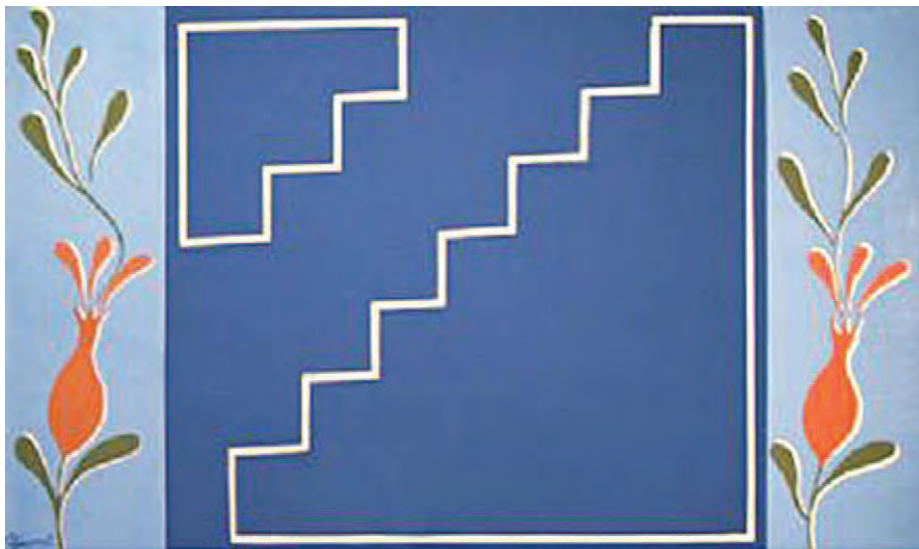


fig.895/ Acrylic sur toile



fig.896/ Acrylic sur toile

« Après la révolution islamique, la peinture en Iran se trouve dans la situation habituelle à laquelle on s'attend après la survenance d'une révolution ; tout comme après la Révolution française, ou les révolutions russe, cubaine ou chinoise. En effet, la peinture se fixe pour mission de sacraliser la révolution, d'en illustrer les croyances, et de la mythifier en suggérant la substitution du juste et du vrai à l'injuste et au faux. Le résultat de cette évolution est la création d'œuvres directes et transparentes, proches de l'illustration, du poster et de la graphique. »

➤ **Mohammad Hassan Hamedî (expert d'art, rédacteur en chef du magazine artistique « Tandis ») :**

(Magazine d'art plastique de Tandis, n°110, 2007, Téhéran-Iran)

« La tempête de 1979 a tout emporté sur son passage. Les vagues des idéologies et de la révolution ont dévasté les rivages sereins des artistes, et ont jeté soudain toute une génération d'artistes au-delà des mers. En effet, un nombre d'artistes et de plasticiens parmi les plus renommés du pays, ont émigré. C'était à l'époque où la peinture abstraite était qualifiée de rétrograde, d'occidentalisée et comme faisant partie du monde capitaliste. Les tendances les plus innocentes pour l'art décoratif et formaliste de la peinture de « Saghakhaneh » n'étaient pas capables de répondre aux exigences des poings fermés et des poitrines bombées des révolutionnaires... Ceux qui se présentaient comme 'peintres de la révolution' profitaient du soutien généreux du Centre de la pensée et de l'art islamiques. Ils produisaient alors un mélange de lignes, de figures de miniature, une sorte de réalisme proche du réalisme russe, une sorte de symbolisme sentimental et des thèmes révolutionnaires, mystiques ou de guerre. Leur travail était reconnu et soutenu par le gouvernement. S'il faut présenter un bilan effectif de la peinture des dix premières années de la révolution islamique, il faut évidemment prendre en compte le rôle de ce type de peinture en tant que représentation de l'art officiel du pays. Mais pour en juger la qualité, il faudrait savoir à quel point ces œuvres traduisaient les évolutions sociales et politiques de l'époque, sous forme d'expériences vécues par les artistes. En outre, le taux de résistance de cette peinture à l'épreuve du temps pour garder sa place dans la mémoire collective, nous permettrait de mieux en juger l'influence. »

➤ **Nosratollah Moslemian (peintre, professeur d'art) :**

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« Je crois que, la vie dans des milieux hautement idéologisés, est particulièrement caractérisée par la pression des idées et des croyances idéologiques qui s'efforcent de s'imposer comme durables, voire éternelles. C'est leur instrument, pour émouvoir puis mobiliser les masses afin de réaliser les objectifs, qui leur sont chers. Étant donné les expériences directes avec la révolution, après 1979, mes tendances ont très vite changé. J'ai vite compris que l'art efficace et influent est celui qui refléterait sans aucun intermédiaire les expériences vécues de l'artiste.

« Quant à la révolution islamique en Iran, les partisans de la gauche ont eu l'ambition de scander des slogans antioccidentaux très radicaux. Ils croyaient qu'il serait possible d'accéder, d'un jour à l'autre, à une structure viable traduisant les particularités locales et religieuses de la société iranienne. Compte tenu des pressions qui existaient dans le milieu idéologique de ces peintres, ils ont procédé à un processus de sélection qui était pourtant en contradiction avec leurs idées et leurs slogans de gauche. Ces artistes ont vite perdu leur vision critique par rapport aux évolutions sociales, qui était d'ailleurs l'une des caractéristiques importantes de leur art, et sont devenus des instruments aux mains du pouvoir politique. À mon avis, cela a affaibli le dynamisme de leur travail, et a réduit leur place jusqu'à devenir des artistes employés par le gouvernement. Certes, c'est une impression générale, car le cas de chacun de ces artistes est plus ou moins différent de celui des autres.

« Dans le meilleur des cas, surtout à notre époque, l'art est l'expression d'une expérience personnelle. Un milieu idéologisé ne confirme guère les expériences personnelles des artistes. Par conséquent, il ralentit le processus de l'expression des expériences vécues et de l'individualité de l'artiste. Pourtant, les artistes qui sont plus intelligents se rendent compte, au cours de leurs expériences, de l'existence de cette contradiction. Au fur et à mesure, certains artistes ont senti la nécessité de sortir de ce milieu et de ses pressions. Personnellement, je respecte encore ce que j'ai fait à cette époque-là, en tant que réalité du temps vécu. Mais aujourd'hui, je ne le fais plus et je le critique sévèrement. En effet, je fais une autocritique de mes propres œuvres afin de pouvoir présenter une image des expériences que j'ai vécues à cette époque-là. »

➤ ***Abdolmajid Hosseini-Rad (peintre) :***

(La peinture révolutionnaire, Dr Morteza Goudarzi, publication : Farhangestan Honar, 2008, Téhéran-Iran)

« Après la révolution islamique, l'art contemporain iranien a surtout été caractérisé par la spontanéité. Les artistes ont rejoint le cours des événements de manière spontanée.

Dans l'essence même de l'art de l'après la révolution il existait une émotion d'om provenaient d'ailleurs sa pluralité et sa diversité dans les méthodes. Le nombre très élevé d'artistes, qui étaient actifs pendant les décennies, qui s'écoulaient après la révolution n'est pas comparable avec les cercles plus ou moins fermés d'avant la révolution iranienne. Un ou deux ans après la victoire de la révolution, surtout les années 1981-1991 ont sans doute été la période la plus dynamique de ce courant spontané. Cette période était ponctuée d'importants événements dont la guerre. Celle-ci a galvanisé, les artistes qui s'étaient réunis au centre de la pensée et de l'art islamiques, qui passait ses années les plus fructueuses. Ce qui réunissait ces artistes, c'étaient leurs liens avec les thèmes de la révolution et de l'islam. Une révolution avait eu lieu, et sa créativité avait approfondi les concepts de l'art et ses recours aux valeurs spirituelles. »

➤ **Rana Farnoud (peintre) :**

(Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran)

« Les premières années, qui se sont écoulées après la révolution de 1979, étaient celles d'émotions et d'effervescences révolutionnaires d'où la création d'œuvres extraverties et de propagande. Les posters, les peintures murales et les œuvres qui témoignaient de manière dramatique des événements sociaux et historiques de cette période, étaient souvent inspirés d'œuvres d'artistes révolutionnaires du reste du monde. Face à cette grande vague de propagande qui était souvent soutenue et commanditée du haut, un grand nombre de peintres se sont trouvés dans une position de faiblesse et d'inaction. En effet, les vagues de la révolution avaient mis en doute tous les critères et les repères du passé. Le temps était celui de la révision des idées et des pensées. L'une des préoccupations majeures des artistes était de trouver ce qui était considéré comme le maillon perdu de l'art contemporain iranien. Où était-il ? Dans la tradition iranienne ? Dans la tradition islamique ? Dans les livres de l'histoire de l'art occidental ? Dans les ouvrages littéraires anciens ou modernes ?... »

« Les recherches les plus importantes de cette période ont été menées sur la nature de la relation à établir avec l'art contemporain mondial. Et cela d'autant plus que les liens avaient été brisés entre les milieux d'artistes iraniens et l'art contemporain mondial. Cette rupture a naturellement amené les artistes à se concentrer dans leurs études et recherches sur l'histoire de l'art iranien, la question de l'engagement de l'artiste et l'identité nationale. Ceci étant dit, pendant les années 1981-1991, et surtout à l'époque de la guerre entre l'Iran et l'Irak, le courant principal de la peinture iranienne s'est consacré à acquérir des expériences dans le domaine de la possibilité ou l'impossibilité de marier le présent avec le passé. Dans »

ce cadre, le regard, que l'on portait sur la tradition était un regard plein de respect afin de trouver appuis et refuges, tout comme le regard que nous portons souvent à la maison ancestrale.

« Pendant ces années, l'Histoire a porté des coups durs au peintre et l'a mis dans une position de faiblesse. Pourtant, le temps n'a pas cessé son mouvement intérieur. Les expériences se sont accumulées, et les peintres se sont mis peu à peu à la recherche d'un nouveau langage pour exprimer ces nouvelles expériences. L'existence de ces deux courants qui semblaient contradictoires l'un par rapport à l'autre, constitue l'une des caractéristiques de la peinture iranienne pendant les années 1981-1991. »

➤ ***Iman Afsarian (critique d'art) :***

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°34, 2010, Téhéran-Iran)

« Les vagues d'émigration et les restrictions imposées par le pouvoir politique fortement idéologique, sans oublier la récession économique des années de la révolution et de la guerre, comptent toutes parmi les éléments qui ont porté atteinte au courant progressiste de l'art contemporain en Iran. Le coup était si dur, que dix ans après la victoire de la révolution islamique, lorsque le courant moderne a repris peu à peu ses activités, il n'avait guère autre chose à exposer qu'une imitation de l'âge d'or des années 1961-1971 ou des années 1971-1979. Les œuvres de cette période véhiculaient la nostalgie du passé et des vieux artistes qui nous quittent, hélas, les uns après les autres. Mais, hélas ! Il n'en reste pas grand-chose, à mon sens. »

➤ ***Mohammad Ibrahim Jafari (peintre, poète, professeur d'art) :***

(Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran)

« Pendant et après la révolution, les peintures révolutionnaires couvraient les murs et les toiles souvent de taille gigantesque, exposées au grand public. Un grand nombre de ces peintres révolutionnaires étudiaient à l'université. En tant que professeur, je connaissais leur travail et leurs manières de penser. À cette époque-là, je prenais mes distances d'eux, mais j'étais témoin de la formation de ce type de 'peinture révolutionnaire'. Pourtant, dans leurs œuvres, je ne trouvais point l'influence de la révolution. De même, à l'époque de la guerre, je ne trouvais guère l'influence de la guerre dans leurs tableaux. À mon avis, ces œuvres n'étaient que la marque d'une activité politique.

« Je considère une distinction entre l'art révolutionnaire et la révolution artistique. Par conséquent, ces œuvres –en dépit de quelques exceptions– n'ouvraient pas sur une

nouvelle voie ou la possibilité d'une nouvelle expression. La plupart de ces œuvres étaient dépourvues de créativité et d'esprit artistique. Elles n'étaient que des messages ou des slogans présentés au public sous forme visuelle. Pour réaliser le plus vite possible leurs objectifs politiques, ces artistes reprenaient tous les chemins déjà battus et toutes les méthodes déjà utilisées –et par conséquent, non originales–, et pourtant ils se considéraient libres de copier toutes les écoles, toutes les méthodes et les œuvres de tous les artistes. Leurs œuvres n'étaient point l'expression de ce qui passait en eux. Et c'est exactement pour cette raison qu'un grand nombre de ces peintres ont préféré après un temps relativement court, abandonner ce choix et ce type de travail.

« Outre ces artistes révolutionnaires, il y avait d'autres peintres dont l'œuvre était située à l'écart de l'ambiance révolutionnaire. Eux, travaillaient dans leurs ateliers et dans une sorte d'isolement. Moi-même, je travaillais à la fois dans le domaine de la peinture et de la littérature. À l'époque de la révolution, puis de la guerre, ces événements ont laissé une profonde influence sur mes mots et ma poésie. Quant à ma peinture, dans deux séries de mes œuvres intitulées 'La splendeur de la destruction' et 'Les rêves de l'après-guerre', qui regroupaient plutôt des œuvres en noir et blanc, on peut retrouver les conséquences de la guerre et du chaos qui en résultait.

« Dans un grand nombre d'œuvres de peintres indépendants et modernes, ces influences ont été intériorisées. Les travaux de Mehdi Hosseini et de Mehdi Sahabi (figure n°897) en sont des exemples. C'est la période pendant laquelle, Mehdi Sahabi dessinait les voitures cassées (figure n°898) ou réalisait des sculptures de petits morceaux de bois pointus (figure n°899). Ces œuvres me donnaient toujours l'impression que l'artiste les avait réalisées avec des petits fragments de choses restées de l'époque de la guerre. Le nom de Mehdi Sahabi n'a peut-être jamais été cité parmi les peintres de la guerre. Je ne suis même pas sûr qu'il ait eu une telle intention dans la création de ses œuvres. Mais en tout cas, je pense que ses œuvres comptent parmi les meilleurs travaux de cette époque (figure n°900) (figure n°901). »

B7) Mon opinion personnelle sur la peinture des années postrévolutionnaires en Iran

Subir une influence est monnaie courante dans le domaine de l'art. L'influence des éléments extérieurs ou d'autres artistes peut être vue aussi dans les tableaux de grands peintres comme Paul Cézanne, Pablo Picasso, ... Plus les relations et les communications se



fig.897/ Mehdi Sahabi



fig.898/ Acrylic sur toile



fig.899/ Sculpture en bois/ 2008



fig.900/ Techniques mixtes



fig.901/ Techniques mixtes

développent à l'échelle mondiale, plus ces influences ne deviennent fréquentes et profondes. Autrefois, il était assez aisément possible d'identifier les différences principales qui existaient entre la peinture en Amérique, en Europe ou en Asie. De même, il était facile de connaître l'identité nationale, ethnique et religieuse de l'artiste, en regardant ses œuvres.

Mais aujourd'hui, la plupart des artistes et des peintres ont effacé ces frontières identitaires et techniques dans leur esprit. Dans un grand nombre d'œuvres d'art créées par des artistes orientaux, nous sommes témoins d'une sorte de résistance par rapport à l'art mondial –largement dominé par l'art occidental–. Par conséquent, ces artistes utilisent sciemment les éléments appartenant à l'art ancien de leur pays afin de créer une signification identitaire dans leurs œuvres. Depuis plusieurs décennies, les peintres iraniens ont créé ainsi des œuvres qui devraient véhiculer une identité iranienne. Pourtant, comme nous l'avons précédemment expliqué dans le chapitre consacré au mouvement de « Sagha-khaneh », ces efforts n'étaient guère porteurs de résultats tangibles.

Après la révolution islamique, de nouveaux efforts furent déployés pour instituer un art iranien-islamique. Mais la tâche fut difficile voire impossible à réaliser. En réalité, après des dizaines d'années d'efforts et d'expériences dans ce domaine, les peintres iraniens n'arrivèrent même pas à fonder une « école iranienne » dont l'ambition était d'iraniser l'art moderne contemporain. Après la révolution, cette ambition fut également nourrie par ceux qui prétendaient vouloir islamiser la peinture dans un sens très large et souvent ambigu !

La peinture de la révolution annonça d'abord son an zéro, ayant pour but de représenter l'image, qu'elle se faisait d'un humain qui souhaiterait construire un monde différent de celui qui existait avant. L'homme nouveau développe rapidement des changements radicaux. Si la plupart des révolutions qui eurent lieu dans le monde se tournèrent souvent vers l'avenir et fermèrent les yeux sur le passé, la révolution islamique d'Iran leur emboîta le pas en se passant de se référer aux valeurs du passé, et en essayant d'offrir un concept islamique-national, qui soit à la fois universel. L'art, qui fut l'un des apports importants de la culture ancienne de l'Iran, devint vite le terrain favori de cette expérience. L'affrontement avec l'Occident fut l'un des piliers de la pensée révolutionnaire, même dans le domaine de l'art. Mais ce défi n'eut guère un résultat définitif, et il ne produisit que des contradictions. Car dans ce défi, l'artiste révolutionnaire voulait se servir des méthodes qui lui étaient étrangères, en négligeant la pensée qui était à l'origine de la création de ces mêmes méthodes !

Il faut admettre qu'il serait impossible d'étudier les évolutions de l'art en dehors du paysage des évolutions sociales. Quant à l'art révolutionnaire, qui s'était développé dans le

paysage de la révolution, puis de la guerre (1979-1991), il ne put avoir qu'une influence passagère et superficielle. En effet, à la fin de la guerre entre l'Iran et l'Irak (1988), aucune œuvre dédiée à la révolution ou à la guerre ne subsista dans la mémoire collective des arts plastiques iraniens. En outre, même les peintres de la révolution qui prétendaient créer des œuvres religieuses et engagées, changèrent significativement de cap et se mirent à poursuivre leur carrière en s'approchant d'un art plus libre et plus éloigné de leurs engagements d'autrefois. Par conséquent, le concept de « l'art pour le peuple » céda petit à petit sa place au concept de « l'art pour l'art ».

Dans la foulée de la révolution islamique et de la guerre irano-irakienne, de nombreux peintres iraniens souhaitèrent exprimer leurs idées et opinions directement au peuple. Pourtant, la plupart d'entre eux ne détenaient pas la connaissance visuelle suffisante pour réaliser leur objectif. En outre, des peintres qui essayaient de s'écarter de l'art abstrait et de toutes les autres expressions, qui pourraient rappeler les arts visuels de l'époque d'avant la révolution, se dirigèrent au fur et à mesure vers l'art figuratif et narratif. Ils prirent pour modèle une forme particulière, qui était directement inspirée des peintres révolutionnaires mexicains ou soviétiques !

Pendant les années de la révolution et de la guerre, la peinture ne fut qu'un instrument au service de la représentation des récits de la révolution et des épopées de la guerre en Iran, mais aussi un miroir reflétant la vie de la masse, ses rêves et ses besoins.

Pendant cette période, la peinture se fixait pour mission de présenter des sujets et des thèmes individuels afin de transmettre un message idéologique. Le peintre n'était pas un artiste dans le sens général du terme, mais un narrateur qui transférait les revendications et les opinions politiques et idéologiques de l'époque de la révolution, puis de la guerre ! C'est la raison pour laquelle, les peintres qui furent très actifs dans ce courant d'idée, jettent aujourd'hui un regard critique sur leur carrière des années de la révolution et de la guerre, et ce d'autant plus que leurs œuvres plus récentes semblent être radicalement différentes de ce qu'ils avaient créé autrefois.

Après la fin de la guerre (1998), la miniature et la calligraphie iraniennes firent de nouveau l'objet d'une attention particulière dans les années 1991-1992, et ce en raison des nombreuses références qu'elles faisaient tant à l'art ancien d'Iran qu'aux éléments spirituels et mystiques de la culture iranienne. D'une manière surprenante, la miniature et la calligraphie occupèrent soudain le devant de la scène de la peinture iranienne, de sorte qu'une biennale indépendante fut organisée dans ce domaine (Biennale de la miniature iranienne – 1992). Cependant, malgré les efforts qui furent déployés à cet effet, il s'avéra clairement que la

miniature et la calligraphie ne pouvaient que faire référence à l'histoire de l'art iranien, sans pour autant pouvoir s'adapter à l'art contemporain mondial. Et ce d'autant plus que certains, croyaient, qu'elles seraient même en mesure de défier l'art mondial, afin de réaliser les objectifs culturels et artistiques de la révolution islamique d'Iran !

Ainsi, la fièvre pour la miniature et la calligraphie baissa petit à petit. En effet, après les années de la révolution et de la guerre, le terrain devint plus ou moins favorable à ce que les peintres de la révolution réalisent, qu'ils avaient besoin, eux aussi, de se servir des résultats des expériences des autres et de recourir aux apports de l'art contemporain mondial, pour pouvoir se libérer des contraintes de la révolution, et jeter un regard plus libre sur le monde actuel.

C) L'art de la guerre : la guerre irano-irakienne de 1980-1988 et l'art contemporain en Iran

C1) Introduction

Quand la guerre se déclencha en 1980 entre l'Iran et l'Irak, je n'avais que deux ans et je ne comprenais pas les réalités de la guerre. À la fin des hostilités, j'avais dix ans et j'avais vécu la guerre avec toutes ses amertumes, ses laideurs et ses angoisses. J'ai donc appris que la guerre était le synonyme de la destruction. J'ai passé mon enfance pendant la guerre, et je me souviens toujours des moments pleins d'anxiété quand j'entendais la sirène d'alerte des attaques aériennes. Des années plus tard, quand la guerre fut finie, je n'étais qu'une jeune fille quand je suis allée en France pour continuer mes études.

À Paris, le premier mercredi de chaque mois une sirène retentit dans la ville. La première fois que j'ai entendu ce bruit, après tant d'années, j'ai été angoissée, et je cherchais un abri pour m'y cacher. En effet, pendant huit ans, chaque fois que nous entendions la sirène d'alerte, nous courrions vite vers nos abris improvisés et incertains : sous l'escalier ou le cadre des portes. Et quand nous entendions la détonation des bombes et des missiles, nous nous sentions soulagés ! C'était fini !

Pour moi et pour tous les enfants de mon âge, qui ont vécu la guerre et les bombardements des villes, les bras des parents étaient les abris les plus sûrs. Quand mon père ou ma mère me cachait dans ses bras, je me sentais en sécurité. Même quand j'avais grandi, je ne pouvais pas fixer mon regard sur les photos et les images de la guerre, et tournais vite mes

yeux pour ne pas les voir. Chacune de ces images me rappelait des angoisses, des chagrins et des mauvais souvenirs de la guerre. Et je me demandais souvent : Pourquoi la guerre ?!

Aujourd'hui, suivant le processus de mes recherches, je suis arrivée au chapitre que je dois consacrer à l'époque de la guerre et son influence dans l'art contemporain en Iran. Les souvenirs de la guerre reviennent. Je feuillette des livres de photographies de l'époque de la guerre et je vérifie la bibliographie des œuvres photographiques de la guerre irano-irakienne. Sur cette bibliographie figure le nom de quelques 80 ouvrages consacrés à la photographie de guerre. Or, ces collections ne représentent qu'une petite partie des images photographiées de la guerre. Certaines de ces photographies sont souvent utilisées comme références et documents. D'autres témoignent de la vision individuelle de l'artiste photographe.

Par la suite, nous allons examiner très brièvement l'art de la guerre et ses deux aspects différents : 1) la guerre et la photographie, et 2) la guerre et la peinture.

C2) L'art de la guerre : la photographie

L'armée irakienne lança son offensive contre le territoire iranien en 1980, à peine deux ans après la révolution islamique de 1979 en Iran. La guerre commença donc à l'époque où les émotions révolutionnaires étaient encore très puissantes surtout parmi les jeunes iraniens. En septembre 1980, Abbas Fathi prit la première photographie de guerre quelques instants après le raid aérien des avions irakiens sur l'aéroport international de Téhéran. Cette photographie est en fait le premier document photographié de la guerre (figure n°902).

Les émotions de la révolution se renforcèrent par les sentiments patriotiques : la défense de la patrie. Les jeunes partirent sur les fronts de la guerre. Les années de la guerre irano-irakienne (1980-1988) constituent l'âge d'or de la photographie documentaire en Iran. Outre les photographes professionnels et les photographes de presse, de nombreux jeunes amateurs photographièrent les scènes de la guerre. Beaucoup d'entre eux prenaient pour la première fois leurs appareils photo et enregistrèrent les moments les plus effroyables de la guerre.

Les pages des journaux étaient couvertes tous les jours des images prises sur les fronts, dans les quartiers bombardés des villes et des foules de jeunes combattants qui portaient à la guerre. Ces images transmettaient les réalités de la guerre et ses angoisses aux gens qui vivaient dans les villes, loin des fronts où se déroulaient les combats.



fig.902/ Photographes de guerre

En effet, les photographes de guerre avaient choisi le moyen le plus risqué de la représentation artistique des réalités de leur époque. En réalité, ils étaient parfois si proches de cette réalité angoissante qu'ils risquaient d'en devenir eux-mêmes une composante. Des artistes photographes comme Abbas Fathi⁵⁰⁰, Saïd Janbozorgî⁵⁰¹, Kaveh Golestân, Daryoush Goudarzi-Kia⁵⁰², Behrouz Moradi⁵⁰³,... se posèrent eux aussi dans le cadre des photos qu'ils prirent de l'image de la mort.

Réza Mokhtari⁵⁰⁴ se souvient de son métier de photographe de guerre en ces termes (Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°34, 2010, Téhéran-Iran): « *Tous les arts reproduisent la guerre : la peinture, le théâtre, la sculpture, la musique, ... Mais la photographie est la guerre elle-même. Sur une photo de guerre, les gens ne font pas semblant de souffrir. Ils souffrent réellement. Les plaies, les chagrins, les courages et surtout les morts que vous y voyez, sont tous réels.* »

Les problèmes, dont se plaignent encore les photographes de guerre c'est la négligence qui s'affiche par rapport à la préservation et à la sauvegarde des collections très précieuses de photographies de la guerre entre l'Iran et l'Irak. Malheureusement, jusqu'aujourd'hui aucune archive n'existe pour réaliser des activités de recherches liées à ces œuvres photographiques. Il faut souligner, qu'à l'époque de la guerre irano-irakienne, les appareils numériques n'existaient pas encore, et les photographes devaient s'occuper également de la fixation des clichés et du maintien des négatifs. Mais malheureusement, de très nombreux clichés furent détruits en raison de leur maintien non professionnel dans les sous-sols poussiéreux et humides des maisons.

À ce propos, Mohsen Rastani⁵⁰⁵, photographe de guerre (figure n°903) (figure n°904), dit (Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°44, 2012, Téhéran-Iran): « *À l'époque de la guerre irano-irakienne, les photographes de guerre ne travaillaient pas dans des conditions professionnelles, mais ils ont réussi à créer des œuvres parfaitement*

⁵⁰⁰ Abbas Fathi, né en 1937 en Iran, fut un photographe du quotidien « Keyhan ». Il est l'auteur de la première photographie publiée de la guerre irano-irakienne. Cette photo montre une scène du bombardement de l'aéroport international Mehrabad de Téhéran.

⁵⁰¹ Saïd Janbozorgî (1965 Rey-2002 Téhéran) fit une licence de photographie. Il fut l'un des plus célèbres photographes de l'époque de la guerre irano-irakienne. Il décéda en 2002, suite à une longue maladie due aux effets des armes chimiques du bombardement de Halabtcheh.

⁵⁰² Dariyoush Goudarzi-Kia entama sa carrière à l'Agence d'information iranienne (Irna) en 1975. A partir de 1981, il se mit à photographier sur les fronts de la guerre entre l'Iran et l'Irak. Il est décédé en martyr en 1984 pendant la guerre.

⁵⁰³ Behrouz Moradi (1956 Khorramchahr- 1988 Shalamtcheh) fut un jeune photographe très actif pendant la guerre. Il fut étudiant en artisanats à l'Université Pardis d'Ispahan.

⁵⁰⁴ Réza Mokhtari fut l'un des jeunes peintres très actifs pendant la guerre irano-irakienne.

⁵⁰⁵ Mohsen Rastani, né en 1958 à Khorramchahr (sud-ouest de l'Iran) fit sa licence de photographie à l'Université de Téhéran. Il est encore actif aujourd'hui en tant que photographe et il enseigne la photographie. Il fut l'un des photographes les plus actifs de l'époque de la guerre irano-irakienne.



fig.903/ Photographes de guerre



fig.904/ Photographes de guerre

professionnelles. La photographie de guerre est une activité importante, pourtant les milieux et les organisations scientifiques, culturels et artistiques du pays n'ont pas encore adopté une approche professionnelle par rapport à celle-ci. Jusqu'à présent, aucun organe public n'a réussi à soutenir efficacement la photographie de guerre, et contribuer convenablement à préserver son patrimoine précieux ! »

Siefollah Samadian⁵⁰⁶, photographe de guerre (figure n°905), qui fut autrefois responsable du Quartier général de la propagande de la guerre, en dit (Magazine Keyhan-e-Farhangi, n°23, 1985, Téhéran-Iran): *« Ce que je regrette c'est de voir la situation d'une société politisée indifférente aux questions culturelles. Nous pensons souvent que la culture et l'art sont les composantes de la politique. Or, la politique n'est qu'une toute petite partie de la culture et de l'art. Depuis l'époque de la guerre, notre comportement par rapport à la photographie de guerre était subordonné aux circonstances de l'actualité. Nous n'avons guère adopté une approche historiographique dans ce domaine, ce qui est directement dû au regard que nous portons en général sur la culture et l'art de notre pays. »*

La seule recherche publiée dans le domaine de la photographie de guerre serait peut-être le livre de Saïd Janbozorgî intitulé « La photographie de la guerre irano-irakienne ». Ce livre est le mémoire de maîtrise du photographe, publié en 2004. Mais l'auteur du livre décéda en 2002, avant la publication de son livre, suite à ses blessures dues à l'usage des armes chimiques pendant la guerre. Après la fin de la guerre, de nombreux photographes continuèrent à travailler dans les domaines liés à la guerre, car la guerre avait laissé des conséquences durables dans la vie de nombreux Iraniens. Les villes avaient été détruites, les invalides de guerre poursuivaient leur vie pleine de souffrance, de nombreuses familles avaient été éclatées, de nombreux enfants avaient perdu leurs parents, ... Voilà autant de sujets pour les photographes.

Les paysages de l'après-guerre et le silence qui s'était installé après l'arrêt des combats, donnèrent aux photographes à réfléchir davantage de ce dont ils avaient été témoins pendant les années de la guerre.

Parmi les photographes iraniens qui continuèrent à travailler dans ce domaine après la fin de la guerre, nous pouvons citer les noms de Mehdi Monem, Saïd Janbozorgî (figure n°906), Bahman Jalali et Kaveh Golestân.

⁵⁰⁶ Siefollah Samadian, né en 1953 à Oroumiyeh (nord-ouest de l'Iran) entama sa carrière de photographe en 1968. Il enseignait le photojournalisme dans les universités iraniennes. Il fut l'un des photographes les plus actifs de l'époque de la guerre irano-irakienne.



fig.905/ Photographes de guerre



fig.906/ Photographes de guerre

Aujourd'hui, l'accès de plus en plus large à Internet et la vulgarisation de l'usage des appareils numériques, ont augmenté le nombre de photographes amateurs qui enregistrent les événements les plus divers qu'ils diffusent ensuite dans le monde entier. En effet, la photographie numérique joue de nos jours un rôle indéniable dans la diffusion mondiale des images de guerre.

Là où les photographes professionnels ne sont pas autorisés à prendre des images, les photographes amateurs produisent des photos qui dévoilent le visage hideux de la guerre. Les photos que les soldats prennent avec leurs téléphones portables seraient peut-être les documents les plus choquants de la guerre et du massacre.

Par la suite, nous allons examiner certains détails de l'influence de la guerre dans le domaine de la photographie iranienne : a) La vie et l'œuvre de trois photographes de guerre, b) Les opinions de plusieurs photographes iraniens et étrangers à propos de la photographie de guerre.

C2-a) La vie et l'œuvre de trois photographes de guerre en Iran

- **C2-a-1) Mehdi Monem**

Né en 1960 à Rasht dans le nord iranien (figure n°907), Mehdi Monem commença sa carrière de photographe en 1979 au début de la révolution islamique en Iran. En 1982, il rejoignit l'équipe des photographes de l'Agence de presse de la République islamique d'Iran.

Pendant les huit ans de la guerre entre l'Iran et l'Irak, Mehdi Monem photographia plusieurs grandes opérations des forces armées iraniennes. Dès le début, il fut témoin des scènes horribles et choquantes de la guerre (figure n°908). Les souvenirs de la guerre préoccupèrent l'esprit du photographe même après la fin des hostilités.

Plusieurs années après la fin de la guerre, Monem voyagea en 2002 en régions sinistrées par la guerre pour photographier de nouveau les régions qui portaient toujours les plaies de la guerre. Son objectif était d'enregistrer les images des plaies anciennes qui semblaient être oubliées sous la poussière du passage du temps. Avec son appareil, il photographia de nouveau les victimes de la guerre pour créer des photos qui témoignent de leurs peines et souffrances. Il voulait ainsi barrer la route à l'oubli des souffrances de la guerre, et donner un message de paix et d'amitié à ses contemporains (figure n°909).

Pendant sa carrière de 34 ans, cet artiste photographe prit de nombreuses photos des invalides de la guerre, des victimes civiles, des victimes de l'usage des armes chimiques et les victimes de l'explosion des mines antipersonnel dont la plupart sont des femmes et des enfants vivant dans les régions frontalières (figure n°910).



fig.907/ Photographes de guerre



fig.908/ Photographes de guerre



fig.909/ Photographes de guerre



fig.910/ Photographes de guerre

La dernière collection de Mahdi Monem, intitulé « Victimes de la guerre, messagers de la paix », date de 2011. Dans ses photos, l'artiste nous montre les victimes civiles de la guerre irano-irakienne. En réalité, ses photos constituent un manifeste pour défendre toutes les victimes civiles de toutes les guerres. Et il les considère comme les messagers de la paix pour l'humanité toute entière (figure n°911). Quant à la photographie de guerre, Mahdi Monem dit (Magazine d'art plastique de Herfeh -Honarmand, n°44, 2012, Téhéran-Iran) :

« La photographie de guerre est très différente de la photographie documentaire et sociale. Un photographe de guerre doit faire preuve d'une vigilance extrême. Il doit donc être capable de prévoir les événements en quelques secondes. En même temps, il doit analyser la situation et prendre sa photo très vite. Dans ces circonstances qui sont souvent très difficiles, le photographe de guerre doit être capable de maîtriser tous les éléments dont il a besoin pour prendre une bonne photo. Dans la collection de 'Victimes de la guerre, messagers de la paix', j'ai essayé de montrer la vie de mes compatriotes qui ont vécu une période historique de notre pays, celle de la guerre. Mais j'ai surtout évité de les juger, car je voulais adopter une vision neutre.

« J'aimerais que ces photos soient publiées sous forme d'un livre et qu'il soit envoyé aux organisations internationales, là où les dirigeants de ce monde décident de la guerre et de la paix. J'aimerais que ces photos puissent avoir une influence sur les esprits ; C'est pourquoi je me suis efforcé de regarder la vie des victimes de guerres, en gardant à l'esprit que ces derniers n'avaient eu aucun rôle dans leur déclenchement. Comment un bébé de huit mois pourrait-il jouer un rôle quelconque dans le déclenchement d'une guerre ?! Pourtant, plusieurs années après la fin de la guerre, cet enfant, victime d'armes chimiques, ne peut pas vivre sans son ballon d'oxygène.

« Ces photos pourront peut-être réduire le nombre des balles qui sont malheureusement tirées dans les zones où vivent des populations civiles. Pendant de longues années, j'ai eu des contacts avec les civils qui étaient victimes de la guerre (figure n°912). Cela m'a appris que ce sont seulement des instants brefs du temps qui ont une réalité indéniable. Mais aucun art ni aucun média ne peut transmettre ce sentiment. »

À 52 ans, Mahdi Monem poursuit ses activités de photographe, et ne cesse de s'intéresser aux thèmes liés à la guerre. Il compte parmi les meilleurs photographes de guerre d'Iran, et poursuit ses activités dans le domaine des arts plastiques.



fig.911/ Photographes de guerre



fig.912/ Photographes de guerre

- **C2-a-2) Kaveh Golestân**

Kaveh Golestân, photographe et journaliste iranien, naquit en 1950 à Abadan dans le sud-est iranien (figure n°913). Son père, Ibrahim Golestân est un célèbre écrivain et réalisateur de cinéma. Jusqu'à la fin de sa vie, Kaveh Golestân fut un photographe social. Parmi ses œuvres photographiques les plus anciennes, nous pouvons citer deux séries de photos ayant des thèmes sociaux : la première série comprenait des photos que Kaveh Golestân avait prises dans le quartier « Shahr-e No » (littéralement : ville nouvelle) de Téhéran, où se situaient de nombreuses maisons closes avant la révolution islamique. Ces photos en noir et blanc montrent les maisons closes et les prostituées de Téhéran d'avant la révolution (figure n°914) (figure n°915). La seconde série réunit les photos qui montrent les enfants handicapés des familles pauvres des quartiers défavorisés du sud de Téhéran (figure n°916). Dans ces deux séries de photos, nous voyons comment l'appareil de l'artiste a enregistré les regards vides et sans espoir des gens, soit des prostituées soit des enfants handicapés.

Dans la foulée de la révolution islamique de 1979, Kaveh Golestân cessa de prendre des photos de scènes statiques, et se mit à photographier des scènes dynamiques, que lui offrait la révolution. Cette fois-ci, l'artiste avait l'ambition de montrer les événements de la révolution « en temps réel » et avec la même vitesse (figure n°917) (figure n°918).

Après le déclenchement de la guerre entre l'Irak et l'Iran en 1980, Kaveh Golestân devint l'un des photographes de guerre les plus actifs du pays. De nombreuses photos de guerre prises par Kaveh Golestân furent publiées par la presse internationale et dans les journaux des pays européens (figure n°919) (figure n°920). L'artiste se fit donc un nom au niveau international et il obtint plusieurs prix photographiques internationaux.

En 1997, Kaveh Golestân fut emprisonné en raison de photos, qu'ils avaient prises des enfants, qui vivaient dans des orphelinats iraniens, dans des conditions cruelles et déplorables (figure n°921) (figure n°922). Après sa libération, il fut privé de continuer ses activités de journaliste et de photographe de presse. Mais il reprit son travail quelques années plus tard en tant que journaliste et photographe de guerre en Afghanistan et en Irak. En 2003, alors qu'il prenait des images pour la chaîne de télévision BBC dans le Kurdistan irakien, Kaveh Golestân décéda dans la ville frontalière de Kofra (Irak) lors de l'explosion d'une mine antipersonnel.

Une collection posthume des œuvres de Kaveh Golestân fut publiée en 2007, quatre ans après sa disparition en Iran. Dans l'introduction de cette collection intitulée



fig.913/ Kaveh Golestan



fig.914



fig.915



fig.916



fig.917



fig.918

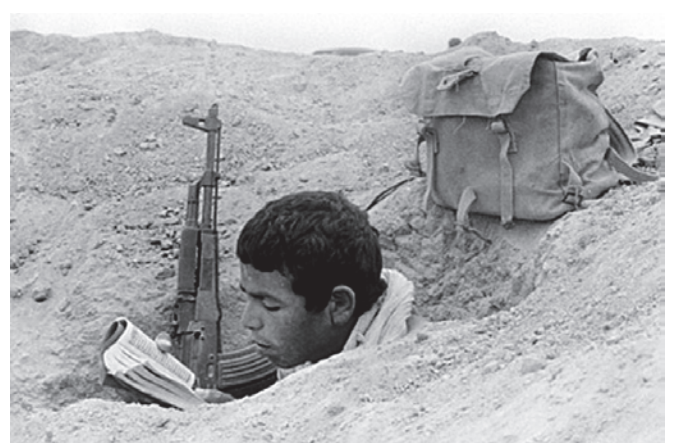


fig.919/ Photographes de guerre



fig.920/ Photographes de guerre



fig.921



fig.922/ Photographes de guerre

« L'enregistrement de la vérité en Iran », Golestân a écrit (Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°7, 2003, Téhéran-Iran) : « *Je veux te montrer des scènes qui te donneront des gifles, qui perturberont ta sécurité et te mettront en péril. Tu peux ne pas les regarder. Tu peux cacher ton identité, comme les assassins ! Mais tu ne pourras pas cacher la vérité. Personne n'est capable de le faire !* »

- **C2-a-3) Bahman Jalali**

Né en 1944 à Téhéran, Bahman Jalali étudia l'économie à l'université (figure n°923). Dès sa jeunesse, il s'intéressa à l'art photographique, et il apprit les techniques de la photographie de manière expérimentale. Il compte parmi les photographes les plus célèbres d'Iran et son œuvre exerce une influence considérable sur la jeune génération de photographes iraniens. Pendant les années où il étudiait à l'université, Bahman Jalali enseignait l'art photographique et plusieurs célèbres photographes se trouvent parmi les anciens élèves de Jalali.

Après avoir fait son service militaire, Bahman Jalali se rendit en Grande-Bretagne et se mit à photographier au studio du célèbre photographe britannique, John Vickers⁵⁰⁷.

Sa collaboration avec le studio de Vickers lui a permis d'être le premier photographe iranien à adhérer à la Société royale des photographes d'Angleterre.

En 1976, trois ans avant la révolution islamique, Jalali retourna en Iran. Il fut l'un des photographes, qui nous ont laissé de très précieuses œuvres photographiques en ce qui concerne les événements de la révolution islamique et de la guerre irano-irakienne qui dura huit ans. En 1979, il rejoignit le défunt Kaveh Golestân pour enregistrer les jours historiques de la révolution en Iran (figure n°924) (figure n°925).

Plus tard, Jalali se souvint des événements de la révolution en ces termes (Magazine Keyhan-e-Farhangi, n°23, 1985, Téhéran-Iran): « *Nous n'avions lu que dans les livres des exemples de ce qui se passait sous nos yeux. Comme la révolution d'octobre ou la révolution cubaine, la nôtre aussi était si étrange, que nous souhaitions pouvoir en enregistrer tous les moments forts. Pour nous, qui n'avions jamais vu de choses pareilles dans notre vie, la révolution était une chose nouvelle et inédite, et c'était un grand plaisir d'en photographier les événements.* »

⁵⁰⁷ John Vickers est un célèbre photographe britannique. Bahman Jalali, célèbre photographe contemporain iranien, apprit la photographie à l'atelier de John Vickers en Angleterre.



fig.923/ Bahman Jalali



fig.924



fig.925

Après la révolution islamique en Iran, et au moment du déclenchement de la guerre entre l'Irak et l'Iran (1980), Bahman Jalali se rendit dans la ville de Khorramchahr. Dans cette ville sinistrée par la guerre, Jalali photographia de nombreuses scènes de la guerre (figure n°926) (figure n°927). Plus tard, il en dit (Magazine d'art plastique de Tandis, n°106, 2007, Téhéran-Iran) :

« Je me réjouissais de tous les dangers qui m'avaient entouré. Nous aimions devancer tout le monde. Nous croyions que tout le monde pouvait être touché par balles, sauf nous ; car nous étions photographes ! À cette époque-là, presque tous les photographes de guerre pensaient ainsi ! »

Après la fin de la guerre, Bahman Jalali fut l'un de ces artistes qui essayèrent de porter un regard différent sur la guerre (figure n°928) (figure n°929). Pourtant son point de vue était différent de celui de Mehdi Monem ou de Kaveh Golestân. En effet, jusqu'à la fin de sa vie, Jalali ne revint plus directement vers les thèmes de guerre. Pourtant, quelques années après la fin des hostilités, il choisit les espaces intérieurs des maisons en ruine après les bombardements pour photographier. Dans ses photos, il nous appelle à réfléchir en regardant les maisons détruites pendant la guerre.

En regardant ces photos, l'interlocuteur peut se souvenir que ces ruines étaient autrefois la pièce où vivait une famille et qu'elle recevait ses invités en leur offrant du thé et des fruits ! Où sont ces gens ?! Où sont leurs joies et leurs rêves ?! Cette collection de l'après-guerre de Bahman Jalali compte parmi les meilleures œuvres photographiques des années qui s'écoulèrent après la guerre irano-irakienne (figure n°930) (figure n°931).

Pendant de longues années, Jalali enseigna la photographie et poursuivit ses activités d'artistes (figure n°932) (figure n°933). Il s'éteignit suite à une maladie en 2009 à l'âge de 65 ans.

C2-b) Opinions de photographes iraniens et étrangers sur la photographie de guerre

➤ *Mohammad Farnoud*⁵⁰⁸ (photographe) :

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°34, 2010, Téhéran-Iran)

⁵⁰⁸ Mohammad Farnoud, né en 1958 à Semnân, commença sa carrière de photojournaliste dans le quotidien « Keyhan ». Il fut l'un des photographes les plus actifs de l'époque de la guerre irano-irakienne.



fig.926/ Photographes de guerre



fig.927/ Photographes de guerre



fig.928/ Photographes de guerre



fig.929/ Photographes de guerre



fig.930/ Photographes de guerre



fig.931/ Installation



fig.932/ Techniques mixtes



fig.933/ Techniques mixtes

« À cette époque-là, les photos injectaient les images de la guerre dans l'esprit des gens. Les photographes savaient que ces photos transmettaient des informations à la population plus que les autres médias. Ils étaient conscients, qu'à l'avenir, quand nous ne serions plus là, ces photos seraient les documents historiques les plus crédibles de ce qui s'est passé dans notre pays. Ces photos étaient les liens entre la société et la guerre, et elles permettent aux futures générations de mieux connaître notre époque. Quant à moi, je vois encore les conséquences de la guerre, et j'essaie de les mettre en parallèle avec les photos des jours du sang et du feu. »

➤ **Yourik Karim Massiha⁵⁰⁹ (Photographe) :**

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°32, 2010, Téhéran-Iran)

« Les photographes de guerre sont des courageux. En effet, le courage leur sert beaucoup plus que d'être bon photographe. Et quand ces photographes sont à la fois courageux et bons, ils deviennent Alfred Yaghoubzadeh, Kaveh Golestân, Mohammad Farnoud, James Nachtwey⁵¹⁰, Robert Capa⁵¹¹, ... C'est grâce à leur courage que nous disposons aujourd'hui de documents photographiques étonnants de presque toutes les guerres contemporaines. Ces documents donneraient peut-être des leçons aux dirigeants bellicistes. Mais elles sont également des leçons que nous donne l'Histoire. Elles nous rappellent que nous n'apprenons guère les leçons de l'Histoire. Ces documents émouvants n'ont, hélas, jamais réussi à dissuader les partisans de la guerre ! »

➤ **Hossein Sarbakhshian⁵¹² (Photographe) :**

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°34, 2010, Téhéran-Iran)

« Avez-vous les photos que je n'ai jamais prises ?! Vous, en tant que public, vous ne voyez qu'un millième des images qu'un photographe a vu. Ou même moins encore ! Le nombre des photos qu'un photographe de guerre n'a pas prises est beaucoup plus élevé que ses photos prises ! »

⁵⁰⁹ Yourik Karim Massiha, est un critique de la photographie et écrivain célèbre iranien.

⁵¹⁰ James Nachtwey, né le 14 mars 1948 à Syracuse dans l'état de New York est un photographe et photo journaliste américain. Il est considéré comme l'un des plus grands photographes de guerre de notre époque, tant par les amateurs que ses pairs.

⁵¹¹ Robert Capa, (22 octobre 1913 à Budapest-25 mai 1954 en Indochine), est un photographe américain d'origine Hongroise. Il a couvert les grands plus conflits de son époque.

⁵¹² Hossein Sarbakhshian est un célèbre membre de jury des expositions et des biennales de photographie contemporaine. Il fut l'un des photographes les plus actifs de l'époque de la guerre irano-irakienne.

➤ **Kaveh Golestân(Photographe) :**

(Magazine d'art plastique de Herfeh -Honarmand, n°7, 2003, Téhéran-Iran)

« Pour moi, la question la plus importante était celle de l'homme et son rapport avec la mort. Je l'ai appris peu à peu. Puis, j'ai vu que tout ne tient qu'à un cheveu. J'ai vu comment les gens mouraient tout simplement à côté de moi. Je souffrais d'une crise mentale, et je me demandais, pourquoi ils tombent, et pas moi ?! »

➤ **Susan Sontag⁵¹³(Photographe) :**

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°34, 2010, Téhéran-Iran)

« La photographie est notre mémoire. Aujourd'hui, les gens ne se souviennent pas les événements à l'aide des photos. En effet, ils ne se souviennent plus des événements. Ils se souviennent des photos des événements. Notre mémoire ne contient plus ce qui s'est passé, mais elle se souvient de la photo de l'événement qui s'est produit. »

➤ **James Nachtwey(Photographe) :**

(Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°34, 2010, Téhéran-Iran)

« J'étais un témoin et ces images constituent mon témoignage. Les événements dont j'ai enregistré l'image ne doivent ni être oubliés ni se reproduire !

« Si la guerre est un effort pour nier l'humanité, la photographie de guerre est un effort pour nier la guerre elle-même.

« À mon avis, la force de la photographie réside dans sa capacité de trouver les hommes. Si la guerre transgresse l'humanité, la photographie de guerre constituerait son antipode. Le pire c'est que la photographie profite des tragédies et des souffrances des autres. C'est ce qui me décourage souvent. »

C3) L'art de la guerre : la peinture

Outre les événements de la vie personnelle, qui laissent indubitablement leur empreinte dans la vie intérieure de l'artiste, il y a aussi des événements en dehors de l'individualité de l'artiste, qui marquent sa vie et son œuvre. L'événement majeur, qui a

⁵¹³ Susan Sontag, (16 janvier 1933 à New York – 28 décembre 2004 à New York), est une essayiste et romancière américaine.

marqué la société iranienne à l'époque contemporaine, est sans aucun doute la guerre de 1980-1988 dont les effets vont durablement rester dans la vie des Iraniens.

Comme leurs autres compatriotes, les peintres iraniens vécurent en silence et angoisse, les peurs des bombardements, des sirènes, et des images de guerre publiées dans les journaux, ou diffusées par la télévision pendant les huit années de la guerre. Ils apprirent ainsi que pendant la guerre la vie peut cesser d'un moment à l'autre !

Les murs des villes iraniennes étaient encore couverts des slogans et des peintures murales de l'époque de la révolution de 1979 (figure n°934), lorsque la guerre éclata et que les slogans de guerre et des portraits des martyrs de la guerre recouvrirent les murs des villes, pour encourager les jeunes à se précipiter vers les fronts (figure n°935). En fonction de la situation de chaque martyr, son portrait fut peint sur un grand ou un petit mur (figure n°936). Sur certains de ces murs, les peintres avaient dessiné des scènes de guerre, en copiant directement des photographies qui montraient les scènes de combat (figure n°937).

Mme Shohreh Mehran fut l'un des peintres contemporains iraniens qui créa pendant des années des œuvres en s'inspirant des peintures murales de l'époque de la guerre. Elle photographiait les peintures réalisées sur les murs des bâtiments (figure n°938) (figure n°939), sur les couvertures en nylon des bâtiments en construction (figure n°940), et même sur les cabines téléphoniques publiques. Ensuite, elle recréait ces scènes, à sa manière, sur la toile. Dans ces œuvres, l'objectif principal de Mme Mehran fut de présenter une sorte de documentation artistique des espaces urbains de Téhéran pendant les années de la guerre (figure n°941) (figure n°942). Une fois la guerre terminée, elle se mit à s'intéresser aux murs de la ville qui portaient encore les portraits des martyrs de la guerre. Elle les reproduisit de nouveau dans ses œuvres.

A propos de cette période de sa carrière, Mme Shohreh Mehran⁵¹⁴ dit (Magazine d'art plastique de Herfeh-Honarmand, n°25, 2008, Téhéran-Iran) :

« Aujourd'hui, ce type de peinture murale est de plus en plus rare dans la ville. Or, à cette époque-là, il y en avait beaucoup. Je les voyais chaque fois que je me déplaçais dans la ville, et je pensais souvent à ces images qui me semblaient toujours étranges. Il m'arrivait parfois de penser comment pouvons nous oublier les événements qui se produisaient autour de nous, et devenir indifférents à leur égard, tandis que ces images sont encore là sur les murs pour nous le rappeler à chaque instant. »

⁵¹⁴ Shohreh Mehran, née en 1958 à Téhéran, est une femme peintre contemporaine iranienne.



fig.934/ Photo, Fresque



fig.935/ Fresque sur le mur



fig.936/ Fresque



fig.937/ Fresque



fig.938/ Huile sur toile



fig.939/ Huile sur toile



fig.940/ Huile sur toile/ 150x100 Cm/ 2000-02



fig.941/ Huile sur toile/ 130x100 Cm/ 1997-98



fig.942/ Huile sur toile/ 100x80 Cm/ 2003-4

Plus tard, elle réunit les œuvres de cette période et les appela « Les murs des martyrs de guerre ». Dans cette période de guerre, d'angoisses de mort et d'insécurité, Shohreh Mehran se promenait dans la ville, photographiait les peintures murales, et les recréait, à sa façon, dans son atelier. Malgré la brutalité et la violence des thèmes, Mme Mehran sut créer des compositions étranges, à travers des réalisations très douces, ce qui donnait à ses œuvres la particularité d'un contraste et d'une contradiction remarquables (figure n°943).

Les jeunes peintres du courant révolutionnaire et religieux furent les premiers à s'inspirer des concepts de la révolution et des portraits photographiés des héros de la révolution dans la création de l'espace dominant de leurs tableaux. Pendant la guerre, ils changèrent vite l'ambiance révolutionnaire de leurs œuvres et la remplacèrent par des thèmes de guerre et des images des martyrs de guerre. Comme à l'époque de la révolution, leurs œuvres furent l'expression directe, transparente et sans ambiguïté de la guerre, en ayant recours à un langage de slogan et de propagande. Dans de très nombreux cas, il semble qu'ils s'inspiraient directement d'images photographiées de guerre pour créer leurs toiles. Parmi ces peintres, certains voyaient dans la guerre une occasion de prouver leurs engagements religieux et leurs convictions révolutionnaires aux autres et à eux-mêmes !

Nous pouvons noter que les effets immédiats de la guerre se révélèrent très vite dans le travail des peintres du courant révolutionnaire et religieux, connu surtout comme étant lié au « Centre de la pensée et de l'art islamiques ». Parmi ces peintres, nous pouvons citer surtout des artistes comme Nasser Palangî (figure n°944), Habibollah Sadeghi (figure n°945), Hossein Khosrojerdi (figure n°946), Kazem Chalipa (figure n°947), Mostafa Goudarzi (figure n°948).

Dans leurs œuvres, ces peintres représentaient les scènes de guerre et leurs récits de manière réaliste afin de provoquer un maximum d'effet sur le grand public. Cependant, cet effet n'était que conjoncturel et provisoire. En réalité, cette influence ne dura que pendant les huit années de guerre, car une fois la guerre terminée, ces peintres perdirent progressivement leur public.

Le deuxième groupe d'artistes qui refléta l'influence de la guerre dans leur travail, fut celui des peintres du courant révolutionnaire non religieux. Le travail de ces peintres fut particulièrement différent de celui des peintres du premier groupe, car il représentait les concepts et les significations de la guerre d'une manière beaucoup plus profonde, en créant des espaces imaginaires écartés du réalisme du premier groupe.

La plupart de leurs œuvres furent figuratives, et dans beaucoup de ces tableaux, il était possible de trouver les traces de l'expressionnisme. Parmi les peintres de ce courant révolutionnaire non religieux, il faut citer surtout des peintres comme Hannibal Alkhas (figure



fig.942/ Huile sur toile/ 100x80 Cm/ 2003-4



fig.943/ Huile sur toile



fig.944/ Huile sur toile



fig.945/ Huile sur toile



fig.946/ Huile sur toile



fig.947/ Huile sur toile

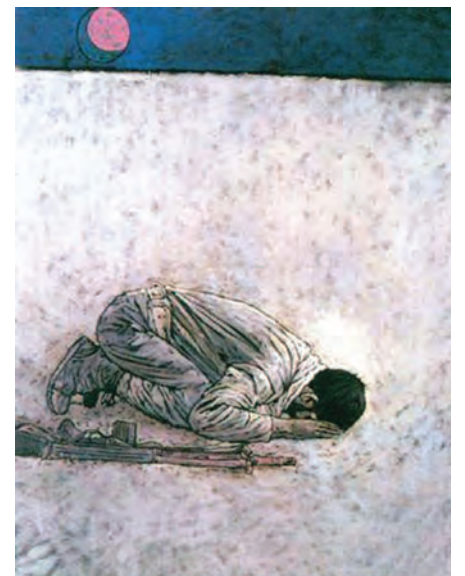


fig.948/ Huile sur toile/ 130x100 Cm/ 1986

n°949), Hadi Ziaeddine (figure n°950), Manoutchehr Safarzadeh (figure n°951), Samila Amir Ebrahimi (figure n°952), Niloufar Ghaderinejad (figure n°953), Shahab Moussavizadeh (figure n°954) et Nassrollah Moslemian (figure n°955).

Et enfin, le troisième groupe de peintres qui fit entrer les thèmes liés à la guerre dans leurs œuvres, fut celui des peintres indépendants qui n'appartenait à aucun groupe. Depuis l'époque de la révolution et pendant la guerre, ces peintres indépendants poursuivirent leur travail dans le silence et l'isolement de leurs ateliers. Les œuvres de guerre que ces peintres produisirent furent beaucoup plus profondes que celles des deux autres groupes, ce qui était dû en partie à leur regard artistique et à la nouveauté de leur expression. C'est pourquoi, leur travail dure et va durer dans l'histoire de l'art contemporain iranien. Parmi ces artistes indépendants nous pouvons citer le nom des peintres comme Mohammad Ibrahim Jafari (figure n°956), Gholamhossein Nami (figure n°957), Mehdi Hosseini (figure n°958), Parvaneh Etemadi (figure n°959), Manoutchehr Motabar (figure n°960), Aliréza Espahbod (figure n°961), Hossein Ali Zabehi (figure n°962), Saeed Shahla pour (figure n°963), Aydin Aghdashlou (figure n°964), etc.....

C3-a) Opinions de certains peintres et critiques d'art sur l'influence de la guerre sur la peinture contemporaine en Iran

➤ *Nassrollah Moslemian (peintre) :*

(Communication personnelle, 2012, Téhéran-Iran)

A l'époque de la guerre, Nassrollah Moslemian comptait parmi les peintres du courant engagé et non religieux. Il est l'une des figures les plus actives de la peinture contemporaine iranienne. Quant à l'influence de la guerre sur la peinture contemporaine iranienne, Moslemian dit :

« Après la révolution islamique de 1979, la guerre était un événement de très grande importance qui s'est produit dans notre pays. A mon avis, la guerre a laissé de très larges influences sur la société iranienne, et plusieurs générations d'Iraniens vont subir à l'avenir les effets psychiques destructeur de la guerre. Certes, la guerre a influencé ma vie et mon travail aussi. En 1981, alors que la guerre venait juste de commencer, j'ai affronté directement la guerre en tant que sujet de travail prioritaire. En effet, de 1981 à 1988, j'ai travaillé pendant sept ans en tant que peintre de guerre.

« Aujourd'hui, plus de trente ans se sont écoulés depuis la fin de la guerre. Mais chaque fois que je veux peindre une figure humaine, ces figures se présentent dans mes



fig.949/ Huile sur toile



fig.950/ Huile sur toile/ 153x215 Cm



fig.951/ Huile sur toile



fig.952/ Huile sur toile



fig.953/ Huile sur toile



fig.954/ Huile sur toile



fig.955/ Huile sur toile

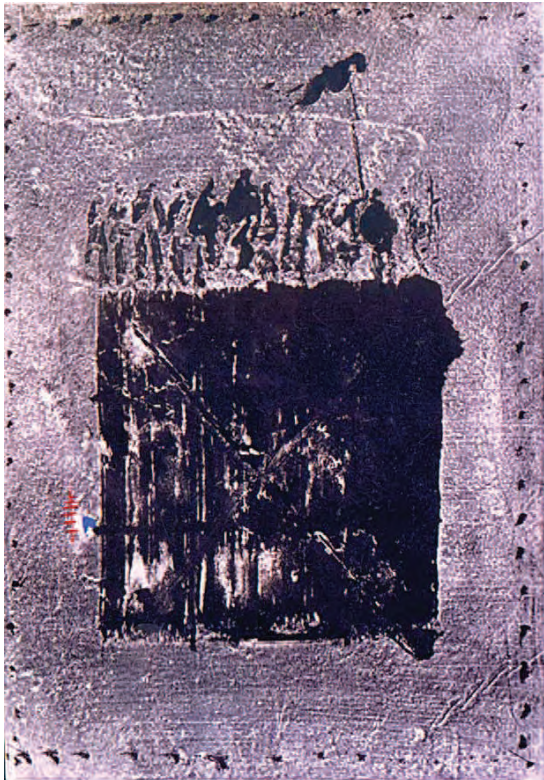


fig.956/ Monotype/ 170x130 Cm/ 1987



fig.957/ Acrylic sur toile/ 40x50 Cm/1989



fig.958/ Acrylic sur toile



fig.959/ crayon de couleur et pastel/ 50x70 Cm/ 1988



fig.960/ Techniques mixtes/ 40x50 Cm/1999



fig.961/ Huile sur toile/ 63x50 Cm/ 1986



fig.962/ Huile sur toile/ 30x40 Cm



fig.963/ Huile sur toile



fig.964/ Aquarelle sur papier

tableaux sous formes de corps coupés, fracassés et morcelés. Il est possible qu'ils soient victimes tantôt de la guerre tantôt de l'oppression politique !

« Quand je commence à travailler, ces figures humaines sont normales au départ, et plus je développe le travail, plus ces figures humaines deviennent difformes et se fracassent. Au fur et à mesure, elles perdent de leur certitude. Tout se brise. Les mains se tranchent et les têtes sont coupées. Les couleurs prennent une posture agressive dans mes tableaux et elles couvrent une partie de la réalité (figure n°965).

« Naturellement, je ne suis pas seul à subir ces effets négatifs de la guerre. Je crois que la plupart des artistes iraniens en tant qu'individus participants à la vie sociale de leur environnement, ont subi directement ou indirectement les conséquences de la guerre. Il est donc possible de retrouver les effets de la guerre dans leur vie et surtout dans leur travail artistique. En effet, il est même possible d'identifier très facilement les empreintes de la guerre dans les œuvres les plus abstraites de certains peintres iraniens. Dans ces œuvres nous pouvons voir le poids de la guerre sous forme de l'expression de la destruction et de l'anéantissement des choses, des êtres humains et de l'univers. Il s'agit donc d'allusions très variées à la guerre, en fonction de la personnalité de l'artiste.

« Si on veut nommer des peintres contemporains iraniens qui se sont occupés de manière plus directe de la guerre, je crois qu'il faut surtout citer des peintres comme Kourosh Shishegaran, Manoutchehr Safarzadeh, Gholam-Hossein Nami, Saïd Shahlapour, Kazem Chalipa, Habibollah Sadegh, Iraj Eskandari, Mme Farideh Lashaï ⁵¹⁵ (figure n°966) qui ont créé des œuvres tout à fait abstraites dans ce domaine.

« A mon avis, nous pouvons porter notre regard sur la guerre de deux points de vue différents : 1) sur le plan conceptuel, nous pouvons parler des artistes qui comptent parmi les peintres de la révolution. 2) sur le plan de l'expression, et quant à la compréhension du monde contemporain, je peux dire que la guerre a laissé une très profonde influence sur la peinture contemporaine iranienne. Du point de vue quantitatif, de très nombreux peintres ont créé des œuvres sous l'influence de la guerre. Mais sur le plan qualitatif, je peux dire que de très rares peintres ont fait preuve de la survenance d'un changement important dans leurs œuvres. Certes, il y a quelques efforts, mais ils sont trop timides. Le langage est incorrect et la créativité est trop faible. En général, il me semble que très peu d'artistes ont réussi à enregistrer des progrès considérables dans ce domaine. »

⁵¹⁵ Farideh Lashaï, née en 1944 à Rasht (nord de l'Iran) est une diplômée de l'Académie des arts modernes (Autriche). Elle est une célèbre peintre contemporaine iranienne.



fig.965/ Acrylic sur toile



fig.966/ Acrylic sur toile

➤ **Morteza Goudarzi (peintre, auteur d'art) :**

(La peinture révolutionnaire, Dr Morteza Goudarzi, publication : Frhangestan Honar, 2008, Téhéran –Iran)

« Les œuvres des peintres de la révolution portaient d'abord sur l'enregistrement ou le rappel des symboles dont le but était de représenter les événements de la révolution, le martyr et d'autres idéaux des révolutionnaires. Plus tard, à l'époque de la guerre, ces peintres ont mis l'accent sur les idéaux de la défense de la religion et de la patrie. Dans la peinture de guerre, comme dans l'art de l'époque de la révolution, le martyr comptait comme étant le thème le plus 'artistique' à développer. Par conséquent, les œuvres produites véhiculaient souvent les aspects grandioses et profonds de la 'défense'. Comme les peintures de l'époque de la révolution, la peinture de guerre était fortement marquée par le symbolisme. Le tableau intitulé 'Kavir' (Désert) de Kazem Chalipa en est un exemple. Dans cette œuvre, le peintre montre la mère d'un martyr, triste et chagrinée, portant un panier de tulipes dans les bras. Elle est le symbole de toutes les mères de martyrs ; et les tulipes rouges incarnent les martyrs de la guerre (figure n°967).

« Vers la fin de la guerre, et après l'arrêt des hostilités, certains peintres ont fait passer les thèmes révolutionnaires par le filtre des visions sociales et humaines pour arriver à leurs nouvelles perceptions personnelles. Plus le temps passait et s'éloignait de l'ambiance passionnée de la révolution et de la guerre, plus les artistes peintres de la révolution s'approchaient de ce changement généralisé, en essayant de perfectionner la structure de leurs œuvres plus récentes. Ainsi, ils ont réussi à créer de nouvelles œuvres qui contenaient de nouvelles choses à dire et de nouveaux regards à offrir. Parmi ces peintres, nous pouvons évoquer Iraj Eskandari, Hossein Khosrojerdi, Morteza Assadi (figure n°968) et Mostafa Goudarzi. »

➤ **Nasser Palangî (peintre) :**

Nasser Palangî fut l'un des peintres révolutionnaires qui participa à la réalisation de la série intitulée « De l'encerclement à la libération », sur les murs de la grande mosquée de Khorramchahr en 1982 (figure n°969), deux ans après le début de la guerre. Quant à la peinture de guerre, il dit (Magazine Keyhane-e-Farhangi, n°11, 1984, Téhéran-Iran) :

« Je crois que les définitions que l'on donne souvent de la 'peinture de révolution' ou de la 'peinture de guerre' ne sont pas exactes, car de nombreux peintres iraniens ont traité la guerre dans leurs œuvres, mais les définitions que l'on présente pour le peintre de guerre



fig.967/ Huile sur toile/ 160x130 Cm/ 1984



fig.968/ Huile sur toile



fig.969/ Fresque/ 450 Cm/ 1982

ne comprennent guère leur travail. C'est le cas des peintres comme, Gholam-Hossein Nami ou Mehdi Hosseini qui ont pourtant activement travaillé sous l'emprise et l'influence de la guerre. Je pense qu'il ne faut pas limiter l'étiquette de 'peintre de guerre' à ceux dont une grande partie des œuvres est consacrée à la guerre. Coller cette étiquette sur l'œuvre des peintres qui ont créé ce type d'œuvres, revient à cataloguer un peintre qui a dessiné des fleurs comme 'peintre des fleurs' ! Or, il est tout à fait naturel qu'un peintre s'intéresse aux thèmes d'une période donnée. Quand on entend parler des 'peintres de guerre', c'est comme si on voulait suggérer qu'il s'agissait d'un travail sur commande pour l'Etat avec des subventions. Mais c'est tout à fait faux.

« Le tableau que j'ai réalisé sur un mur de la grande mosquée de Khorramchahr en 1982, était en fait le résultat de ma présence à l'endroit où l'on était particulièrement proche de l'événement et des expériences de la guerre. A l'époque je n'avais que 23 ans, et je me suis rendu à Khorramchahr en pleine guerre irano-irakienne. Je me suis trouvé soudain au milieu d'une ville qui brûlait. Les corps étaient tombés par terre et les rues ressemblaient plutôt à un grand cimetière. Le sang avait été versé dans toutes les rues, les filles étaient prisonnières ... j'ai vu une mère qui enterrait les cadavres dans le cimetière. Voilà les scènes auxquelles j'ai assisté pendant les 53 jours que j'ai passés à Khorramchahr aux côtés des autres combattants. Pendant ce temps, j'ai créé cinq mille esquisses. Elles n'étaient pas créées sur commande, et personne ne voulait les acheter ! La guerre était à la fois l'incarnation de l'amour et de la mort. C'était une rencontre entre l'amour et la mort, qui laissait s'épanouir les talents et la nature des humains.

➤ **Hossein-Ali Zabehi (peintre, auteur d'art) :**

(Communication personnelle, 2011, Téhéran-Iran)

« L'artiste est sous l'influence de ce qui se passe à l'extérieur, comme la révolution ou la guerre. Il est donc naturel qu'il les intériorise, et qu'il les manipule quand il le juge nécessaire, en les faisant passer par ses filtres. Ce que l'artiste laisse transparaître à travers son œuvre est tantôt indépendant de tout intermédiaire et présenté directement sur la toile, tantôt autocensuré, tantôt symbolique. »

➤ **Mohammad Eskandari ⁵¹⁶(peintre) :**

⁵¹⁶ Mohammad Eskandari, né en 1982 à Téhéran, a consacré son mémoire de maîtrise à « l'étude de l'influence de la révolution islamique sur la peinture contemporaine iranienne » à l'Université de l'Art à Téhéran. Il compte parmi les jeunes peintres les plus actifs de l'Iran.

(Mémoire de maîtrise de Mohammad Eskandari « l'étude de l'influence de la révolution islamique sur la peinture contemporaine iranienne », 2009, Téhéran-Iran)

« Le Musée des Arts contemporains de Téhéran a organisé récemment une exposition consacrée à 'l'art de la résistance'. Par ailleurs, le centre culturel Saba vient d'organiser à son tour une autre exposition portant sur 'l'art du sacrifice'. Est-ce une bonne idée de donner des surnoms à l'art pour l'appeler l'art de la résistance ou du sacrifice ? Mais cela semble se reproduire dans le domaine des arts plastiques en Iran ; et ce, 24 ans après la fin de la guerre irano-irakienne, c'est-à-dire en 2012 !! »

➤ **Hossein Khosrojerdi (peintre) :**

(La peinture révolutionnaire, Dr Morteza Goudarzi, publication : Frhangestan Honar, 2008, Téhéran –Iran)

A l'époque de la révolution et de la guerre, Hossein Khosrojerdi fut l'un des peintres du « Centre de la pensée et de l'art islamiques ». Des années après la révolution et la fin de la guerre, il s'exprime en ces termes quant à l'influence que la guerre a laissée sur la peinture contemporaine iranienne :

« Les peintres ont porté des regards différents sur la guerre. Cela est valable tant pour les peintres qui ne se sont intéressés que très brièvement à la guerre que pour les peintres qui l'ont traitée de manière plus approfondie.

« Entre-temps, certains peintres iraniens se sont efforcés de maintenir les valeurs et les idéaux religieux ou nationaux, ceux surtout de la dévotion, du sacrifice et de la foi d'un peuple qui s'engage involontairement dans une guerre défensive. Ils ont parfois réussi à enregistrer la haine et le rejet de la guerre sous une forme très poétique. Dans ce domaine, des œuvres qui ne sont pas créées sur commande et qui ne reflètent que les croyances profondes des peintres ont, certes, une plus grande valeur. »

➤ **Aydin Aghdashlou (peintre, auteur et critique d'art) :**

(Mémoire de maîtrise de Mohammad Eskandari « l'étude de l'influence de la révolution islamique sur la peinture contemporaine iranienne », 2009, Téhéran-Iran)

« Si nous voulons mesurer impartialement l'influence que la guerre a exercée sur la peinture contemporaine iranienne, il paraît que cette influence serait beaucoup moins profonde de ce qu'elle aurait dû être. Cela veut dire que nous n'avons pas une peinture de guerre dans le sens exact du terme : ni pendant la guerre ni après. A l'exception des peintres qui se sont intéressés directement à la guerre. Quant à eux, nous pouvons les classer plutôt

parmi les peintres de l'époque de la révolution dont l'œuvre était la manifestation de leurs engagements révolutionnaires. Sinon, dans les œuvres d'autres peintres, la guerre n'a laissé qu'une trace très vague et évasive.

« Mais je tiens à dire ici qu'à mon avis, ce n'est pas vraiment étrange. Si nous comparons cela à la peinture mondiale, nous trouverons que la peinture ne s'engage guère à ce thème guerrier. Rares sont les tableaux qui montrent directement les événements de la Seconde Guerre mondiale, de la guerre de Corée ou du Vietnam. C'est peut-être une particularité de la peinture mondiale du XX^e siècle. Par contre, la littérature raconte le récit de la guerre de manière beaucoup plus directe. Le peintre ne s'engage pas dans une telle mission. Je pense que cela ne veut pas dire que les peintres iraniens ou les peintres d'autres pays du monde soient indifférents et désengagés par rapport à ce qui se passe dans leur environnement ou aux événements sociaux qui forment pourtant une partie de leur existence. Mais je trouve que ce type d'engagement est moins évident dans la nature et l'essence même de la peinture, en général.

« La peinture moderne peut cependant intégrer des thèmes sociaux. Elle est capable de représenter les idéaux et les propager, mais non pas d'une manière directe et frontale. A mon avis, la peinture moderne agit de façon plus douce et moins perceptible, car elle s'y engage à un niveau différent. Mais lorsque la peinture se donne pour mission d'agir de manière directe pour exprimer ses prises de position idéologiques, nous avons à faire à un autre type très particulier de l'art. C'est ce que nous pouvons appeler bel et bien la 'peinture révolutionnaire' : de la peinture mexicaine à l'art réaliste socialiste de l'époque de Staline, en passant par la peinture de la période hitlérienne⁵¹⁷ ou l'art officiel de l'époque de Mussolini⁵¹⁸.

« J'ai à noter également qu'un événement heureux semble se produire dans les arts plastiques contemporains de l'Iran : il s'agit, à mon avis, des portraits géants des martyrs de la guerre réalisés sur les murs des villes. A mon avis, il s'agit d'un type exceptionnel de la peinture et un événement rare et unique en son genre. Nous n'en trouvons nulle part ailleurs. Certes, il existait déjà dans certains pays, des peintures murales géantes consacrées à la guerre, aux héros et aux soldats inconnus. Mais il n'y avait pas auparavant de tels portraits réels de personnes connues. Nous vivons pratiquement au milieu de ces grands portraits et les

⁵¹⁷ Adolf Hitler (20 avril 1889 en Autriche - mort par suicide le 30 avril 1945 à Berlin), est un dirigeant allemand, fondateur et figure centrale du Nazisme.

⁵¹⁸ Benito Amilcare Andrea Mussolini, (29 juillet 1883 à Dovia di predappio en Italie- 28 avril 1945 à Giulino di Mezzegra), est un journaliste et homme d'état italien.

voyons partout. Notre regard est attiré par eux, car ces portraits sont gigantesques ! A mon avis, c'est un événement exceptionnel dans l'histoire des arts plastiques au XX^e siècle.

« Un événement pareil ne s'est produit nulle part ailleurs. Mais si seulement on avait mieux réalisé ces peintures ! Et si les grands peintres contemporains iraniens avaient eu la chance de participer à leur réalisation. Dans ce cas, ces peintures murales géantes n'auraient pas été des œuvres uniquement figuratives se limitant à la représentation de portraits de martyrs. Elles auraient pu permettre aux peintres d'exprimer leur sensation par rapport à la guerre. Mais malheureusement, les choses ne sont pas allées dans ce sens !

« Quand je revois mes propres peintures de l'époque de la guerre, je sens que je pourrais dire sans hésiter que la guerre a eu une présence nette et claire dans mon travail. Elle n'était pas une chose que je puisse ignorer ; et ce d'autant plus qu'il y a toujours un aspect social et une dimension littéraire dans mes œuvres. Même si cette influence est indirecte, elle existe dans tous les cas dans la création des tableaux que j'ai réalisés à l'époque de la guerre. Par exemple, dans un de mes tableaux, j'ai reproduit une miniature de Réza Abbassi. Je l'ai brûlée et froissée. Les morceaux de cette miniature s'envolent dans l'air et montent au ciel. Plus loin, on voit dans ce tableau les colonnes de fumée qui évoquent les explosions de l'époque de la guerre. Des exemples de ce genre ne sont pas rares dans mes tableaux. Dans un autre tableau, j'ai dessiné les fleurs et les oiseaux des peintures traditionnelles iraniennes, morts au milieu d'une plaine. Au fond, on voit toujours les colonnes de fumée qui montent au ciel. Et enfin, je peux donner l'exemple d'une de mes autres toiles qui représente un ciel couleur de boue, une mer et un rivage de boue. C'est la représentation d'une situation sinistre et maléfique. Il ressemble à un cauchemar. Ce sont des œuvres qui montrent une influence profonde de la guerre. Certes, cette influence n'est ni picturale ni directe, mais c'est une sensation que m'habitait profondément à l'époque de la guerre et même après. Ces œuvres expriment un profond regret pour la destruction et l'anéantissement de toutes les valeurs. »

C3-b) mon opinion personnelle sur l'influence de la guerre sur la peinture contemporaine en Iran

Des années se sont écoulées après la révolution et la guerre. Pourtant, il est impossible de nier les retombées et les conséquences de ces grands événements sociaux sur la vie et les œuvres des jeunes générations, bien que cette influence soit parfois indirecte et inconsciente.

Depuis quelques années, des efforts sont en cours pour recréer l'ambiance révolutionnaire et idéologisée de l'époque de la révolution et de la guerre. L'Etat, le pouvoir public et les responsables des organes culturels et artistiques officiels du pays, sont à l'origine de ces efforts. Pourtant, il est évident que ces efforts n'aboutiront à aucun résultat, il ne faut jamais oublier que l'ambiance de l'époque de la révolution et de la guerre ne se recréera plus, et toute tentative de recréer de manière artificielle cette ambiance, serait vouée à l'échec.

Les commandes de portraits des martyrs de la révolution et de la guerre, la tenue des expositions consacrées aux thèmes comme la résistance, le sacrifice, la défense sacrée, ... ne pourront pas réaliser cet objectif irréaliste, et ne pourra pas avoir une influence durable dans l'histoire de l'art iranien. Ce qui a permis à certaines œuvres de l'époque de la révolution et de la guerre de devenir des œuvres durables et inoubliables, c'est qu'elles s'étaient justement fixées dans leur contexte historique. Ces œuvres avaient été créées à une époque à laquelle elles appartenaient. Elles sont donc sincères et spontanées.

Les peintres révolutionnaires de l'époque de la révolution et de la guerre se sont mis aujourd'hui à créer de nouvelles œuvres, très différentes de ce qu'ils avaient réalisé autrefois. Ils ont très bien compris que le langage visuel d'aujourd'hui ne prend forme qu'au contact des conditions actuelles : car notre temps n'est plus celui de la révolution ni celui de la guerre !

Aujourd'hui nous sommes bien loin des années de la guerre irano-irakienne. Quand je pense à la guerre, je me souviens souvent des rues obscures de la ville pendant la nuit, quand nous devions éteindre les lumières de peur des bombardements aériens. Pourtant, quelques petites lampes étaient encore allumées dans la rue. J'étais alors une petite fille. Je collais mon visage à la fenêtre et je regardais ces petites lampes de différentes couleurs rangées autour d'une grande boîte mystérieuse. J'étais curieuse de savoir ce que représentait cette boîte. Ma mère m'a expliqué que cette boîte s'appelait « Hejleh » (littéralement « chambre nuptiale »)⁵¹⁹(figure n°970) (figure n°971).

Mais en réalité, ces grandes boîtes n'avaient rien à voir avec un événement heureux, avec leurs petites lampes colorées et leurs miroirs au milieu desquels on plaçait la photographie des jeunes défunts. Ces boîtes étaient le symbole de la mort des jeunes martyrs iraniens. En effet, ces jours-là, nous en voyions partout dans la ville. Je me souviens du jour où mon grand-père est décédé. Nous sommes allés au grand cimetière de la ville pour les funérailles. Nous sommes passés par un carré que l'on appelait le carré des martyrs. Cette

⁵¹⁹ « Hejleh » est le nom commun en persan pour la « chambre nuptiale ». Autrefois, cette chambre était aménagée dans une pièce souvent dépourvue de fenêtre. Les murs de la pièce étaient souvent décorés d'images peintes de l'histoire d'amour de « Shirin et Farhad ».



fig.970



fig.971

partie du cimetière était bien différente des autres parties du cimetière : chaque famille avait décoré le tombeau de son martyr, avec des fleurs, des petits poèmes calligraphiés, des lampes, des tissus de couleur, des photos du défunt et ses souvenirs. Je les regardais tous avec curiosité.

L'arrangement de ces objets autour d'un tombeau témoignait de l'esthétique des gens ordinaires. Il était l'expression d'un art dont la seule motivation était l'amour et le regret de la disparition d'un être cher (figure n°972) (figure n°973) (figure n°974). Cela créait une ambiance même si les auteurs étaient parfois totalement étrangers à l'univers de l'art, et complètement insoucieux des motivations matérielles. Il s'agissait là de l'art populaire de l'époque de la guerre. Les décorations des tombeaux des martyrs étaient différentes les unes des autres. Chaque famille avait arrangé les objets d'après son goût et ses souvenirs pour embellir la demeure éternelle de son défunt.

On peut revoir l'histoire triste et tragique de la guerre, en observant ces tombeaux, et en regardant les photographies de ces jeunes martyrs. Si la peinture de l'époque de la guerre n'a pas réussi à exercer une influence durable et permanente, cet art populaire, œuvre d'artistes inconnus garde éternellement le souvenir de la guerre dans le carré des martyrs au grand cimetière de Téhéran. Là, on peut toujours découvrir le visage hideux de la guerre (figure n°975) (figure n°976) (figure n°977).

En voyant les boîtes lumineuses et les tombeaux des martyrs de la guerre entre l'Iran et l'Irak, je me souviens aujourd'hui des œuvres de Christian Boltanski⁵²⁰ dont la plupart parlent de la mort. Dans ses œuvres, Boltanski utilise les photographies des personnes décédées. Il expose ses tableaux dans les sous-sols sombres et ténébreux et ne jette qu'une petite lumière sur ses œuvres. Ainsi l'artiste crée une ambiance, qui peut être considérée comme art conceptuel. Dans les œuvres de Boltanski, tout comme les tombeaux des martyrs de la guerre, on sent le sentiment du non-être et l'absence des personnes décédées (figure n°978) (figure n°979) (figure n°980) (figure n°981).

⁵²⁰Christian Boltanski, né le 6 septembre 1944 à Paris, est un photographe, sculpteur, cinéaste et un plasticien français, connu avant tout pour ses installations.



fig.972

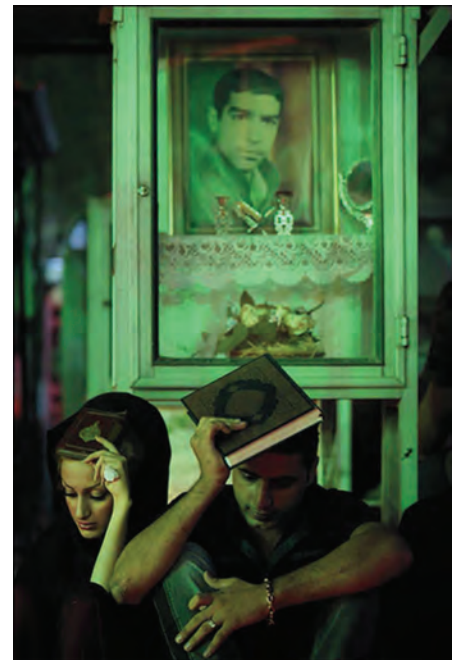


fig.973



fig.974



fig.975



fig.976



fig.977



fig.978/ Installation



fig.979/ Installation



fig.980/ Installation



fig.981/ Installation

Chapitre VII. Des aperçus des événements importants dans les arts plastiques en Iran depuis 1991

A) Introduction

Comme le titre de la présente thèse l'indique, nous avons essayé de présenter des évolutions de la peinture en Iran depuis les célèbres peintres de l'époque de la dynastie des Qadjar jusqu'en 1991. Cependant, avant de présenter notre conclusion, il nous paraît opportun d'évoquer brièvement les événements les plus importants qui se produisirent dans le domaine des arts plastiques en Iran de 1991 à nos jours. Ce bref aperçu ouvrirait peut-être la voie d'une nouvelle recherche à l'avenir sur les événements plus récents des arts plastiques iraniens.

Après 1989, avec la fin de la guerre irano-irakienne, le climat politique et social se calma relativement en Iran. Les peintres qui s'étaient adonnés à l'époque de la révolution et pendant la guerre (1979-1989) à travailler sur les thèmes liés à la révolution et la guerre, dans un engagement révolutionnaire, religieux et populaire (lutte contre l'impérialisme, la défense sacrée, martyr ...), prirent progressivement leur distance avec ce regard particulier sur l'art et la peinture, car les thèmes de l'actualité politique ne pouvaient plus leur offrir les motivations nécessaires pour créer leurs œuvres. Beaucoup de ces artistes apprirent que la date d'expiration de ce type de peinture propagandiste et idéaliste était déjà arrivée. Une sorte d'évolution se créa donc dans les points de vue de ces peintres. Après 1991, nous sommes donc témoins d'importantes évolutions dans l'univers des arts plastiques iraniens. A partir de cette date, le modernisme, qui avait été jetée aux oubliettes pendant les années de la révolution et de la guerre, imposa de nouveau sa présence et reprit son influence sur les travaux des artistes plasticiens iraniens (dans le chapitre consacré aux années de la révolution et de la guerre, nous avons pourtant parlé d'artistes modernistes qui continuaient leur chemin de modernité, au-delà du courant dominant de l'époque).

A partir de 1991, nous sommes donc témoins d'une intensification des activités culturelles et artistiques en Iran : les galeries d'art et de peintures deviennent plus actives et plusieurs nouvelles galeries sont inaugurées. Le Musée des Arts contemporains de Téhéran joue un rôle plus actif dans les programmations artistiques et dans l'économie des arts.

La fondation de l'Université Azad islamique dans les années 1980 et le développement de ses activités dans les années 1990, jouent un rôle considérable dans la formation d'un plus grand nombre de jeunes artistes dans différentes disciplines des sciences,

des arts et de l'architecture. Pendant quelques décennies, cette université se développa de manière ininterrompue et fonda ses facultés et unités universitaires dans tous les départements et les petites villes iraniennes. Cela a permis à de nombreux jeunes de pouvoir continuer leurs études supérieures dans des disciplines variées. Certes, les débats n'ont pas encore cessé sur la qualité des enseignements et les facultés de cette université, notamment en ce qui concerne les disciplines artistiques, ce qui pourrait être étudié séparément dans le cadre d'une recherche indépendante et détaillée.

A partir de 1991, la société et le grand public semblent se réconcilier avec les arts en général et la peinture en particulier. Les galeries d'art accueillent de nouveau un nombre considérable de visiteurs.

Les années 1991 sont également celles du développement progressif d'Internet en Iran. Selon les résultats d'une recherche universitaire, l'accès et l'usage du réseau Internet en Iran a été plus rapide par rapport à tous les autres pays du Moyen-Orient. Selon les résultats d'une enquête de l'Université de Stanford, Internet a été utilisé pour la première fois en 1991 par l'Institut iranien des études en physiques théoriques et mathématiques. Pendant cinq ans, l'accès à Internet était uniquement consacré aux centres universitaires publics. Après les élections présidentielles de 1997 et la montée au pouvoir de Mohammad Khatami⁵²¹, l'accès et l'usage d'Internet s'est vite développé parmi les utilisateurs privés. Ainsi, les jeunes enthousiastes ont eu l'occasion de se mettre en contact avec les événements et les évolutions les plus récentes de l'univers des arts à l'échelle de la planète.

Pendant ces années, le Musée des Arts contemporains de Téhéran a développé ses activités pour identifier et présenter aux jeunes l'art contemporain mondial et iranien. Les publications du musée et les maisons d'éditions qui sont parrainées par le Musée des Arts contemporains et le Centre national des arts plastiques, ont eu la chance de pouvoir promouvoir leurs activités pour publier des livres artistiques et des magazines spécialisés dans le domaine des arts plastiques. Ainsi, le premier ouvrage encyclopédique dédié aux arts, écrit par Rouin Pakbaz, auteur et critique d'art iranien, a été publié en 1999. Cet ouvrage a été accueilli avec enthousiasme par les artistes et les amateurs d'art.

Avec l'arrivée au pouvoir du gouvernement du président Mohammad Khatami, l'espoir apparaît dans les cœurs pour un dialogue parmi les civilisations et une relation plus étroite avec les progrès et la modernité du monde occidental.

⁵²¹ Sayyed Mohammad Khatami, né le 2 septembre 1943 à Ardakān dans la province de Yazd, est un homme d'état Iranien. Il fut président de l'Iran du 2 août 1997 au 3 août 2005.

Tous les secteurs culturels et artistiques du pays développent leurs activités qui sont généralement soutenues par l'Etat. De nouvelles productions cinématographiques iraniennes participent aux grands festivals mondiaux, ce qui donne l'occasion à certains cinéastes iraniens de se faire connaître au niveau international : Le festival de Cannes décerne sa Palme d'or à Abbas Kiarostami pour son film intitulé « Le goût de la cerise » (1997), et Mme Shirin Neshat obtient le Lion d'or de la 18^e Biennale de Venise (1999).

La production et la traduction de livres connaissent alors une croissance considérable. Après de longues années, les artistes peintres iraniens ont l'occasion de présenter leurs œuvres à la Biennale de Venise et d'autres expositions internationales à travers le monde.

En Iran, malgré l'interdiction de l'accès aux chaînes de télévision satellitaires, les antennes paraboliques deviennent de plus en plus nombreuses sur les toits : les gens ordinaires ont désormais accès aux informations de l'actualité mondiale, et aux émissions culturelles et artistiques du monde entier. Au fur et à mesure, de nombreuses chaînes en langue persane diffusent leurs émissions depuis les pays étrangers pour un très large public à l'intérieur de l'Iran.

La chaîne franco-allemande « Arté »⁵²² est particulièrement appréciée par les artistes, les étudiants et les amateurs d'art, et devient vite la chaîne favorite de beaucoup d'intellectuels iraniens.

Les années 1991 sont marquées par le nombre croissant de jeunes qui s'intéressent aux différentes disciplines artistiques : contrairement à l'époque postrévolutionnaire où l'enseignement de la musique était banni et l'apprentissage de la musique aux enfants était particulièrement interdit, il est désormais plus que normal de voir les jeunes personnes circuler dans les rues avec leurs instruments pour aller aux cours de musique !

Dans les années 1991, les instituts privés d'art ont repris leurs activités et ont connu un taux de croissance incroyable pendant une très courte durée. Ces instituts privés sont devenus des centres où les jeunes amateurs peuvent apprendre les différentes disciplines de l'art.

B) Musée des Arts contemporains de Téhéran

Pendant toutes les années qui se sont écoulées après la victoire de la révolution islamique en Iran, le Musée des Arts contemporains de Téhéran a toujours été le centre culturel et artistique le plus actif qui reflétait les politiques et les orientations de l'Etat, de

⁵²² Arte France est une société française d'édition de programmes de télévision créée le 27 février 1986 et qui prit son nom actuel (Arté) le 1^{er} août 2000.

sorte qu'il puisse être considéré à juste titre comme la « vitrine » des politiques de l'Etat ! Pendant toutes ces années, le Musée des Arts contemporains a exécuté les projets et les idées de l'Etat. En réalité, les expositions et les biennales que ce musée a tenues pendant ces années indiquent les orientations étatiques dans le domaine des arts. Ceci étant dit, le Musée des Arts contemporains de Téhéran n'a jamais été une institution indépendante et libre. Pourtant pendant les huit années de la présidence de M. Mohammad Khatami (1997-2005) qui avait promis aux Iraniens des réformes tous azimuts, le Musée des Arts contemporains de Téhéran a réussi à jouer un rôle efficace dans le sens du développement des arts plastiques. Ainsi, de 1977 à 2005, la direction du musée a été confiée à Aliréza Sami-Azar, architecte qui avait obtenu sa maîtrise d'architecture à l'Université de Londres, et qui connaissait parfaitement l'art contemporain mondial. Sous sa direction, le musée a organisé de nombreuses biennales et expositions, ce qui indique l'intérêt qu'il attachait aux peintres modernes et indépendants iraniens. Il choisissait ses conseillers parmi les peintres contemporains, et a ouvert les portes du musée à tous les artistes, surtout aux artistes indépendants, qui faisaient l'objet de toutes les discriminations pendant de longues années. Il prenait en compte les idées et les propositions de ces artistes pour créer des changements structurels et profonds dans les programmes et les orientations du Musée des Arts contemporains de Téhéran.

Ainsi, pendant cette période, le Musée des Arts contemporains de Téhéran a pu jouer, en tant que seul organe officiel du pays, un rôle non négligeable dans le développement et la redynamisation de l'art moderne, en soutenant les artistes modernes et en encourageant les jeunes artistes de la génération postrévolutionnaire.

Il est à noter que le Musée des Arts contemporains de Téhéran possède une collection de très grande valeur d'œuvres de peintres et de sculpteurs contemporains du monde entier, œuvres qui n'étaient plus du tout exposées après la victoire de la révolution. Sous la direction de M. Aliréza Sami-Azar, ces œuvres sont sorties des dépôts, et ont été de nouveau accrochées aux murs des différentes galeries du musée. Plusieurs expositions ont été organisées à cette occasion par le Musée des Arts contemporains de Téhéran pour permettre au grand public de voir ces toiles. Parmi ces expositions, nous pouvons citer les suivantes : l'exposition de l'expressionnisme abstrait pour les œuvres de Jackson Pollock, Marc Tobey⁵²³, Hans Hartung, Pierre Soulage⁵²⁴ et Antoni Tàpies⁵²⁵ ; l'exposition intitulée « Dehors et

⁵²³ Mark Tobey (1890-1976), est un peintre abstrait américain.

⁵²⁴ Pierre Soulages, né le 24 décembre 1919 à Rodez (Aveyron), est un peintre et graveur abstrait français, particulièrement connu pour son usage des reflets de la couleur "noir", qu'il appelle noir-lumière ou outre noir.

⁵²⁵ Antoni Tàpies (12 décembre 1923 à Barcelone - 6 février 2012), est un peintre, sculpteur et théoricien de l'art catalan.

dedans », consacrée à l'art contemporain italien ; l'exposition des œuvres de Rebecca Horn⁵²⁶, l'exposition de l'art contemporain occidental ; l'exposition des œuvres de Gerhard Richter⁵²⁷ ; une exposition des sculpteurs contemporains britanniques ; une grande exposition d'œuvres de l'artiste français Arman⁵²⁸, en présence du peintre lui-même, qui a participé aux séances de table ronde et de questions-réponses.

Outre ces expositions, qui visaient à familiariser le public avec les artistes et les courants artistiques d'autres pays du monde, le Musée des Arts contemporains de Téhéran a aussi organisé de nombreuses grandes expositions pour présenter les œuvres des pionniers de l'art et de la peinture contemporaine de l'Iran. Ainsi, les œuvres des grands peintres contemporains, qui avaient été achetées par le musée avant la révolution islamique et pendant le règne des Pahlavis, ont été exposées dans les différentes galeries du musée. Les jeunes étudiants et les amateurs d'art ont pu ainsi voir de près les résultats de plusieurs décennies d'évolutions de la peinture contemporaine de leur pays, ce qui leur a permis de corriger leur regard par rapport au passé d'une manière plus réaliste.

Le Musée des Arts contemporains de Téhéran a procédé aussi à l'organisation de plusieurs expositions des chefs-d'œuvre de la miniature iranienne. Le message que ces expositions transmettaient au public était celui de l'importance, qu'il fallait accorder aux grands chefs-d'œuvre de la miniature iranienne en tant que patrimoine de notre passé culturel et artistique, en soulignant d'une manière intelligente que l'hommage rendu aux artistes modernes et contemporains n'était point en contradiction avec le passé glorieux de l'art iranien.

C'est vers la fin des années 1991, que de nombreuses expositions d'art conceptuel ont été organisées en Iran. Cela a permis aux arts conceptuels de trouver leurs chemins vers les galeries privées, d'où un dynamisme général dans tous les domaines des arts plastiques iraniens.

Le Musée des Arts contemporains a su jouer un rôle de premier ordre pour influencer sur les courants artistiques en Iran des années 1997-2005 dans plusieurs domaines :

- B1) formation de l'Association des artistes peintres iraniens ;
- B2) création de plusieurs groupes artistiques ;

⁵²⁶ Rebecca Horn, née le 24 mars 1944 à Michelstadt, est une artiste allemande travaillant l'installation.

⁵²⁷ Gerhard Richter, né le 9 février 1923 à Dresde, est un artiste peintre allemand dont l'œuvre est reconnue depuis 1980.

⁵²⁸ Armand Fernandez (Arman), (le 17 novembre 1928 à Nice - 22 octobre 2005), est un artiste français, peintre, sculpteur et plasticien, renommé pour ses "accumulations".

B3) organisation des voyages de recherches pour les plasticiens iraniens à la Cité des Arts à Paris ;

B4) tenue des biennales au Musée des Arts contemporains de Téhéran

B5) tenue des expositions de l'art conceptuel au Musée des Arts contemporains de Téhéran ;

B6) soutien financier aux artistes plasticiens iraniens.

Par la suite, Nous examinerons séparément chacune de ces fonctions ;

B1) formation de l'Association des artistes peintres iraniens

L'Association des artistes peintres iraniens commença officiellement ses activités en 1999, avec le rassemblement des peintres les plus anciens au Musée des Arts contemporains de Téhéran. Suite à la formation de l'Association des peintres, deux autres associations artistiques prirent forme : celles des sculpteurs et celles des graphistes. Les objectifs de l'Association des artistes peintres iraniens sont multiples : la spécialisation des activités artistiques, le soutien aux intérêts professionnels des peintres, l'expérience de l'action et du travail collectifs, la critique et l'évaluation artistique, le rehaussement du niveau qualitatif des œuvres et du niveau de connaissances et des valeurs artistiques de la société, par le biais de l'organisation d'expositions à Téhéran et dans d'autres villes iraniennes ou à l'étranger ; la tenue de conférences ou de débats sur diverses questions artistiques ; la publication d'une revue spécialisée de la peinture ; la présentation des artistes anciens et pionniers ; l'organisation des ateliers spécialisés de la peinture dans les lieux publics (jardins, maisons de culture, ...). L'adhésion des membres s'effectue par l'évaluation des œuvres du candidat, l'entretien et le vote d'un jury dont les membres sont eux-mêmes de célèbres peintres contemporains.

Il est à noter que ces dernières années, les femmes représentent la majorité des membres de l'Association des artistes peintres iraniens, ce qui indique la présence active des femmes sur la scène des arts plastiques. Les femmes sont également très actives dans les universités et les centres artistiques. D'ailleurs, à l'exception de quelques galeries d'art à Téhéran, ce sont les femmes qui assurent la gestion de la quasi-totalité des galeries spécialisées dans la peinture.

B2) Création de plusieurs groupes artistiques

Du milieu des années 1990 jusqu'au début des années 2000, c'est-à-dire pendant les années du règne du gouvernement réformiste, nous étions témoins de l'apogée des actions collectives et du soutien aux groupes artistiques. Après la révolution islamique, c'était la première fois que le Musée des Arts contemporains de Téhéran accordait son soutien, en 2000, à la formation de groupes artistiques. Ainsi, les artistes qui travaillaient individuellement et isolés les uns par rapport aux autres, eurent l'occasion de se réunir sous forme de groupes pour des actions collectives plus efficaces. Ils pouvaient ainsi profiter de l'énergie et de la présence d'autres membres du groupe, tout en profitant des facilités que le Musée des Arts contemporains de Téhéran leur offrait pour la tenue des expositions en Iran et surtout à l'étranger. D'autant plus que sans le soutien du musée, la plupart de ces peintres n'auraient pas eu les moyens financiers d'organiser des expositions, souvent coûteuses, dans les pays étrangers. De ce point de vue, le Musée des Arts contemporains de Téhéran eut un bilan très fructueux.

Dans les années 1991-2000, les groupes artistiques organisèrent des expositions indépendantes. Pendant cette période, un artiste seul et isolé ne pouvait guère avoir une présence remarquable sur la scène des arts plastiques iraniens. Pourtant, l'adhésion à un groupe artistique et l'action collective rendaient leur carrière plus active et plus efficace. En effet, c'est dans le cadre d'un groupe, que les jeunes artistes ont l'opportunité de mener une carrière plus dynamique en profitant des idées et des actions collectives. L'un des facteurs qui explique cette tendance est le nombre considérable de jeunes peintres qui sont actifs dans le domaine des arts plastiques iraniens. Parmi les nombreux groupes artistiques de cette période, nous pouvons citer surtout le « Groupe 30 » (formé de trente jeunes peintres), le groupe « Dena » (dont la plupart des membres étaient des femmes) et le groupe « Le mur blanc » (composé de douze membres dont je faisais partie).

B3) Organisation des voyages de recherches pour les plasticiens iraniens à la Cité des Arts ⁵²⁹ à Paris

Pendant les années 1991-2000, les jeunes peintres iraniens virent de nouveau les portes de la Cité des Arts de Paris s'ouvrir pour eux. Les ateliers, qui appartenaient à l'Iran,

⁵²⁹ La cité internationale des arts de Paris, est une fondation reconnue d'utilité publique qui accueille à Paris des artistes de toutes spécialités et de toutes nationalités, fondée en 1965.

furent de nouveau mis à la disposition des artistes iraniens. Avec des recommandations et l'appui du Musée des Arts contemporains de Téhéran, ces jeunes artistes pouvaient séjourner provisoirement dans ces ateliers. Plusieurs ateliers de la Cité des Arts avaient été achetés par l'Iran à l'époque du régime des Pahlavis, pour que les artistes iraniens puissent y séjourner et faire connaissance avec les artistes d'autres pays. Avant la révolution islamique, mon père, Mohammad Ibrahim Jaafari, y avait séjourné pendant un an (1976-1977). Moi-même, j'y ai séjourné pendant quatre mois en 2005. Le Projet de voyages à Paris des artistes iraniens, surtout des jeunes peintres, permettait à beaucoup d'entre eux d'avoir la possibilité de visiter pour la première fois les musées et voir de près les œuvres des grands artistes européens et mondiaux. En réalité, plusieurs de ces artistes n'auraient pas eu les moyens d'organiser eux-mêmes de tels séjours, sans l'appui et le financement assurés par le Musée des Arts contemporains de Téhéran.

B4) Tenue des biennales au Musée des Arts contemporains de Téhéran

La biennale est une exposition internationale d'œuvres d'artistes contemporains, organisée régulièrement tous les deux ans. Ce type d'exposition se tient dans certains pays avec des objectifs différents, et les participants peuvent remporter les différents prix de ces biennales. En général, les biennales se fixent pour mission la présentation des événements et des courants artistiques les plus nouveaux et les plus représentatifs du monde contemporain. La Biennale de Venise (Italie) et la Biennale de Sao Paulo (Brésil) comptent parmi les biennales de peinture les plus prestigieuses du monde.

Dans la définition que nous avons donnée ci-dessus, le point clé est le rôle que les biennales s'attribuent pour « présenter les événements et les courants artistiques nouveaux ». Mais malheureusement, dans les biennales qui furent organisées en Iran après la révolution islamique de 1979, aucun de ces critères de base ne fut observé pour l'organisation des biennales artistiques ! En réalité, les biennales iraniennes sont visiblement loin de la définition internationale donnée pour une biennale artistique. Ceci étant dit, aucune des biennales de Téhéran qui eurent lieu après la révolution islamique ne répondait aux conditions requises pour une vraie biennale artistique. En effet, dans le meilleur des cas, il ne s'agissait que de grandes expositions, qui n'exhibaient souvent que les œuvres, que les peintres avaient produites il y a de longues années. A mon avis, il vaudrait mieux les appeler grandes expositions collectives au lieu de les considérer comme biennales.

Il est souvent dit qu'après la révolution islamique, l'un des buts des biennales artistiques en Iran est d'attirer les regards vers les arts plastiques iraniens et de soutenir les artistes. Cependant, lorsqu'on parle en Iran de la nécessité d'un soutien renforcé à l'art et aux artistes, malheureusement les responsables des organes officiels chargés des affaires artistiques et le gouvernement prétendent, qu'en échange de leurs aides et soutiens, ils auraient le droit de déterminer l'orientation esthétique et idéologique des artistes iraniens. Ils s'efforcent donc d'imposer leurs points de vue pour mettre les artistes au service de leur propagande. Le résultat est tragique pour l'art et les artistes. Les vrais artistes s'écartent naturellement de ce courant dominant ou ils en ont écartés par le boycott de ces organes ! En revanche, ceux qui ne se soucient guère de leur indépendance, tendent à profiter du soutien de l'Etat, et obtiennent ainsi le monopole que ces organes leur offrent. Ceci étant dit, le travail des artistes indépendants n'est guère valorisé, et la place sociale, qui est censée leur appartenir, est donnée aux soi-disant artistes qui n'ont réellement rien à voir avec l'art ! Ces derniers produisent des œuvres sur commande et les présentent dans l'espace culturel du pays comme de vraies œuvres d'art ! Ce problème persiste depuis longtemps en Iran.

A ce propos, Mohammad Ibrahim Jafari, peintre et poète iranien, dit (Communication Personnelle, 2012, Téhéran-Iran): *« la plus belle phrase que j'ai lue sur l'art, est une phrase d'Octavio Paz qui dit : La responsabilité du peintre est de faire libérer la peinture. Quant à moi, je me demande comment pourrais-je faire libérer la peinture quand je ne suis pas libre moi-même ! Un oiselier, qui vit lui-même dans une cage, ne pourrait faire voler son oiseau que jusqu'aux murs de la cage ! Nous avons perdu nos racines. Il serait vain d'attendre qu'un arbre déraciné apporte des fruits. »*

De la 5^e et dernière Biennale de Téhéran avant la révolution islamique, qui eut lieu en 1966, à la première biennale d'après la révolution en 1991, il y eut un vide de 25 ans. Malheureusement, les biennales organisées après la révolution ne poursuivent pas des objectifs communs ni des perspectives larges. Chaque biennale prend son propre chemin d'après les points de vue de ses organisateurs. Par exemple, si la direction de la biennale était confiée aux miniaturistes, ils en feraient arbitrairement une biennale de la miniature !

Avant la révolution islamique, le débat principal des biennales portait sur la querelle entre les Anciens et les Modernes. Les artistes modernistes et diplômés avaient souvent la haute main sur les biennales, dont l'objectif était d'améliorer la situation générale de la peinture en Iran, et une présence plus marquante sur le marché mondial. A vrai dire, les biennales avaient su franchir des pas importants dans ce sens. Après chaque biennale, les

meilleures œuvres de la Biennale de Téhéran étaient exposées à la Biennale de Venise où ces œuvres pouvaient être présentées à côté des œuvres des plus grands peintres du monde.

En revanche, après la révolution islamique, les biennales de Téhéran ne servent de tremplins à personne. Les meilleures œuvres ne sont pas exposées à la Biennale de Venise, et les prix se limitent aux diplômes d'honneur et quelques sommes d'argent ! Depuis quelques années, certaines œuvres d'artistes iraniens sont envoyées de nouveaux à la Biennale de Venise, mais non pas par l'intermédiaire des biennales de Téhéran. Si les biennales de Téhéran avaient poursuivi des objectifs bien déterminés, elles pourraient utiliser de meilleurs mécanismes pour choisir les œuvres à envoyer à la Biennale de Venise. En effet, personne ne sait quels sont les critères pour le choix des œuvres à envoyer à la Biennale de Venise !

Quant au bilan de toutes les biennales qui ont eu lieu en Iran, il ne s'agit en fait que de cinq biennales tenues à l'époque de la dynastie des Pahlavis, de huit biennales de l'époque de la République islamique, et les biennales du Monde musulman⁵³⁰. Toutes ces biennales étaient sous l'emprise de l'Etat, qui en assurait le financement et l'organisation. Il est difficile de trouver en Iran, une institution ou un organe culturel et artistique, qui puisse durer longtemps indépendamment de l'appui et du soutien de l'Etat. Dans les pays libres et démocratiques, les responsables des programmations culturelles et artistiques travaillent souvent dans une indépendance considérable par rapport aux Etats, et ils ne se préoccupent guère des questions politiques. D'autant plus qu'il arrive parfois que ces artistes et les Etats aient des objectifs et des points de vue similaires. Pourtant, dans l'histoire de la peinture contemporaine de l'Iran, une telle communion d'idées et de points de vue n'a existé que pendant deux courtes périodes pour avoir des conséquences positives dans le domaine des arts plastiques iraniens.

Dans les années 1961-1979 (jusqu'à la révolution islamique de 1979), cette communion d'idée avait mené l'Etat à accorder un soutien tous azimuts aux artistes libres et indépendants. En effet, l'Etat et les artistes modernes partageaient des idées communes : le gouvernement souhaitait moderniser la vie des Iraniens dans tous ses aspects, ce qui permettait aux artistes modernes de profiter du soutien de l'Etat pour développer leurs activités artistiques. Pendant ces années, l'Etat et les artistes étaient pour la propagation de l'art moderne et un mode de vie moderne pour les Iraniens. Cette convergence de vue renforçait le dynamisme de l'art moderne dans les années 1961-1979 jusqu'à la révolution

⁵³⁰ La Biennale du monde musulman fut organisée pour la première fois en 2000 au Musée des Arts contemporains de Téhéran. Cette biennale internationale appelle les artistes plasticiens des pays musulmans à y exposer leurs œuvres. Des artistes des pays comme la Syrie, l'Arabie saoudite, l'Egypte, le Liban, la Tunisie, le Maroc, l'Algérie, ... y participent.

islamique. Pendant ces années, les œuvres des peintres modernes iraniens étaient régulièrement présentes aux biennales de Venise et de Paris, ainsi qu'aux autres grandes expositions internationales.

Après la révolution islamique, un grand écart sépara l'Etat, des milieux artistiques du pays, jusqu'à ce que pendant les deux mandats présidentiels de M. Mohammad Khatami (1997-2005), nous sommes témoins d'une nouvelle période de progrès et de croissance dans le domaine des arts plastiques, marquée par leur présence sur la scène internationale.

La tenue des biennales et de plusieurs expositions dans les années 1997-2005 a créé un climat dynamique dans le domaine des arts plastiques iraniens, et a laissé une influence très positive surtout sur les jeunes artistes, qui préfèrent exposer leurs œuvres sous une forme plus officielle et plus convenable. Pendant ces années, ce type d'activités a eu un impact très positif sur le développement des arts plastiques en Iran. Malheureusement, après les huit années de la présidence de Mohammad Khatami, les politiques intérieures de l'Etat ont profondément changé, et nous sommes témoins maintenant du marasme et du ralentissement des activités du Musée des Arts contemporains de Téhéran et des biennales artistiques, ainsi que celui des organes qui sont chargés de soutenir les artistes.

B5) Tenue des expositions de l'art conceptuel au Musée des Arts contemporains de Téhéran

A partir de l'usage de plus en plus fréquent d'Internet et des chaînes de télévision satellitaires dans les années 1991, les artistes iraniens ont eu l'occasion de se familiariser davantage avec les événements et les courants artistiques mondiaux. Ainsi, l'art conceptuel a pu traverser les frontières et entrer dans le pays. Il faut cependant rappeler, qu'une sorte de « conceptualisme » existait déjà dans les œuvres de certains peintres iraniens dans les années 1961-1979 (avant la révolution islamique en Iran).

A titre d'exemple, Nous pouvons peut-être dire que l'installation d'un plateau de repas iranien sur une toile couvert de torchis par Marco Grigorian (figure n°982), ou les couteaux pendus ou les vases de fleurs de Morteza Momayez (figure n°983) (figure n°984) (figure n°985), seraient les premiers pas, que les artistes iraniens avaient franchis sur ce chemin. A cette époque-là, ces gestes étaient considérés en Iran comme des phénomènes bizarres qui ne dépassaient guère le cadre d'une exposition controversée. En réalité, le public ne prenait point au sérieux ce type d'œuvre d'art. En outre, il faut souligner que pendant ces années d'avant la

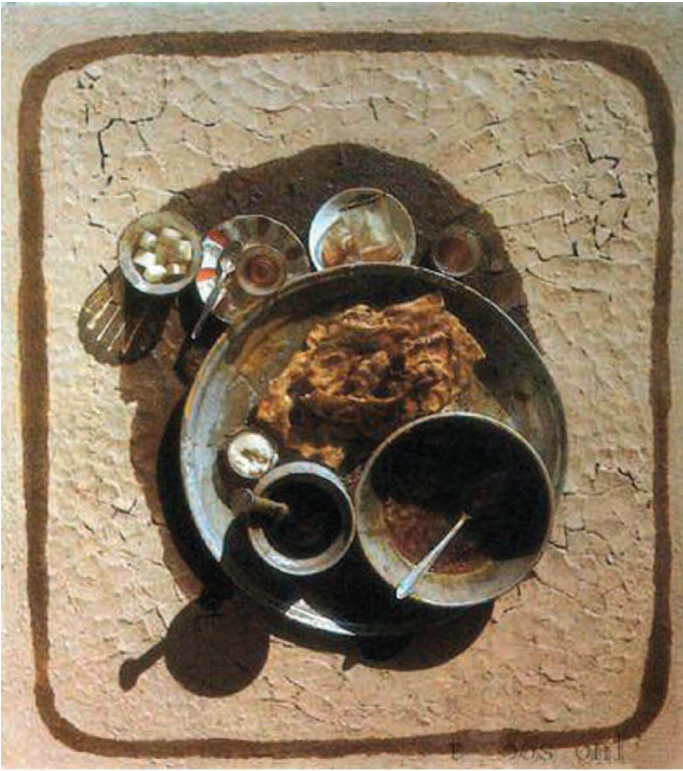


fig.982/ Techniques mixtes sur carton



fig.983/ Installation



fig.984/ Installation



fig.985/ Installation

révolution, ce type d'œuvres d'art était comme une forme de protestation contre la situation politique du pays sous le règne de la dynastie des Pahlavis. Nous pouvons citer ici deux autoportraits de Marco Grigorian : l'un le montre attaché à une chaise, l'autre allongé au fond d'une tombe.

Après la révolution islamique de 1979, l'art iranien a évolué dans une autre direction. Ce type d'œuvres d'art n'est plus produit, et même si certains artistes en ont créées, ils n'ont pas pu les exposer publiquement en raison de la situation dominante des milieux artistiques. Après la fin de la guerre de 1980-1988 et au début des années 1990, la situation politique et sociale a changé. Par conséquent, un retour vers l'art abstrait et l'art moderne (art conceptuel) a caractérisé les milieux artistiques iraniens.

La première manifestation de l'art conceptuel prit forme de manière collective en 1991 avec l'exposition de « Maison à démolir n° 1 ». A cette époque-là, j'avais 14 ans, et j'ai visité cette exposition en compagnie de mes parents. Je n'avais jamais vu une chose pareille : une vieille et très grande maison, une vaste cour avec un bassin d'eau au milieu. La maison qui se situait dans un quartier du nord de Téhéran, devait être bientôt détruite en raison de son ancienneté et sa vétusté. Quatre jeunes artistes avaient pourtant loué la maison pendant quinze jours pour y organiser leur exposition avant les travaux de démolition du bâtiment. Ils avaient peint les murs, et avaient décoré l'espace par des bougies, des vieux meubles, des miroirs ou des tissus pour transformer la maison en un endroit bizarre et un peu effrayant. L'ambiance était devenue spirituelle, isolée du monde des matières. Ces quatre jeunes artistes étaient Sassan Nassiri⁵³¹, Farid Gahangîr⁵³², Mostafa Dashti⁵³³ et Shahrokh Ghiyassi⁵³⁴. Pendant quinze jours, ces artistes n'ont cessé de créer de nouvelles œuvres et de nouvelles formes et espaces à l'intérieur de cette vieille maison. Leur action fut une nouvelle expérience bien réussie dans le domaine des arts plastiques iraniens (figure n°986) (figure n°987). En 2000, lorsque j'allai visiter le Musée Picasso à Paris, j'ai vu dans la petite rue, juste devant le musée, une maison très ancienne avec des fenêtres cassées et totalement détruites. A l'entrée de la maison, il y avait un panneau sur lequel était inscrit « Exposition anti-musée ». A l'intérieur de la maison, il y avait un tas d'ordures et de déchets dispersés partout, un escalier

⁵³¹ Sassan Nassiri, né en 1961 à Téhéran, est un peintre iranien actif surtout dans le domaine de l'art conceptuel. A présent, il poursuit ses activités artistiques à Toronto (Canada).

⁵³² Farid Jahangir, né en 1958 à Téhéran, est un peintre iranien, actif dans le domaine de l'art conceptuel. Jusqu'à présent, il a participé à plusieurs expositions individuelles et collectives en Iran et à l'étranger.

⁵³³ Mostafa Dashti, né en 1960 à Khash (est de l'Iran), est l'un des peintres iraniens les plus actifs dans les années 1980. Il poursuit aujourd'hui ses activités dans le domaine de la peinture.

⁵³⁴ Shahrokh Ghiyassi, né en 1962 en Iran, est diplômé de cinéma à la Faculté des arts dramatiques de l'Université de Téhéran. Outre ses activités d'acteur de cinéma, il était aussi actif en tant que peintre et sculpteur. Il décéda en 1996 à l'âge de 44 ans.



fig.986/ Installation



fig.987/ Installation

qui risque de s'effondrer d'un moment à l'autre, et une pièce remplie de divers objets anciens. Il s'agissait apparemment d'une vieille maison à démolir, que certains jeunes étudiants avaient choisie pour y mettre leurs « installations » d'objets jetables. Quand j'ai vu cette maison, je me suis souvenue de la « Maison à démolir n° 1 » à Téhéran. Car les deux maisons présentaient au public des arts conceptuels.

Six ans plus tard, la « Maison à démolir n° 2 » fut organisée en 1998 à Téhéran et attira de nouveau les regards vers l'art conceptuel. Bita Fayazi ⁵³⁵ y installa ses sculptures de corbeaux au milieu de la cour, sur des boîtes de bois que l'on utilise pour transporter les fruits (figure n°988).

Sassan Nassiri avait créé une installation en se servant des racines de plantes et des tiges d'arbres qu'il avait trouvées au bord de la mer. Un autre jeune artiste avait exposé des images de la mer et de plages pour rappeler aux visiteurs le souvenir de la mer. A noter qu'après la révolution islamique, l'usage des plages pour la baignade a été strictement limité, d'où une nostalgie des gens pour la mer et les plages. A la fin de cette exposition, la vieille maison qui l'abritait a aussitôt été démolie (figure n°989) (figure n°990).

En 1999, une exposition d'art conceptuel intitulée « Enfants bleus, ciel noir » (figure n°991) fut organisée par les membres d'un groupe artistique pour mettre l'accent sur l'éventualité d'une catastrophe environnementale à Téhéran, victime de la pollution intense de l'air. Cette exposition eut lieu dans un des vieux quartiers les plus pollués de la capitale iranienne. Mme Bita Fayazi (sculptrice), Sadegh Tirafkan (photographe)⁵³⁶, Khosrô Hassanzadeh (peintre)⁵³⁷ et Maziar Bahar (cinéaste)⁵³⁸ réussirent ainsi à créer dans une vieille maison du sud de Téhéran, un espace qui indiquait clairement la crise de la pollution de l'air à Téhéran. Leur exposition eut un impact important sur le plan social et attira l'attention de l'opinion publique sur les fléaux environnementaux (figure n°992) (figure n°993) (figure n°994). Ainsi, l'art conceptuel s'attribua peu à peu une place considérable dans les milieux artistiques iraniens. Non seulement les jeunes, mais aussi certains artistes appartenant à la

⁵³⁵ Bita Fayyaz, née en 1962 à Téhéran, a beaucoup d'expérience dans le domaine de l'art de la céramique et la sculpture. Elle est également l'auteure de nombreuses œuvres dans le domaine de l'« installation ». Elle vécut pendant sept ans en Angleterre. Elle retourna en Iran en 1980 et reprit ses activités artistiques à Téhéran où elle s'adonne également à l'enseignement de l'art.

⁵³⁶ Sadegh Tirafkan, né en 1965 en Irak de parents iraniens, est diplômé en photographie de l'Université de Téhéran. Outre la photographie, il a créé des œuvres dans le domaine de « vidéo art » et « installation ». Il a exposé ses œuvres dans plusieurs expositions en Iran et à l'étranger.

⁵³⁷ Khosrô Hassanzadeh, né en 1963 à Téhéran, est un peintre contemporain iranien. Outre la peinture, il est également actif en tant qu'acteur.

⁵³⁸ Maziar Bahari, né en 1967 à Téhéran, est un documentariste et journaliste irano-canadien. A présent, il poursuit sa vie et ses activités tantôt en France tantôt en Angleterre.



fig.988/ Installation



fig.989/ Installation



fig.990



fig.991/ Affiche



fig.993/ Sculpture



fig.994/ Concept

génération des années 1960, se mirent à exprimer leurs concepts au travers de l'art conceptuel.

Lors de l'exposition internationale du dessin contemporain, Mohammad Ibrahim Jaafari qui faisait partie lui-même du jury de l'exposition, laissa vide l'un des murs de l'exposition – qu'il appela « Mur d'attente » – pour protester contre l'exposition des œuvres des membres du jury. De son côté, Parviz Kalantari organisa une exposition de ses télévisions, ses horloges et ses violons couverts de boue (figure n°995). Les œuvres de ces deux artistes étaient porteuses à la fois d'une ironie et d'une protestation. Malgré toutes les oppositions et les obstacles, ce mouvement se développa aussi dans des facultés artistiques où les jeunes étudiants étaient particulièrement intéressés par ce nouveau type de médium pour leur expression artistique. En dépit des résistances dans les milieux académiques, certains professeurs – eux-mêmes partisans de l'art moderne – ont soutenu plusieurs projets de fin d'études des étudiants, qui furent consacrés à l'« art vidéo », l'« art performance » ou « Installation ».

La première exposition de l'art conceptuel fut organisée officiellement en 2001 au Musée des Arts contemporains de Téhéran, à l'époque de la direction d'Aliréza Sami-Azar. Tous les espaces du musée, ainsi que son jardin et ses trottoirs furent consacrés à l'exposition des œuvres d'art conceptuel. Outre les œuvres des peintres et d'artistes célèbres ou des jeunes artistes iraniens, les visiteurs de cette exposition eurent l'occasion d'admirer aussi les « arts vidéo » et les « installations » d'Abbas Kiarostami (figure n°996), les photographies et les courts-métrages de Mme Shirin Neshat (figure n°997). La présence de ces deux célèbres artistes qui sont aujourd'hui de renommée internationale donna plus de prestige à cette exposition.

Selon un sondage, cette exposition qui suscita d'importants débats artistiques, avait le nombre le plus élevé de visiteurs depuis la révolution islamique et fut également l'exposition artistique la plus controversée de toutes les années postrévolutionnaires.

En tout état de cause, le mouvement qui se manifesta au Musée des Arts contemporains de Téhéran dans les années 2000, puis dans les autres galeries d'art en Iran, s'est poursuivi jusqu'aujourd'hui. En effet, depuis 2001, « art vidéo », « art numérique », « art performance », et « installation » occupent le devant de la scène artistique du pays. Durant ces dernières années, de nombreuses expositions ont eu lieu dans ces différents domaines.



fig.995/ techniques mixtes



fig.996/ Installation



fig.997/ Art video

B6) Soutien financier aux artistes plasticiens iraniens

L'expression « économie de l'art » n'est apparue que très tardivement ces dernières années dans les milieux artistiques iraniens. En réalité, pendant de très longues années, les peintres modernes iraniens ne profitaient d'aucun soutien financier ni de la part du public ni de la part de l'Etat.

Pendant les années 1941-1951, les artistes plasticiens iraniens consacrèrent tous leurs efforts à établir des liens avec leur public. Autrement dit, ils se consacrèrent à l'« éducation » de la société pour qu'elle accepte l'art nouveau, car à cette époque-là la peinture traditionnelle iranienne et l'école de Kamal-ol-Molk dominaient avec force et autorité les milieux artistiques iraniens. Par conséquent, les efforts des peintres visaient surtout la fondation de quelques petites galeries d'art financées par eux-mêmes. En outre, ils organisaient des séances de débats sur l'art moderne et écrivaient ou traduisaient des livres et des articles sur ce sujet. Il faudrait admirer leurs efforts, car ils réussirent à rendre le terrain propice, dans les années 1961, à la reconnaissance de la peinture moderne iranienne, en convainquant l'Etat de soutenir les artistes modernes. Pendant les années 1961-1979, la plupart des galeries d'art profitaient du soutien du gouvernement et de la dynastie des Pahlavis. Les œuvres des peintres modernes iraniens furent exposées aux biennales et aux expositions internationales. L'augmentation des revenus pétroliers du pays rendit le terrain favorable à un soutien plus renforcé aux artistes. Ce fut pendant cette période que le bureau de l'impératrice Farah Pahlavi élaborait un plan selon lequel les centres publics, les banques et les grands industriels devaient consacrer un budget annuel à l'achat d'œuvres artistiques. En même temps, certains collectionneurs privés se mirent à soutenir les artistes plasticiens iraniens. Cependant, ce type de soutien financier était insuffisant pour assurer la vie quotidienne des artistes dont beaucoup avaient d'autres activités professionnelles pour assurer leur subsistance.

Après la révolution islamique de 1979 les aides financières de l'Etat aux artistes plasticiens furent complètement interrompues. En effet, le gouvernement ne soutenait plus que les artistes révolutionnaires, soutien qui ne résumait qu'à des matériaux de travail ou un local leur servant de bureau ou d'atelier.

Par ailleurs, en raison de la situation prévalant après la révolution et l'ambiguïté de la situation économique du pays, le faible taux d'achat d'œuvres d'art par les particuliers avait été réduit à zéro. Même si quelqu'un voulait placer son argent en achetant une œuvre d'art, il aurait préféré acheter un tableau de calligraphie, une miniature ou une œuvre réaliste.

Quelques années après la révolution, le gouvernement commença à prévoir un budget pour acheter les œuvres des peintres dont la plus grande partie était souvent consacrée à l'achat de tableaux liés à la révolution ou la guerre. Pendant cette période, les artistes modernes et indépendants n'arrivaient guère à vendre leurs œuvres. En raison de cette mauvaise situation économique, de l'incertitude des activités artistiques et de l'instabilité du statut social des artistes, de très nombreux artistes plasticiens iraniens se virent obligés de quitter leur pays et de s'installer à l'étranger.

De 1997 à 2005, pendant les deux mandats présidentiels de Mohammad Khatami, une évolution politique, sociale et culturelle vit le jour en Iran. Le Centre national des arts plastiques et le Musée des Arts contemporains de Téhéran accordèrent un soutien considérable aux artistes plasticiens. Le Musée des Arts contemporains devint l'un des principaux clients des peintres. En effet, pendant ces années, le Musée des Arts contemporains de Téhéran avait intégré dans son ordre du jour le soutien aux peintres et aux artistes plasticiens, la tenue d'expositions artistiques tant en Iran qu'à l'étranger, et la présentation de l'art moderne iranien sur une échelle internationale.

Aide et facilités pour les galeries d'art, encouragement de la constitution de nouvelles galeries dirigées par des experts en la matière, les budgets que l'Etat consacrait à l'achat d'œuvres d'art, organisation des expositions artistiques à Téhéran, aide et assistance à la formation des groupes artistiques, ... voilà autant d'initiatives de la part de l'Etat pendant cette période pour soutenir de manière effective les artistes plasticiens iraniens.

Cette période de huit ans (1997-2005) doit être considérée à juste titre comme la période la plus dynamique des arts plastiques iraniens après la révolution islamique. Malheureusement, à partir de 2005, de violents changements se produisirent dans les politiques intérieures du gouvernement iranien. En effet, le gouvernement changea radicalement sa politique de soutien et d'encouragement par rapport aux arts et aux artistes.

Depuis ces dernières années, les œuvres des artistes contemporains iraniens sont exposées aux ventes artistiques importantes comme chez Christie's⁵³⁹, Sotheby's⁵⁴⁰ ou

⁵³⁹ Christie's est une société de vente aux enchères de renommée mondiale basée à Londres, au Royaume-Uni. Elle a été fondée le 5 décembre 1766 par James Christie.

⁵⁴⁰ Sotheby's est une société internationale de vente aux enchères d'œuvres d'art, la plus ancienne au monde et la seule à être cotée à la bourse de New York. Elle organise 350 ventes par an, à Paris, New York, Hongkong, Londres, Genève et Milan notamment et compte 400 spécialités en art. En 1744 Samuel Baker fonde la première société de vente aux enchères du monde.

Bonhams ⁵⁴¹ à Londres, ... les prix sont relativement élevés, ce qui attire l'attention d'autres pays du monde vers l'art contemporain iranien.

En novembre 2011, Art Price et la Foire internationale d'art contemporain (Fiac) publièrent la liste annuelle des 500 ventes les plus importantes des arts plastiques. Les noms de quatre artistes iraniens figuraient sur cette liste : Réza Derakhshani (figure n°998), Farhad Moshiri ⁵⁴²(figure n°999), Shirin Neshat et Afshin Pir-Hashemi ⁵⁴³(figure n°1000).

Ainsi depuis quelques années, les arts plastiques iraniens sont entrés sur le marché mondial. Cet événement est un événement heureux à certains égards, mais il risque de créer une crise intérieure en Iran dans le domaine des arts plastiques.

Les jeunes artistes iraniens semblent parfois prêts à accepter toutes sortes de commandes pour pouvoir présenter leurs œuvres aux enchères ! En effet, il paraît que les sujets qui ont souvent un grand retentissement dans les médias internationaux (lapidation, heurts entre les jeunes et les forces de l'ordre, femmes dénudées, corps couverts de plaies, interdictions sociales, ...) deviennent souvent les thèmes des œuvres qui semblent véhiculer des messages particuliers visant un public étranger.

La fièvre pour la vente d'œuvres d'art à l'étranger, la tenue d'expositions dans d'autres pays et les interviews avec les médias d'autres pays semblent dominer les milieux artistiques en Iran, et ce en raison d'une envie grandissante de se faire connaître sur le marché mondial ! Les œuvres qui sont ainsi créées ne semblent plus répondre à un besoin intérieur et profond de l'artiste, mais cherchent à satisfaire une commande. Si autrefois l'usage de la calligraphie persane était le courant dominant, aujourd'hui ce sont les sujets liés aux femmes qui ont pris le dessus ! Pendant ces années, « le marché de l'art » est devenu un facteur extérieur qui influe visiblement sur les milieux artistiques iraniens. Le poids des enchères pèse lourdement sur l'orientation des jeunes artistes vers un objectif déterminé d'avancer. La question qui se pose ici est de savoir pourquoi le public, surtout les critiques d'art iraniens ne contribuent pas à déterminer cette orientation pour laisser les jeunes artistes s'égarer dans le dédale du capitalisme qui domine les courants artistiques iraniens ! L'existence de bonnes critiques est un signe de la sérénité culturelle d'une société. Hélas, la sérénité et le dynamisme semblent s'estomper dans les milieux des arts plastiques en Iran ! En effet, les interlocuteurs

⁵⁴¹ Bonhams est une maison de ventes aux enchères fondée en 1793 à Londres, une des dernières maisons géorgiennes ayant survécu à cette époque.

⁵⁴² Farhad Moshiri, né à Chiraz en 1963, est un célèbre plasticien iranien.

⁵⁴³ Afshin Pir-Hashemi, né en 1974 à Téhéran, est un célèbre et jeune peintre iranien. Il poursuit ses activités artistiques en Iran.

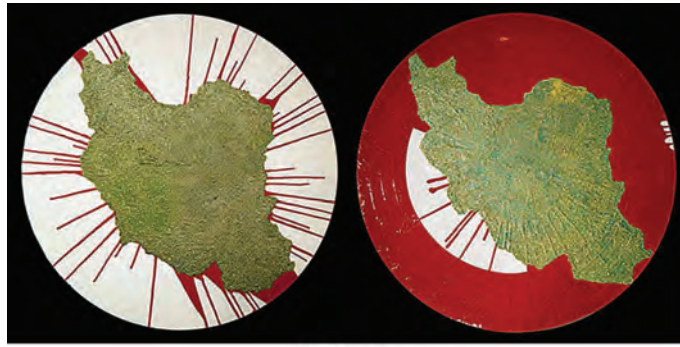


fig.998



fig.999



fig.1000

de l'art et surtout les critiques semblent aujourd'hui se trouver dans une position de faiblesse et d'inaction !

Cependant, il y a encore une lueur d'espoir car il y a encore de jeunes artistes qui continuent créer leurs œuvres en insistant sur des messages émotifs et intérieurs ; et ils pourront créer des œuvres qui détermineront la vraie place des arts plastiques iraniens à l'avenir.

DISCUSSION ET CONCLUSION

Dans le présent projet, j'ai essayé de brosser un tableau de la situation actuelle de la peinture contemporaine iranienne pour montrer dans quelles conditions la peinture iranienne a évolué : tantôt elle a été opprimée et condamnée, tantôt elle s'est relevée et a continué sa marche vers l'avant.

Dans le présent projet, j'ai essayé de présenter la situation générale de la peinture contemporaine iranienne, en tenant compte du contexte historique, politique, social et culturel de l'Iran.

L'histoire et la culture ancienne de l'Iran, et la vie quotidienne des Iraniens sont surtout soumises aux événements qui pèsent sur la vie d'un peuple. L'histoire des invasions étrangères et l'arrivée des puissances qui convoitaient les ressources et les richesses du pays, ont fait que les Iraniens ne se soucient guère de l'avenir et qu'ils essaient plutôt de saisir le présent ! L'attachement profond des Iraniens aux traditions, aux valeurs, aux amitiés et surtout à l'image que les autres se font de nous, nous a souvent amenés à ne nous donner qu'une place secondaire par rapport aux autres. C'est pourquoi nous avons souvent tendance à nous regarder du point de vue d'autrui, d'où l'importance que nous accordons toujours à ce que les autres pourraient penser de nous.

Cela expliquerait peut-être l'absence chez nous d'idées et de styles qui nous soient propres dans le domaine des arts ; car c'est l'opinion des autres qui importe pour nous, c'est le regard d'autrui qui pourrait donner une certaine valeur à notre travail. Pour justifier notre action, nous essayons souvent de trouver un témoin. Et si ce témoin est originaire d'un autre pays et d'une autre culture, son témoignage aura plus de valeur à nos yeux ! Une confirmation faite par autrui nous semble souvent plus importante que notre opinion. C'est peut-être ce qui nous a empêchés pendant de longues années d'être pionniers et promoteurs nous-mêmes !

Après la période de la dynastie des Safavides (1501-1736), nous n'avons pas réussi à fonder un style artistique propre à nous, qui puisse résister à l'épreuve du temps. En effet,

l'histoire d'un siècle de la peinture contemporaine en Iran en est le témoin. Avec tout l'amour que nous avons pour les arts, et malgré l'orgueil et la fierté que nous ressentons souvent pour une quelconque supériorité artistique chez nous et chez nos compatriotes, et en dépit des ressources indéniables dont nous disposons dans l'histoire de l'art iranien (dont les exemples sont nombreux dans les musées du monde et dans les livres de l'histoire de l'art), l'art iranien semble rester un coffret plein de bijoux rares, perdu au fond d'un océan. Nous le regardons avec espoir et enthousiasme lorsqu'il s'approche des côtes. Mais soudain une vague se déferle sur lui et le jette au fond de la mer !

Ce qui nous a cruellement manqué pendant toutes ces années, c'est l'analyse critique et scientifique de bons arts plastiques, fondée sur de bonnes bases. En effet, de par notre nature, nous ne nous soumettons pas facilement aux principes du rationalisme et de la logique. Les analyses que les Iraniens font des événements sont souvent soumises aux émotions et aux états d'âme passagers.

Aucune action et aucune pensée ne semblent être poursuivies par une autre, car nous agissons souvent de manière individuelle : nous devons mener nous-mêmes un travail à son terme, car nous ne pourrions guère espérer que les autres poursuivent notre chemin pour le mener à sa fin ! Nous sommes individualistes et contrairement aux attentes et aux exigences de la civilisation moderne, nous avons souvent du mal à nous affirmer au sein d'un groupe ! C'est la raison pour laquelle, nous nous heurtons souvent à des impasses, et nous laissons derrière nous des actions inachevées et des ruptures profondes.

Là nous nous trouvons au seuil d'une grande civilisation de l'avenir, et tandis qu'il nous semble qu'il suffirait de franchir un seul pas pour traverser le portail doré de la civilisation mondiale, un abîme se creuse soudain sous nos pieds et nous régressons pour remonter à il y a quatorze siècles ! Et quand nous rouvrons les yeux, nous ne sommes plus au début du XXI^e siècle, car nous nous retrouvons blasés et désenchantés à l'époque de l'apparition de l'Islam !

C'est en quelque sorte l'histoire de la peinture contemporaine iranienne depuis 1941 jusqu'à nos jours. Pendant ces années, il y avait des mouvements fondés sur une connaissance et s'appuyant sur l'amour et l'enthousiasme. Certains artistes ont joué des rôles décisifs pour orienter ces courants vers l'art pur. Mais pour diverses raisons, ces mouvements ont été abandonnés et ces actions sont restées inachevées. Alors, un autre mouvement commence sans tirer de leçons des expériences du passé. C'est comme s'il s'agissait d'une première action et d'une première expérience en rupture totale avec tout ce qui précède ! Ce cycle vicieux de mouvement, d'arrêt, d'abandon et d'inachèvement semble se poursuivre jusqu'à

présent dans les arts plastiques iraniens, sans qu'il n'y ait l'espoir de trouver une issue pour en sortir !

Ces jugements peuvent sembler malencontreux ou désespérants, pourtant ce qui me donne espoir ce sont les racines profondes de la culture et de l'art iraniens qui nous soutiennent et protègent éternellement. Car même si une branche devient sèche ou se casse, on peut toujours espérer qu'une nouvelle branche pousse, parce que les racines sont fortes et solides.

« Si tu as une racine dans le sol, tu pousseras.

« Que tu l'admettes ou non,

« La chaleur et le froid pourront peut-être brûler les feuilles et les branches,

« Mais jamais les racines ... »

C'est ainsi qu'aujourd'hui, nous sommes témoins des grands intérêts que beaucoup de jeunes iraniens portent à l'art, et chaque semaine nous voyons plusieurs expositions artistiques s'organiser dans nos villes. Ces efforts se déploient d'ailleurs dans un contexte où ces jeunes savent bien, qu'aujourd'hui, les activités artistiques ne leur apporteront, ni le bien-être et le confort économique, ni un avantage social quelconque ! Leur réaction à ce grand désespoir fait que leur regard se tourne au-delà des frontières nationales. Si les frontières géographiques semblent parfois infranchissables, Internet et d'autres moyens de télécommunication leur permettent d'annoncer leur présence dans l'univers de l'art mondial, d'où leur présence d'ailleurs aux expositions internationales, dans les galeries privées et même aux enchères les plus prestigieuses d'œuvres d'art.

La jeune génération iranienne est bien avisée, et sait parfaitement que pour rejoindre l'art mondial, elle doit se nourrir principalement de ses propres racines. Comme le dit mon père, Mohammad Ibrahim Jafari, « *plus local il est, plus mondial il sera* ».

Bien que dans la grande foule des gens actifs dans le domaine des arts en Iran, il y en ait beaucoup qui s'écartent de leur culture, leurs traditions, leurs croyances et leurs convictions d'origine, il existe pourtant encore de jeunes artistes enthousiastes dont les efforts porteront leurs fruits qui pousseront sur les jeunes branches vertes de cet arbre ancien.

Chapitre VIII. Partie Pratique

Je m'appelle Sara Jafari. Je suis née le 4 septembre 1978 à Téhéran .Quand je suis née, les jours étaient longs, le soleil était chaud, et les raisins bien mûrs n'attendaient qu'être cueillis dans les vignobles. Je suis née au jour de l'Aïd al-Fitr, la plus grande fête des Musulmans. Ce jour-là, les contestataires avaient organisé aussi leur première manifestation générale contre le Shah. C'était juste au-dessous de la fenêtre de la pièce où je suis née, j'ai voulu annoncer mon arrivée dans ce monde par cris et pleurs, mais j'ai eu peur du vacarme de la rue... Je me suis tue un instant et j'ai écouté la foule qui criait dans la rue : « A bas le Shah. Nous sommes tous tes soldats, ô Khomeiny ». Je me suis mise de nouveau à crier. C'est ainsi que je suis devenue sœur jumelle de la révolution iranienne. En effet, tous les enfants qui sont nés cette année-là sont appelés « enfants de la révolution ».

Je suis née et j'ai grandi dans une maison dont les murs verts étaient ouverts de tableaux de peinture, et le plancher était couvert d'anciens tapis fleuris (figure n°1001). Il y avait partout des pots de fleurs, des pigeons et des petits pinsons à bec rouge (figure n°1002), (figure no1003), (figure no1004). Cette maison me donne jusqu'aujourd'hui du calme, de la tendresse et de la beauté. J'ai passé les deux premières années de ma vie dans la joie et la sérénité auprès de mes parents (figure n°1005), (figure n°1006), ma sœur (figure n°1007) et tous ceux que j'aimais (figure n°1008).

Un jour c'était exactement vingt jours après que j'avais soufflé les bougies de mon deuxième anniversaire (figure n°1009), nous avons entendu une forte détonation ... Tout le monde a eu peur... J'ai pleuré... « Quel est ce bruit ? », a demandé mon père... « Un bombardement !! », a dit ma mère en s'approchant de la fenêtre... Le courant a été coupé. On entendait des bruits confus de près et de loin, mêlés à un vacarme étouffé. Tout était obscur et effrayant... Des étincelles brillaient dans le ciel et s'éteignaient. C'était comme le feu d'artifice des nuits de fête....

La lumière des torches électrique éclairait les fenêtres des voisins...

Un bruit étrange et angoissant : c'était la sirène d'alarme. Et les gens criaient : la guerre, la guerre...

Des rubans adhésifs croisés sur les vitres et les couvertures épaisses sur les fenêtres devaient nous protéger contre l'éclat de verre cassé au cas d'une explosion. Dans le silence et l'obscurité, ma sœur et moi, nous peignions dans la lumière d'une petite lampe ou une bougie... La vie a continué ainsi pendant les huit années de guerre (1980-1988)... j'ai senti la



fig.1001



fig.1002/ Mon père et ses oiseaux



fig.1003



fig.1004



fig.1005/ Ma mère et moi



fig.1006/ Mon père et moi



fig.1007/ Ma grand soeur et moi



fig.1008/ Mes grands parents et moi



fig.1009

guerre avec toutes ses angoisses et tous ses chagrins. Et j'ai conservé en moi la peur et la haine de la guerre pour toujours.

Dans ces années de peur, de tristesse et de silence, ma sœur et moi, nous nous sommes réfugiées dans la peinture (figure n°1010), (figure n°1011), (figure n°1012). Les murs de notre chambre étaient couverts de nos dessins colorés (figure n°1013). Quand le bruit des sirènes d'alarme retentissait dans une Téhéran sans abri pour ses habitants, les bras de ma mère étaient la place la plus sûre pour fuir les bombes et les missiles. Et mon père jouait avec nous comme un enfant (figure n°1014). Il voulait nous aider à passer une enfance plus calme et plus joyeuse dans ces temps difficiles. Contrairement à beaucoup de gens, pendant ces huit ans, nous n'avons jamais émigré dans une autre ville. Nous sommes restés chez nous, avec mes grands-parents et tous ceux qui nous aimions. Nous essayions de passer des instants – quoi que courts et passagers – dans le calme, sans penser à la guerre et aux bombardements. A cette époque-là, mon père Mohammad Ebrahim Jafari peintre et poète (figure n°1015), il a fait de la peinture et s'est réfugiés dans la poésie (figure n°1016), (figure n°1017), (figure n°1018). Il composait de beaux poèmes qui éternisaient la laideur de la guerre...

« Moi...

J'ai fermé les yeux...

Pour t'embrasser amoureusement...

La bombe a éclaté... les canards se sont envolés...

J'ai rouvert les yeux...

Tu étais dans les bras d'un autre...

Ah... la guerre... »

Quand la guerre a terminé, j'avais dix ans... Huit longues années de guerre !!! C'est trop long... C'est trop dur. Et pendant ce temps, c'était la peinture qui offrait du calme et de la joie à ma sœur et à moi. Nos parents nous encourageaient. Pleines de joie, nous allions avec notre père acheter des feutres de couleurs dans un petit magasin au bout de la rue... « Dessine ce que tu aimes et comme tu veux », disait mon père... Liberté totale...

Longtemps, j'étais fascinée par des œuvres de (Joan) Miro (figure n°1019). Ses toiles étaient comme des dessins d'enfant. Tout comme moi qui dessinais tout ce que je ressentais et tout ce que je voyais dans mes rêves (figure n°1020), (figure n°1021), (figure n°1022).

Adolescente, j'étais ravie de voir que nos amis aimaient mes dessins. Mais peu à peu j'ai compris que mes peintures ressemblaient un peu aux œuvres de mon père. Lui, il l'avait compris il y a longtemps. En marge de l'un de mes dessins, il avait écrit : « Pour devenir

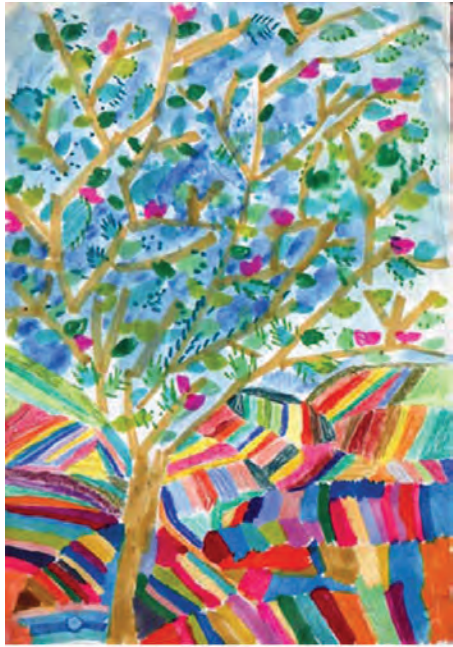


fig.1010



fig.1011



fig.1012



fig.1013



fig.1014

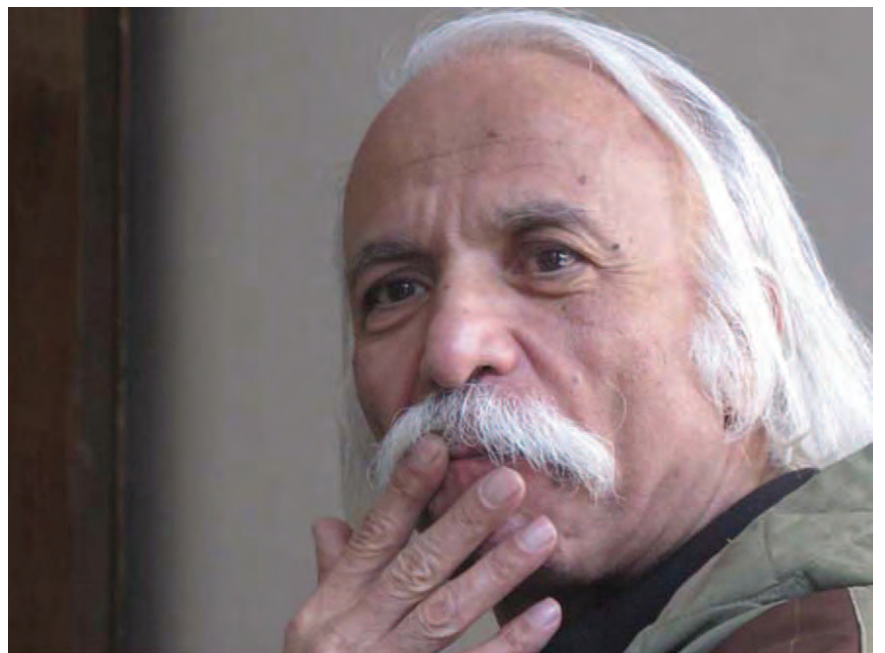


fig.1015



*fig.1016/ M.E.Jafari/
Mono-print sur papier/ 50x70 Cm/ 1986*



*fig.10017/ M.E.Jafari/
Mono-print sur papier/ 50x70 Cm/ 1988*



*fig.1018/ M.E.Jafari/
Mono-print sur papier/ 50x70Cm/ 1987*



*fig.1019/ Joan Miro/ Huile sur Toile/
50x100 Cm/1978*



**fig.1020/ Ma peinture/ Aquarelle et pastel
sur carton/ 25x15 Cm/ 1989(10 ans)**



**fig.1021/ Ma peinture/ Aquarelle et pastel
sur carton/ 25x15 Cm/ 1989(10 ans)**



**fig.1022/ Ma peinture/ Aquarelle et pastel
sur carton/ 25x15 Cm/ 1989(10 ans)**

artiste, tu devras d'abord saisir la structure de la nature. Ensuite, tu pourras le faire... »
(Figure n°1023)

Il trouvait toujours un prétexte pour m'emmener à son atelier (figure n°1024). Il m'encourageait à lire des livres de peinture de sa bibliothèque (figure n°1025).

Il me parlait de la vie et de l'œuvre des grands artistes. Il m'a fait comprendre qu'ils ont suivi chacun le chemin qui était le sien. C'est pourquoi leurs œuvres ont réussi à l'épreuve du temps. Il m'a fait comprendre que l'important c'est que chacun a en lui, pour qu'il l'exprime à sa façon. Dans mon adolescence, j'ai découvert Picasso. « Goodbye Picasso » était longtemps mon livre de chevet (figure n°1026). (Goodbye Picasso, Auteur : Duncan, David Douglas, publication : HPB-Minnesota-U.S.A, 1974)

Les peintures de mon adolescence étaient influencées par les œuvres de mon père (figure n°1027), (figure n°1028), (figure n°1029). La peinture abstraite me libérait des limites de la peinture figurative. A cette époque-là, les tâches de couleurs s'enchaînaient sur la surface et des lignes libres me permettaient de me libérer de toute dépendance à toute figure précise (figure n°1030), (figure n°1031). Au fur et à mesure, je suis sortie de l'emprise des œuvres de mon père que j'ai toujours tant aimées. De nouvelles figures sont apparues peu à peu dans mon travail.

A la faculté de l'art, la nature et ses secrets tout à fait abstraits ont attiré mon attention (figure n°1032). Certaines figures – plus précises qu'avant – sont devenues des éléments permanents de mon travail : des femmes à un œil fermé... et les oiseaux... ces deux figures apparaissent encore dans mes peintures, sans que j'y aie une intention précise (figure n°1033), (figure n°1034), (figure n°1035), (figure n°1036), (figure n°1037). La notion d'abstrait s'est développé dans mes œuvres, avec un accent plus prononcé des couleurs, des formes, des tissus et des compositions (figure n°1038), (figure n°1039). Même s'il s'agissait d'un oiseau perché sur la tête d'une femme... (Figure n°1040).

A l'occasion de l'une de mes expositions, baptisée « Femme... oiseau... vent... » (Figure n°1041), (figure n°1042), mon père m'a écrit :

« Que la femme soit oiseau. Que l'oiseau soit joyeux. Que la joie soit libre. »

Pendant cette période, mes œuvres étaient caractérisées par des couleurs vives et transparentes, des lignes douces et des surfaces colorées (figure n°1043), (figure n°1044). J'ai exposé certaines de ces petits tableaux colorés à la Maison d'Espagne à Paris (figure n°1045), (figure n°1046), (figure n°1047), (figure n°1048), (figure n°1049), (figure n°1050), (figure n°1051).

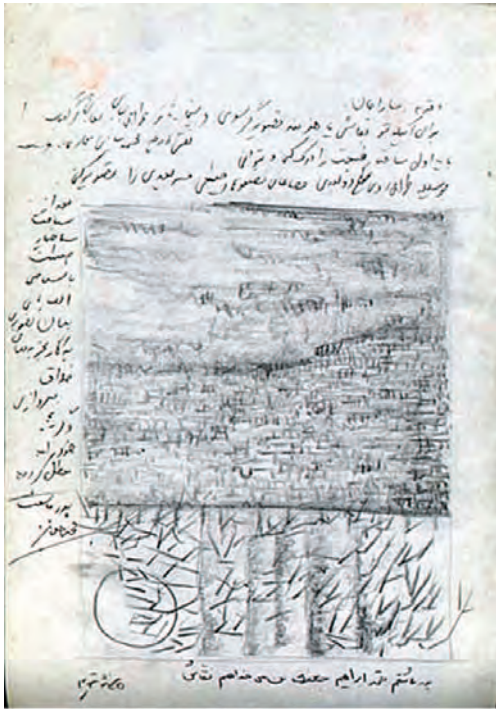


fig.1023

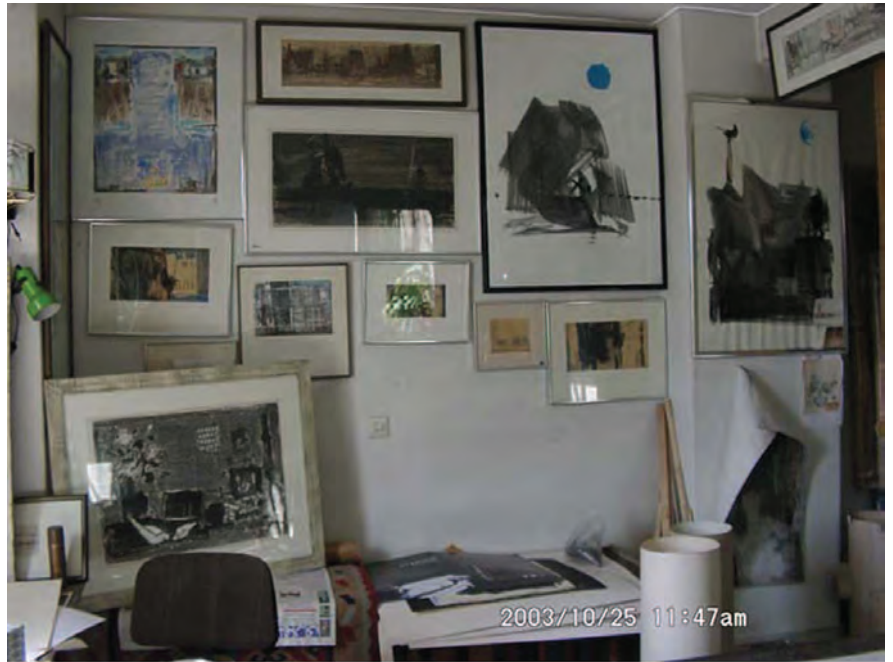


fig.1024

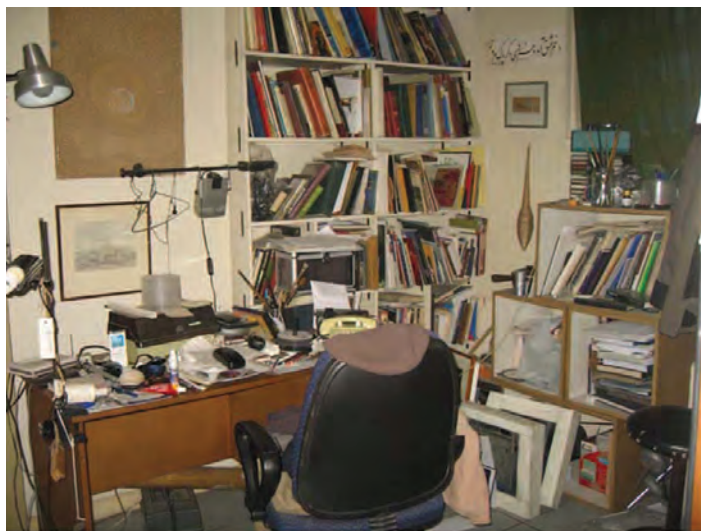


fig.1025



**fig.1026/ Le livre "Goodbye Picasso"/ David Douglas Duncan/
Publicatio:HPB-Minnesota-USA/ 1974**



fig.1027/ M.E.Jafari/ Aquarelle et pastel sur papier/ 100x15 Cm/ 1999



fig.1028



**fig.1029/ Sara Jafari/ Aquarelle et pastel sur papier/
40x15 Cm/ 1994(15 ans)**



**fig.1030/ M.E.Jafari/ Aquarelle et pastel
sur papier/ 50x70 Cm/ 1996**



**fig.1031/ Sara Jafari/ Aquarelle et pastel
sur papier/ 30x50 Cm/1996(17 ans)**



fig.1032/ Sara Jafari/ Technique Mixte sur papier/ 20x30 Cm/1997



fig.1033/ Sara Jafari/ Collage sur papier/ 30x40 Cm/1998



fig.1034/ Sara Jafari/ Technique Mixte sur papier/ 30x30 Cm/1998

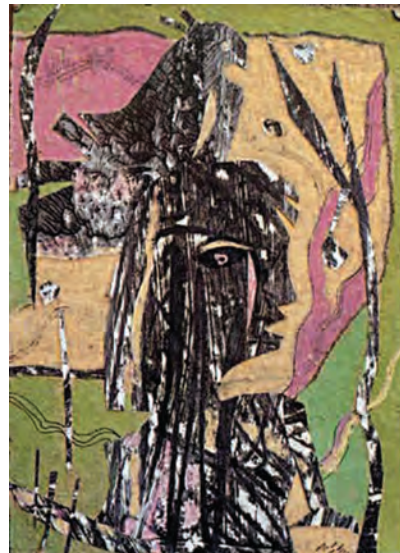


fig.1035/ Sara Jafari/ Technique Mixte sur papier/ 30x40 Cm/2000



fig.1036/ Sara Jafari/ Technique Mixte sur papier/ 20x30 Cm/1997



fig.1037/ Sara Jafari/ Dessin sur papier/ 30x40 Cm/1999



fig.1038/ Sara Jafari/ Imprimer / 30x60 Cm/2000



fig.1039/ Sara Jafari/ Mono-print/ 30x40 Cm/1999



fig.1040/ Sara Jafari/ Mono-print/ 20x30 Cm/ 2000



fig.1041/ Invitation de l'exposition de Sara Jafari/ Gallery de Haft Samar/ 1999/ Tehran-Iran



fig.1042/ Exposition de Sara Jafari/ Gallery De Haft samar/ 1999/ Tehran-Iran



fig.1043/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 50x70 Cm/ 1999



fig.1044/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 50x70 Cm/ 1999

EXPOSITION

La Femme Et L'Oiseau
SARA JAFARI
 Peintre Iranienne
 Cite' Universite' Paris 14em



fig.1045/ Sara Jafari/ Affiche de l'exposition/ Maison d'Espagne/ Paris



fig.1046/ Exposition à la maison d'Espagne/ Paris



fig.1047/ Sara Jafari/ Pastel sur papier/ 30x40 Cm/1999



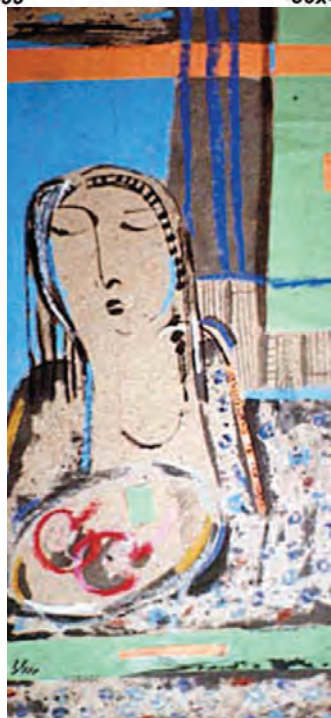
fig.1048/ Sara Jafari/ Pastel sur papier/ 30x40 Cm/1999



fig.1049/ Sara Jafari/ Technique mixte/ 30x40 Cm/1999



050/ Sara Jafari/ Technique m/ 30x40 Cm/1999



051/ Sara Jafari/ Technique m/ 20x30 Cm/1999

La visite du Musée Picasso à Paris m'a fascinée de nouveau (figure n°1052). De mon retour en Iran, j'ai écrit mon mémoire de licence sur « la forme et la déformation des figures féminine dans les peintures de Picasso » (figure n°1053), (figure n°1054), (figure n°1055), (figure n°1056). J'ai organisé ensuite une exposition de mes tableaux (figure n°1057), (figure n°1058), (figure n°1059), (figure n°1060), (figure n°1061), (figure n°1062), (figure n°1063).

A l'époque où j'allais à l'université, je me suis mise aussi à photographier. Je choisissais souvent des espaces et des lieux qui exprimaient une sorte de nostalgie pour la vieille ville de Téhéran... Les vieux marchands ambulants qui vendaient des petites choses bon marché, des petits souvenirs pleins des émotions étranges (figure n°1064), (figure n°1065). Au lieu de vouloir vendre leurs souvenirs, ils étaient plutôt enthousiastes de regarder les gens qui admiraient leurs petites collections (figure n°1066), (figure n°1067).

Je photographiais aussi le Café Naderi (figure n°1068), le premier café à la parisienne de Téhéran (figure n°1069).

Le Café Naderi était fréquenté souvent par des écrivains et des artistes modernistes comme Sadegh Hedayat (1903 Téhéran-1951 Paris) (figure n°1070). Une vieille cour avec un grand bassin au milieu (figure n°1071), des statues à demi-nu couvertes aujourd'hui de mousse et de plantes sauvages – une sorte de voile obligatoire pour leur nudité (figure n°1072), des chaises métalliques rouillées dans une cour vide et abandonnée (figure n°1073), (figure n°1074). Ces images me rappellent le début du modernisme en Iran : les années 1940 et 1950... Le sort du Café Naderi semble à celui des artistes... et des peintres modernes qui étaient, pendant de longues années, ignorés... épuisés... et réduits au silence...

Pendant un certain temps, les couleurs ont fui mes tableaux, et une sorte de narration y est apparue. Dans mes peintures, je voulais exprimer quelque chose : non pas sur la surface de la toile, mais dans la profondeur. Cela donnait un aspect mystérieux à mes tableaux, et m'encourageait à y travailler davantage (figure n°1075), (figure n°1076), (figure n°1077). Je me suis mise à étudier les motifs iraniens, leurs significations et leur genèse. Je me suis intéressée aussi à la miniature iranienne : les lignes, les figures, et les récits qui avaient donné vie à ces tableaux extraordinaires (figure n°1078), (figure n°1079), (figure n°1080).

Après ce parcours en noir et blanc, les couleurs sont revenues dans mes œuvres. A cette époque-là, mon père se servait de la technique de Mono-print. Je me sentais toute émue de voir ses œuvres (figure n°1081), (figure n°1082), (figure n°1083), à cette époque-là j'ai réalisé des tableaux aux surfaces colorés et aux collages de tissus noirs et blancs (figure n°1084), (figure n°1085), (figure n°1086), (figure n°1087).



fig.1052/ Museè Picasso à Paris/ 1999



fig.1053/ Sara Jafari/ Dessin sur carton/ 50x70 Cm/ 2000



fig.1054/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 50x70 Cm/ 2001



fig.1055/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 50x70 Cm/ 2001



fig.1056/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 50x70 Cm/ 2001



fig.1057/ Gallery de Haft-samar/ 2001/ Tehran-Iran



fig.1058/ Mes parents, Nassrin Navab et moi/ Gallery de Haft-samar/ 2001/ Tehran-Iran



**fig.1059/ Sara Jafari/ Technique mixte
sur papier/ 100x70 Cm/ 2001**



**fig.1060/ Sara Jafari/ Technique mixte
sur papier/ 50x70 Cm/ 2001**



**fig.1061/ Sara Jafari/ Technique mixte
sur carton/ 50x70 Cm/ 2001**



**fig.1062/ Sara Jafari/ Technique mixte
sur carton/ 50x70 Cm/ 2001**



**fig.1063/ Sara Jafari/ Technique mixte
sur carton/ 50x70 Cm/ 2001**



fig.1064/ Mes photographes/ 2000



fig.1065/ Mes photographes/ 2000



fig.1064/ Mes photographes/ 2000



fig.1067/ Mes photographes/ 2000

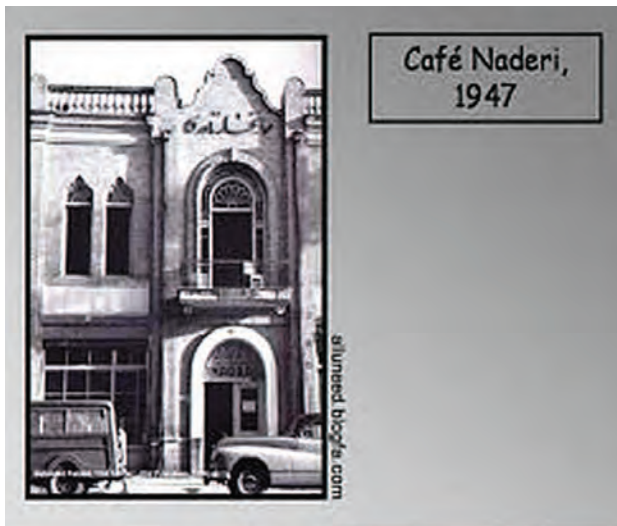


fig.1068



fig.1069/ Café Naderi/ 1998/ Tehran-Iran



fig.1070/ Sadegh Hedayat



fig.1071/ Mes photographes/ Café Naderi/ 2001



fig.1072/ Mes photographes/ Café Naderi/ 2001



fig.1073/ Mes photographes/ Café Naderi/ 2001



fig.1074/ Mes photographes/ Café Naderi/ 2001



fig.1075/ Sara Jafari/ Marker sur carton/ 10x30 Cm/2002



fig.1076/ Sara Jafari/ Marker sur carton/ 10x30 Cm/ 2002



fig.1077/ Sara Jafari/ Marker sur carton/ 10x40 Cm/ 2002



fig.1078/ Sara Jafari/ Technique mixte sur papier/ 30x40 Cm/ 2002



fig.1079/ Sara Jafari/ Technique mixte sur papier/ 30x40 Cm/ 2002



fig.1080/ Sara Jafari/ Marker sur carton/ 30x40 Cm/ 2002



fig.1081/ M.E. Jafari/ Mono-print sur papier/ 50x70 Cm/ 2002



fig.1082/ M.E. Jafari/ Mono-print sur papier/ 50x70 Cm/ 2002



fig.1083/ M.E. Jafari/ Mono-print sur papier/ 50x70 Cm/ 2003



fig.1084/ Sara Jafari/ Collage de mono-print sur tôle/ 70x70 Cm/ 2002



fig.1085/ Sara Jafari/ Collage de mono-print sur tôle/ 80x80 Cm/ 2002



fig.1086/ Sara Jafari/ Collage de mono-print sur tôle/ 50x70 Cm/ 2002



fig.1087/ Sara Jafari/ Collage de mono-print sur tôle/ 50x120 Cm/ 2002

Pendant ces années, j'ai participé à plusieurs expositions collectives (figure n°1088), et mes œuvres ont été choisies pour les Biennales de Téhéran, et certaines d'entre elles ont été exposées aussi aux musées. J'ai obtenu une bourse du Musée des Arts contemporains de Téhéran pour un séjour d'un an à la Cité des Art de Paris. La même année, je me suis inscrite à la Sorbonne (2003) (figure n°1089). Il est curieux que pendant ce temps, mon esprit était plutôt occupé par l'Iran. J'étais devenue plus sensible à ce qui se passait dans mon pays, et cela se reflétait naturellement dans mes tableaux. Une année avant le tremblement de terre de la ville ancienne de Bam (2003), dans le sud-est d'Iran, je suis allée visiter la belle citadelle de Bam, l'une des plus anciennes citadelles de terre crue du monde (figure n°1090), (figure n°1091). J'ai photographié l'architecture exceptionnelle de Bam et ses murs anciens (figure n°1092), (figure n°1093). J'ignorais que dans un an, cette citadelle serait détruite par le séisme. A Paris, ces photos se sont nouées à mes tableaux. Ainsi le souvenir inoubliable de la citadelle de Bam est entré dans mes peintures (figure n°1094), (figure n°1095), (figure n°1096).

A la Sorbonne, j'ai acquis de nouvelles expériences, et j'ai fait de nouvelles choses. En même temps, une nouvelle période commençait dans ma peinture (figure n°1097), (figure n°1098).

Des peintures très fines, en bleu, turquoise, jaune et dorée, dans un espace plat, sans perspective, et avec des grandes surfaces colorées (figure n°1099), (figure n°1100), (figure n°1101). Chaque tableau racontait son propre histoire. L'histoire des oiseaux différents qui seraient venus chacun d'un pays lointain et mystérieux (figure n°1102), (figure n°1103).

Le sujet de mon mémoire de master à la Sorbonne c'était : (Tisserand, peintre de son esprit- Peintre tisseur de son esprit) (figure n°1104) (figure n°1105) (figure n°1106). La beauté et la simplicité de la vie des tribus nomades en Iran, et l'usage direct de l'art dans leur vie quotidien ont attiré mon attention. Je découvrais une ressemblance surprenante entre les kilims et leurs tissus d'une part, et des œuvres d'artistes modernes comme ; Paul Klee, Marc Rothko et Joseph Abers.

Pendant une période, je me suis mise à faire des expériences sous l'influence de ces œuvres tissées, pour simplifier des éléments de la nature et des couleurs (figure n°1107), (figure n°1108), (figure n°1109). Les roses se sont transformées en carrés noirs et blancs, les oiseaux sont devenus des petites courbes simples, et les femmes sont toujours présentes sans la moindre parure (figure n°1110), (figure n°1111), (figure n°1112), (figure n°1113). Une série de ces tableaux a été exposée à côté des œuvres de mon père dans le cadre d'une exposition collective en 2006 à la galerie de Mah a Téhéran (figure n°1114).



fig.1088/ Moi, ma mère et mon epoux/ Exposition collective/ Gallery de "La maison des artistes" (Khaneh-e-Honarmandan)/ 2002/ Tehran-Iran



fig.1089/ Moi devant la cité des arts de Paris



fig.1090/ Moi et mes parents/ La ville ancienne de Bam



fig.1091/ Citadelle de Bam/ 2002



fig.1092/ Citadelle de Bam/ 2002



fig.1093/ La ville ancienne de Bam/ 2002



*fig.1094/ Sara Jafari/ Collage sur carton/
50x70 Cm/2003*



*fig.1095/ Sara Jafari/ Collage sur carton/
50x70 Cm/2003*



*fig.1096/ Sara Jafari/ Collage sur carton/
50x70 Cm/2003*



fig.1097/ Sara Jafari/ Installation/ 2003-2004



fig.1098/ Sara Jafari/ Collage sur le mur/ 2003-2004



*fig.1099/ Sara Jafari/ Acrylic sur toile/
80x80 Cm/2004*



**fig.1100/ Sara Jafari/ Acrylic sur toile/
70x100 Cm/2004**



**fig.1101/ Sara Jafari/ Acrylic sur toile/
100x80 Cm/2004**



**fig.1102/ Sara Jafari/ Acrylic sur toile/
100x70 Cm/2004**



**fig.1103/ Sara Jafari/ Acrylic sur toile/
80x80 Cm/2004**



**fig.1104/ Soutensnce de master 2/ Sorbonne
Paris1/ 2004**



**fig.1105/ Sara Jafari/ Installation/
Sorbonne Paris1/ 2004**





fig.1106/ Sara Jafari/ Technique mixte sur toile/
80x80 Cm/2004



fig.1107/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/
100x100 Cm/2004-2005



fig.1108/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/
100x100 Cm/2004



fig.1109/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/
100x100 Cm/2005

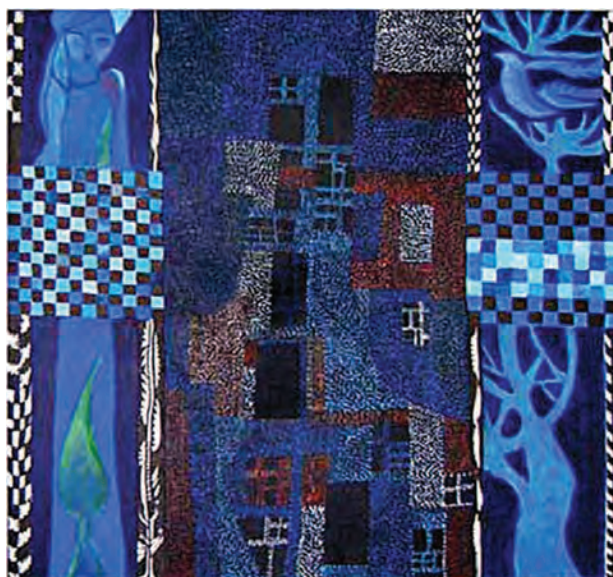
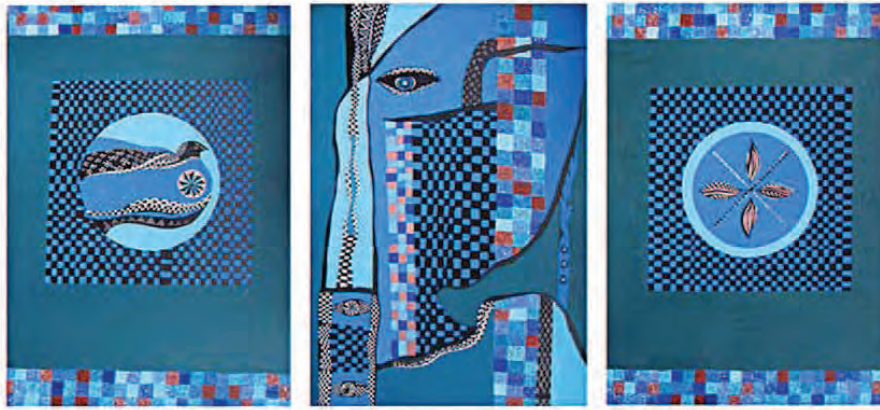


fig.1110/ Sara Jafari/ Acrylic sur toile/
80x80 Cm/2004



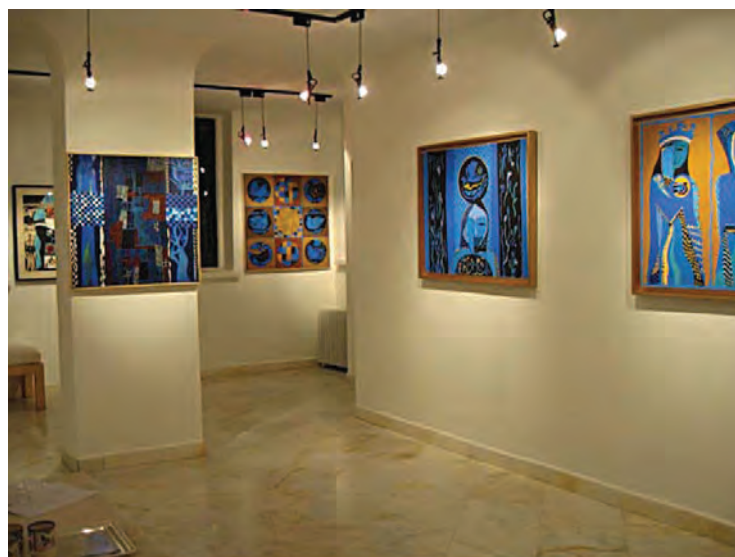
fig.1111/ Sara Jafari/ Acrylic sur toile/
100x100 Cm/2005



**fig.1112/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/
210x50 Cm/ 2004-2005**



**fig.1113/ Sara Jafari/ Acrylic sur toile/
90x90 Cm/2004**



**fig.1114/ E'xposition à la gallery de Mah
à Tehran-Iran**

Depuis des années, je poursuis avec enthousiasme le mouvement rapide et vertigineux des arts plastiques, et je vois la diversité et la métamorphose qui domine les œuvres des jeunes artistes ou des anciens maîtres du monde entier.

Les vidéo-Art, les installations, les performances ... sont les arts nouveaux du monde contemporain. Je poursuis avec enthousiasme leurs évolutions, et je les découvre. Je les sens et j'en parle souvent avec beaucoup d'émotion. Mais quand je veux peindre, j'aime encore m'asseoir par terre, et travailler avec mes mains couvertes de peinture (figure n°1115).

A ce moment-là, je suis tout à fait libre. Je ne pense jamais ni à Annette Messenger, ni à Damien Hirst, à une centaine de célèbres artistes contemporains que j'aime tellement.

Pendant une courte période, les effets de ce monde plein de violence et de guerre, dépourvue de la nature sereine et humaine, ont rendu mes tableaux sombres et froids (figure n°1116), (figure n°1117), les lignes sont devenues pointues et rudes et mes récits sont devenus tristes et froids (figure n°1118), (figure n°1119). Les femmes et les oiseaux qui habitent toujours mes tableaux attendaient qu'un événement se produise dans cet espace froid et triste (figure n°1120), (figure n°1121), (figure n°1122), (figure n°1123). Pourtant, ils ne m'ont jamais laissé seule.

Aujourd'hui, je ne travaille plus avec la même facilité et le même naturel que pendant mon enfance ou ma jeunesse. Les connaissances que j'ai acquises, la vitesse des informations, et la diversité de ce qui se passe dans l'univers des arts, semblent devenir des chaînes à mes mains, et m'empêchent de peindre ce que je veux et ce que j'aime en toute liberté.

Cependant, mon enfant intérieur m'appelle comme avant vers la peinture. Je retire mes dessins d'enfance de leur boîte mouillée de pluie. Je dessine de nouveau sur les couleurs estompées (figure n°1124), (figure n°1125), (figure n°1126). De nouveau, les femmes y apparaissent et les oiseaux joyeux s'y envolent. C'est le poème qui coule dans les tableaux de cette période (figure n°1127), (figure n°1128), (figure n°1129).

Mon enfance, était une période joyeuse et remplie d'expériences. Mes parents invitaient souvent à la maison leurs amis artistes qui faisaient partie des artistes en vogue, et discutaient des heures durant de leurs œuvres et leurs opinions sur l'art contemporain dans le monde. Pendant l'été, j'accompagnais ma mère (réalisatrice des programmes pour les enfants et adolescents à la télévision iranienne) à son lieu de travail, et je suivais avec intérêt, les diverses étapes de la réalisation des programmes. Et on passait les soirées d'été dans l'atelier des amis artistes et je passais des heures à regarder leurs œuvres inachevées et achevées... et chaque jour l'intérêt que je portais à la peinture grandissait un peu plus en moi. Pendant mes études universitaires j'assistais très régulièrement à des conférences données par des



fig.1115



fig.1116/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 30x40 Cm/2008

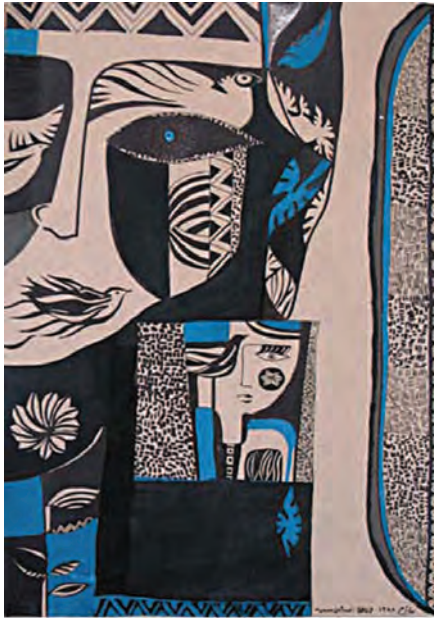


fig.1117/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 30x40 Cm/ 2009

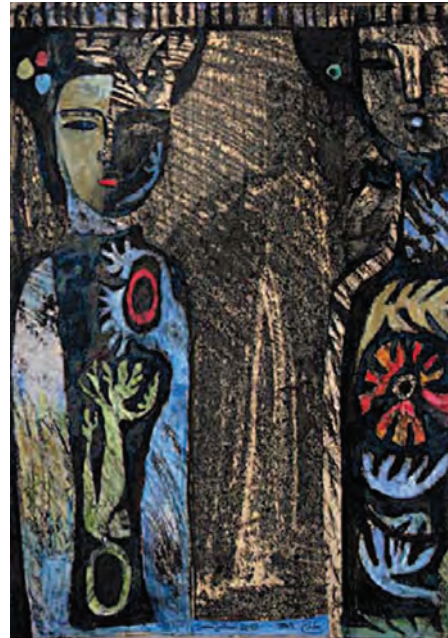


fig.1118/ Sara Jafari/ Technique mixte sur papier/ 30x40 Cm/ 2010



fig.1119/ Sara Jafari/ Technique mixte sur papier/ 30x40 Cm/ 2009



fig.1120/ Sara Jafari/ Technique mixte sur toile/ 50x70 Cm/ 2009



**fig.1121/ Sara Jafari/ Acrylic et
huile sur toile/ 100x70 Cm/ 2009**



**fig.1122/ Sara Jafari/ Acrylic et
huile sur toile/ 100x50 Cm/ 2010**



**fig.1123/ Sara Jafari/ Acrylic et
huile sur toile/ 100x100 Cm/ 2010**



**fig.1124/ Sara Jafari/ Technique
mixte sur papier/ 15x30 Cm/ 2011**



**fig.1125/ Sara Jafari/ Technique
mixte sur papier/ 15x30 Cm/ 2011**



**fig.1126/ Sara Jafari/ Technique
mixte sur papier/ 15x30 Cm/ 2011**



**fig.1127/ Sara Jafari/ Acrylic
sur papier/ 15x30 Cm/ 2012**



**fig.1128/ Sara Jafari/ Acrylic
sur papier/ 15x30 Cm/ 2012**



**fig.1129/ Sara Jafari/ Acrylic
sur papier/ 30x40 Cm/ 2012**

professeurs de beaux arts de Téhéran qui parlaient de l'art et l'artiste contemporain en Iran, c'était un sujet qui me fascinait. Je me suis peu à peu rendu compte que l'art iranien souffre de manque d'analyse et de critique depuis toujours, et ceci concerne surtout l'art plastique. Et c'est ainsi que pour mon sujet de thèse doctorale, j'ai choisi d'étudier (les évolutions de l'art plastique (la peinture) en Iran).

En 2003, lorsque j'étais étudiante à la Sorbonne dans le cadre d'un DEA (M2 actuel), nous avions une cour intitulée : « les interfaces ». Pendant ces cours, différents artistes réputés étaient invités à venir parler de leur œuvres, les analyser, les critiquer, etc....A la fin de l'année chaque étudiant devait choisir un de ces artistes, ensuite il devait réaliser une ou des œuvres en s'inspirant de ce dernier, ainsi que de ses œuvres. Mon choix a été Bertrand Lavier. Comme je l'ai déjà évoqué, le sujet de mon DEA était le suivant : Tisserant, peintre de son esprit ; peintre, tisseur de son esprit. J'ai étudié les motifs et les formes rencontrés dans les tissages et tapisseries des nomades iraniens, et j'ai essayé de comprendre le message véhiculé à travers ces œuvres. Pour la réalisation de la partie pratique de ce sujet, j'ai trouvé un porte manteau que j'ai réparé et l'ai transformé en, et j'ai tissé une tapisserie avec des pelotes de différentes couleurs (figure n°1130). Dans ce travail, j'ai réussi à faire apparaître à la fois mon inspiration des œuvres de Bertrand Lavier et le sujet que j'avais choisi pour mon projet de DEA.

Dans mon projet de thèse, j'ai choisi 10 artistes contemporains iraniens. Ce choix se base sur 2 points : 1- Les artistes qui m'ont inspirés de part leurs œuvres et leurs points de vue sur l'art en général, 2- Leurs œuvres réveillent en moi quelque chose qui me pousse à peindre et à créer. J'intitule ce travail : « rencontre entre l'artiste et moi-même ». Ces artistes sont les suivants : 1-Mansour Ghandriz, 2-Behjat Sadr, 3-Hossein Kazemi, 4-Monir Farmanfarmaian, 5- Mohamad-Ebrahim Jafari, 6- Hossein Zenderoudi, 7- Talieh Kamran, 8- Iraj Karim Khan Zand, 9- Reza Derakhshani, 10- Shirin Neshat.

Dans cette partie pratique, j'ai créé des œuvres tout en ayant un regard sur les œuvres de ces artistes. J'envisage continuer ce travail après la thèse. J'ai choisi Cinq œuvres et j'analyse dans cette parti.



fig.1130/ Sara Jafari/ Installation/ 2004

Analyse mes œuvres : « rencontre entre l'artiste et moi-même »

- **A) « Le volume noir »**

La source de cette idée, est une œuvre que j'ai réalisé en 2005 dans le cadre de la réalisation d'une anecdote, intitulée : « le volume noir » (figure n°1131) qui raconte une anecdote à propos de mon enfance et de mon premier jour d'école à Téhéran. Cette œuvre pourrait nous faire penser à des œuvres photographiques de Shirin Neshat (figure n°1132). Cet artiste évoque dans la plupart de ces œuvres la problématique de la féminité et le perpétuel problème d'égalité entre l'homme et la femme dans la plupart des sociétés musulmanes (figure n°1133). Mais mon œuvre raconte la triste histoire d'une petite fille qui se voit chaque jour dans le miroir sans se reconnaître ! Et pendant des années elle porte le poids d'un rêve de cheveux noirs ! Le texte qui apparaît dans cette œuvre est écrit en persan avec mon écriture et j'ai effectué le collage avec des photos d'identité de moi-même de l'époque, prise pour le dossier d'inscription en école primaire à Téhéran. J'ai voulu installer un miroir dans ce travail, mais après réflexion, j'ai constaté que pour montrer la complexité de mon histoire, je pouvais casser le miroir en petits morceaux et effectuer un collage dans mon œuvre. Dans mon récit j'écris ce qui suit : « j'ai porté ce volume noir pendant des années, je me regardais dans le miroir sans me reconnaître ! » La présence d'un miroir brisé dans mon œuvre fait que chaque spectateur qui regarde ce tableau, en réalité, voit son propre visage comme une figure décomposée, une figure complexe.

Dans les dessins de mon enfance, les femmes avec leurs longs cheveux noirs, me regardent avec des yeux tantôt noirs, tantôt bleus, avec des yeux grands ouverts, elles regardent ce monde merveilleux. Quelques années plus tard, les femmes de mes dessins ont toutes un œil fermé, elles regardent le monde avec un seul œil ; comme si elles avaient peur d'avoir les deux yeux ouverts. Elles ferment un œil sur ce qu'elles n'apprécient pas, pour observer le monde à leur manière.

La femme avec un œil fermé, dessine tout ce qu'elle voit dans ses rêves et son monde imaginaire. La femme se voit dans le miroir avec un œil fermé et se reconnaît « avec ses longs cheveux noirs ». Et comme le dit si bien Gauguin : « quand je veux voir, je ferme les yeux. » (The artist's way: a spiritual path to higher creativity, Auteur: Julia Cameron, publication: Putnam Books, 1992, U.S.A)



fig.1131/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 50x70 Cm/ 2005

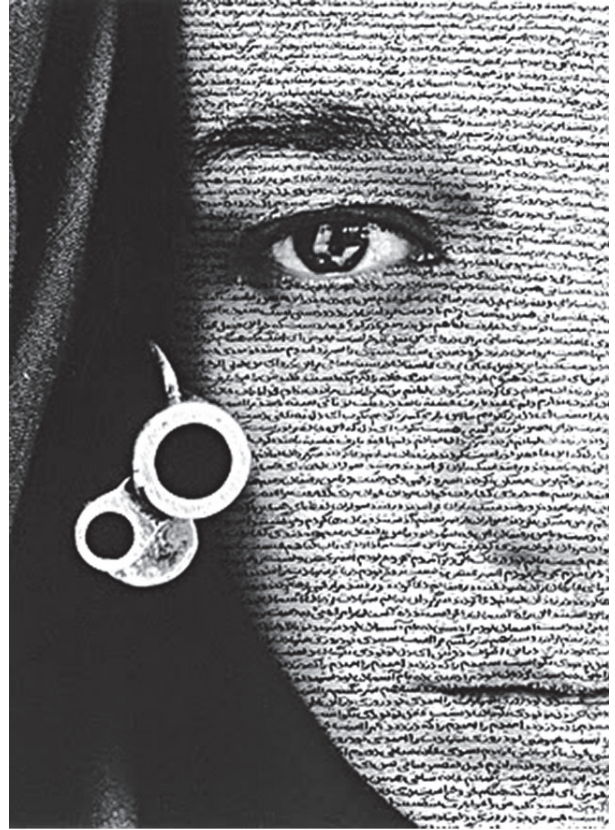


fig.1132/ Shirin Neshat/ Photo de série "Woman of Allah"/ 1993-1997



fig.1133/ Shirin Neshat/ 16mm film(Rapture)/ 1999

- **A1) Anecdote de « Le Volume Noir » :**

Je viens de naître, « T'avais une tête ronde avec des cheveux noirs, des petites fleurs blanches et violettes comme une couronne sur ta tête. », me disait ma mère.

Je suis enfant, dans une maison décorée avec des kilims colorés, des plantes de toutes sortes, des peintures aux murs. Mon père, avec ses notes de mandoline et ses poèmes, ma mère avec des histoires qui font rêver, ma sœur avec ses jeux, ses rires et ses dessins.

J'aimerais tant peindre les longs cheveux noirs de ma sœur avec mes petites mains. Je montre l'amour que je porte à ma mère en lui caressant ses beaux cheveux. Je coiffe mes cheveux avec des fleurs roses et blanches et je me vois dans le miroir, comme une belle princesse ; j'aime mes cheveux longs.

Je dessine, le ciel, le soleil, les fleurs, l'oiseau et la femme avec de longs cheveux noirs et des grands yeux, tantôt noirs, tantôt bleus.

J'ai sept ans, mes parents sont contents ; ils sourient et m'embrassent ; c'est le premier jour de l'école, le jour qui devint un souvenir à jamais ancré dans mon esprit.

Ma main dans la main de mon grand-père, il m'emmène à l'école. L'école avec des hauts murs en ciment et des barreaux gris. Je pleure, je ne quitte pas la main de mon grand-père. Je veux rentrer à la maison. A l'école tout est noir et gris, tout est triste, même les yeux marrons de mon grand père !

Il s'éloigne et moi je reste en cage, des années durant. Mon petit cœur se serre, je n'aime pas l'école.

J'ai demandé à ma sœur si elle aimait l'école. Elle m'a sourit et a dit : « il faut aller à l'école. » Et moi, je ne comprends pas pourquoi je dois fréquenter un lieu que je n'aime pas !

Ma mère me dit que je m'habituerai, que j'aimerais. Moi, je ne me suis jamais habituée. Je sens que quelque chose en moi a disparu. Comme si un oiseau blanc s'était envolé et a quitté mon être. Je ressens sa place, restée vide.

Je porte l'uniforme de l'école. J'ai mon cartable à la main, prête à partir à l'école. Je me retourne et pendant un bref instant, mon regard croise mon visage dans le miroir. J'ai peur, mon cœur bat très vite. Je regarde pour une seconde fois, c'est bien mon visage, mais je ne me reconnais pas dans le miroir !

A la place de mes beaux cheveux noirs, un volume noir étrange cachait le contour de mon visage. Alors c'est ceci qui me faisait peur et qui me rendait si triste...

Et c'est à cet instant précis que j'ai compris pourquoi je n'aimais pas l'école. Je comprenais et cette découverte me reconfortait...

Et j'ai porté ce volume noir pendant des années ; je me regardais dans le miroir sans me reconnaître !

- **B) « L'oiseaux Ineffaçable »**

L'œuvre suivante (figure n°1134), a aussi pour origine une anecdote. C'est l'histoire de la présence des oiseaux dans mes œuvres depuis toujours.

Quand je regarde mes peintures, je constate la présence des oiseaux. En tant qu'iranienne, ce constat m'a incité à rechercher des motifs d'oiseaux dans l'art persan. En effet, je suis persuadée que depuis mon enfance, mon esprit et mon regard ont été imprégnés par ces motifs. Mais à la cour de ce travail de thèse, j'ai découvert quelque chose de plus personnelle et profonde, un souvenir d'enfance qui pour moi est l'explication de la présence des oiseaux dans mes peintures ; j'ai écrit une anecdote à ce propos intitulée : « l'oiseau ineffaçable ».

Dans cette œuvre, le portrait de mon père avec deux oiseaux posés sur ces épaules tient une place centrale (méthode collage). Ce portrait est l'œuvre de deux artistes en vogue en Iran. Le photo-portrait de mon père est le travail de Mme Maryam Zandi et le travail de graphisme autour de ce portrait est l'œuvre d'Ebrahim Haghighi, graphiste iranien. Ce dernier s'est inspiré des œuvres de mon père. J'ai réalisé ce travail sur du papier carton (dimension 50x70 cm), et les techniques utilisées sont collage et acrylique. Dans la partie basse de cette œuvre l'anecdote « l'oiseau ineffaçable » a été écrite avec la calligraphie persane. La couleur dominante est la couleur noire. C'est une couleur magique qui crée une ambiance mystique et étrange qui m'ensorcèle. Le portrait de mon père traduit un arbre avec des oiseaux qui chantent sur ses branches. Mon père est le héros des histoires de mon enfance. Mes racines viennent de là, de ce passé riche que j'ai eu à ses côtés...

- **B1) Anecdote de « L'oiseaux Ineffaçable » :**

Quand j'étais une petite fille, j'avais peur des pigeons et mon père qui était peintre et poète aimait les oiseaux. Il avait une vingtaine de pigeons de différentes couleurs, blanc, noir, gris, etc.



fig.1134/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 50x70 Cm/ 2006

Mon père s'asseyait pendant des heures, regardait ses pigeons, jouait de la mandoline et chantait les paroles qu'il avait écrit pour eux :

« Un oiseau chantait derrière le mur en argile,
J'ai dessiné le mur,
Il a plu,
Le mur s'effaçait,
Seul resta l'odeur de l'argile et le chant de l'oiseau. »

Et moi, petite fille de huit ans, je regardais mon père et me posais cette question :

« Pourquoi ai-je peur ? »

Quand mon père dessinait, j'arrivais en courant et j'admirais son travail : qu'est ce qu'ils étaient beaux, les oiseaux des peintures de mon père !

« L'oiseau fatigué, l'oiseau seul, l'oiseau en guerre, l'oiseau éveillé, l'oiseau dans le vent, ... »

Un jour, alors que je jouais avec les couleurs dans ma chambre, mon père est arrivé avec un pigeon dans la main. Il l'a posé devant moi, j'ai admiré sa beauté : une silhouette blanche et douce parmi toutes ces couleurs. L'oiseau s'est approché et s'est posé sur mon dessin.

Et depuis ce jour, je n'ai pas pu effacer l'oiseau de mes peintures.

- **C) à la mémoire de « Reza Derakhshani »**

Cette œuvre (figure n°1135) est inspirée de Reza Derakhshani, un artiste dont j'apprécie beaucoup. Il ne vit plus en Iran depuis plusieurs années et c'est pour cela que je ne l'ai jamais rencontré. J'ai connu ses œuvres pendant que j'étais à l'université à Téhéran (1996-2001).

Il est né en 1952 à Sangsar, une ville dans le nord de l'Iran. Il a eu sa maîtrise en art plastique de l'école des beaux arts de Téhéran en 1977. Il a quitté l'Iran un an avant la révolution islamique en Iran (1977) et vit actuellement aux États-Unis.

Les œuvres de cet artiste m'interpellent. Nous pouvons y trouver les éléments qui existent dans la miniature iranienne : des grenadiers, des figuiers, ainsi que des amants mythiques tels que Khosrô et Shirin. Ses œuvres représentent un travail et un effort pour expérimenter la miniature iranienne mais dans une ère artistique contemporaine (figure n°1136).



fig.1135/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 50x70 Cm/ 2012



fig.1136/ Reza Derakhshani/ Technique mixte sur toile/ 180x65 Cm/ 2006

Reza Derakhshani a un regard contemporain sur les traditions anciennes de son pays Iran. Ses œuvres ont un lien très profond avec la culture de son pays tout en étant contemporaines, ce qui attire le regard et l'esprit.

Dans un entretien (www.akairan.com/2005/Tehran-Iran), il dit : Après avoir quitté l'Iran en 1977, à un moment de ma vie et mon travail, j'ai été attiré par les motifs traditionnels iraniens. La culture iranienne est riche et profiter de cette richesse m'a été bénéfique. J'ai mis du temps pour enfin comprendre comment exploiter de façon contemporaine, un si ancienne culture avec ses propres restrictions. J'ai beaucoup apprécié la miniature iranienne, telle que l'histoire de Khosrô et Shirin et l'amour qui existait entre eux ; cette histoire est visible dans un grand nombre de mes œuvres (figure n°1137). »

Dans cette œuvre, comme dans les 10 autres œuvres, j'ai utilisé du papier carton (50 x 70 cm) et j'ai fait du collage avec des imprimés en couleur des œuvres de cet artiste.

Dans cet œuvre la couleur de fond est noire, comme pour l'œuvre précédente « L'oiseaux Ineffaçable », Ce qui crée une ambiance mystérieuse et pleine de secrets. Cette œuvre est inspirée des œuvres récentes de Reza Derakhshani, une série appelée « crise d'identité » (figure n°1138). La couleur noir est omniprésent dans ces œuvres.

Le travail de Derakhshani est divisé en plusieurs périodes. Quatre de ces périodes m'ont particulièrement affectée et inspirée. J'ai réalisé cette œuvre en m'inspirant de ces quatre périodes :

- 1- « Crise d'identité : crise d'identité, 60 visages », 2011-2012 (figure n°1139)
- 2- « Miroir de temps » (chuchotement), 2011 (figure n°1140)
- 3- Vin caché, 2007 (figure n°1141)
- 4- Silver imigration (immigration d'argent), 2006 (figure n°1142)

Dans cette œuvre, le portrait de l'artiste a une place importante, exactement comme les autres œuvres réalisées sur les 10 autres artistes. Ceci représente l'artiste qui est le discret spectateur de l'œuvre.

J'ai réalisé un collage avec le portrait de l'artiste sur son œuvre appelé « Crise d'identité, 60 visages ». L'artiste a réalisé en 2011, un ensemble d'œuvres. Il a créé des événements avec la couleur noire sur le portrait de diverses personnes ; il a découpé ces photos en petits morceaux, ou à hachuré ou couvert avec l'encre noire. En cachant ainsi leur visage, il met à



fig.1137/ Reza derakhshani/ Technique mixte sur toile/ 160x90 Cm/ 2006



fig.1138/ Reza derakhshani/ Collage avec photo/ 2011



fig.1139/ Reza derakhshani/ Technique mixte / 150x360 Cm/ 2011

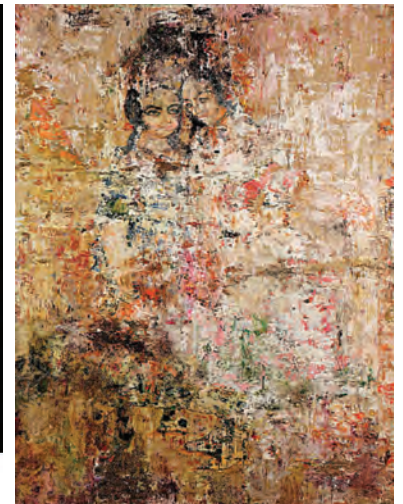


fig.1140/ Reza derakhshani/ Technique mixte sur toile/ 250x197 Cm/ 2011



fig.1141/ Reza derakhshani/ Technique mixte sur toile/ 220x180 Cm/ 2006

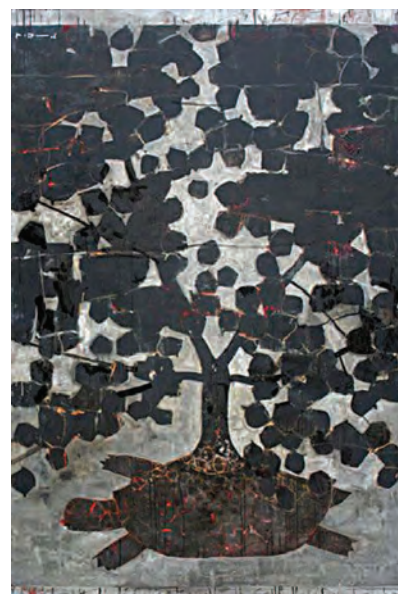


fig.1142/ Reza derakhshani/ Technique mixte sur toile/ 220x180 Cm/ 2006

jour le problème et la crise de l'identité. Problème qui existe depuis de nombreuses années dans la société iranienne.

Dans cette œuvre, j'ai dissimulé le portrait de l'artiste parmi ces 60 visages, sans hachurer, ni le cacher sous la couleur noire. Son visage qui traduit son identité, est tout à fait visible, symbole d'une identité toute à fait claire et visible chez cet artiste. L'expression de son visage dans cette œuvre, nous donne l'impression que l'artiste respire l'air frais venant de ces peintures. Il ferme ses yeux pour ne pas voir «les obscurités » et parle de l'histoire d'amour entre Shirin et Khosrô dans ses œuvres.

Dans cette œuvre j'ai greffé le fruit de ma propre imagination avec l'histoire de ses œuvres ; un lien entre lui et moi.

Reza Derakhshani, est à la recherche de la signification des symboles dans ses œuvres, ce qui est le point commun entre ces dernières et mes propres œuvres. Ces points communs sont la raison pour laquelle il existe une étrange ressemblance entre nos œuvres.

Dans cette œuvre, deux figures humaines se trouvent en dessous du portrait de l'artiste. Deux figures qui racontent l'histoire des amants Khosrô et Shirin. Khosrô est l'homme amoureux, avec un oiseau sur son épaule et Shirin, une femme qui ne ressemble aucunement aux femmes peintes dans les miniatures iraniennes ! Elle est une femme discrète, dissimulée dans un habit noir, elle ne regarde pas son amant et ne poursuit pas ses rêves les plus chers. Elle regarde une tortue avec une plante poussée de sa carapace.

Les deux figures humaines sont prises de deux ensembles d'œuvres de Derakhshani « miroir du temps » (chuchotement), et la tortue de l'œuvre intitulée « Immigration d'argent ».

Sous les pattes de la tortue, j'ai dessiné une pierre remplie de graines de grenade. Derakhshani a illustré, dans une série de ses œuvres intitulée « Vin caché », une multitude d'arbres constitués de graines de grenade. Ce fruit est le symbole du fruit de paradis dans la culture iranienne, et dans d'autres pays, il est le symbole de la naissance.

La femme, l'arbre, la grenade...trois symboles de naissance et fertilité...se retrouvent dans cette œuvre.

- **D) à la mémoire de « Hossein Zenderoudi»**

Cette œuvre (figure n°1143) est inspirée des œuvres de Hossein Zenderoudi, artiste renommé à l'échelle internationale, grâce à ses peintures-calligraphies. Il a également initié le



**fig.1143/ Sara Jafari/ Technique
mixte sur carton/ 50x70 Cm/ 2013**

mouvement Sagha-Khaneh en Iran en 1961. Le travail de Zenderoudi est divisé en plusieurs périodes. J'ai réalisé cette œuvre en m'inspirant de ces deux périodes :

- 1) La période pendant laquelle elle s'intéressait à la magie, les talismans et les prières mystérieuses (figure n°1144)
- 2) Période à laquelle la calligraphie et les chiffres persans apparaissent dans ses œuvres (figure n°1145), (figure n°1146)

La période pendant laquelle cet artistes s'intéressait à la magie et les talismans ainsi que celle où il s'est intéressé à la calligraphie persanes m'ont tout particulièrement fascinées depuis mon très jeune âge, mes années universitaires et jusqu'aujourd'hui.

Dans cette œuvre, j'ai réalisé le portrait de l'artiste sous forme de collage ; la moitié de son portrait qui se complète avec les propres calligraphies de l'artiste. Dans la partie supérieure de l'œuvre j'ai réalisé un collage avec 2 oiseaux (choisis parmi les peintures-calligraphies de l'artiste). Entre ces deux oiseaux, se figure une serrure qui vient des peintures des périodes où Zenderoudi s'intéressait à la magie et aux talismans. Cette serrure est très symbolique et sa clé est entre les mains de l'artiste.

Cette œuvre à une composition géométrique comme un grand nombre de mes œuvres. La présence des calligraphies de Zenderoudi apporte un aspect fluide à cette réalisation.

La composition géométrique ainsi que les traits irréguliers de la calligraphie de l'artiste, ainsi que les lettres tracées avec diverses couleurs, nous font penser à un Sagha- khaneh (point d'eau) où les passants ont accroché tes bouts de tissus colorés en guise de prière.

Dans cette œuvre j'ai utilisé la couleur bleue qui est la couleur de l'eau pour couleur dominante. Ici, je vous rappelle cette partie de ma thèse qui explique « Sagha- khaneh » :

Dans l'encyclopédie iranienne, le mot « Sagha-khaneh », est défini comme étant un endroit où l'on réserve de l'eau potable pour les personnes et les passants assoiffés et ce lieu est vénéré tel un mieux béni. Cet endroit est souvent aménagé dans les rues, les bazars, et les quartiers très peuplés et très fréquentés.

Pour la première fois en 1962, Karim Emami, critique d'art iranien, a utilisé le terme « Sagha-khaneh » pour désigner les œuvres de Hossein Zenderoudi, Faramarz Pilaram, Jazeh Tabatabaï, Nasser Oveysi, Sadegh Tabrizi, Massoud Arabshahi et Parviz Tanavoli.



**fig.1144/ Hossein Zenderoudi/ Encre et
tempra sur papier/ 49.5x36.5 Cm/ 1959**



**fig.1145/ Hossein Zenderoudi/
Acrylic sur toile/ 85x76 Cm/ 1981**



**fig.1146/ Hossein Zenderoudi/
Litograph sur carton/ 76x56 Cm/ 1972**

Je finis cette partie avec quelques phrases de Karim Emami :

« Ces œuvres produisaient une ambiance religieuse qui était ni somptueuse à l'échelle de la mosquée de Shah à Ispahan, ni immense et imposante à l'échelle de la mosquée Sepahsalar à Téhéran ; elle était à l'échelle d'un Sagha-khaneh au bout d'une ruelle. »

- **E) à la mémoire de « Talieh Kamran »**

Cette œuvre (figure n°1147) est inspirée des peintures de l'artiste iranienne Talieh Kamran. L'intérêt qu'elle éprouvait pour la réalité objective et le reflet de l'âme de cette réalité sur la toile ont conduit cette artiste à utiliser dans ses œuvres des symboles et des motifs tels que la femme, la chouette, l'oiseau, le poisson, la pomme et tout ce qu'il faisait partie de sa vie. Mais dans ses œuvres, ces objets n'étaient plus ce qu'ils étaient dans la nature (figure n°1148).

Les surfaces géométriques et la présence de rares couleurs tels que jaune, noir, rouge, blanc et gris y sont remarquables. L'esprit narratif de l'artiste, la finesse de style de peinture et la précision dans la réalisation de l'œuvre, permettaient à Madame Kamran d'arriver dans ces œuvres aux frontières de la graphique (figure n°1149).

Madame Kamran, est restée fidèle à deux figures pendant toute sa carrière d'artiste peintre : la femme et l'oiseau. Dans ses œuvres, l'image de « la femme qui souhaite devenir oiseau » est présentée à chaque fois par des lignes et des formes différentes, dans différentes espaces (figure n°1150).

Dans tous les récits racontés dans ses tableaux, il existe une sorte de solitude. Même lorsqu'elle nous montre les relations amoureuses, nous pouvons y voir l'expression d'une sorte d'angoisse.

Il y a une ressemblance entre ses œuvres et les miennes :

- 1) La femme et l'oiseau, deux figures toujours présentes dans mes peintures. J'ai déjà expliqué la raison pour laquelle elles sont omniprésentes dans mes œuvres (voir l'explication dans l'anecdote de « l'oiseau ineffaçable »).
- 2) Dans les œuvres de cette artiste, il existe des compositions géométriques et aussi Mes œuvres contiennent des surfaces géométriques.
- 3) Cette artiste écrit des poésies, et son âme de poète est reflétée dans ses peintures. Elle peint ses mots, ce qui rapproche ses œuvres à l'illustration. Dans mes peintures, nous pouvons voir une sorte de narration, comme si je racontais une histoire, ce qui est



fig.1147/ Sara Jafari/ Technique mixte sur carton/ 50x70 Cm/ 2013



fig.1148/ Talieh Kamran/ Acrylic sur toile/ 100x100 Cm/ 1976



fig.1149/ Talieh Kamran/ Acrylic sur toile/ 100x100 Cm/ 1979



fig.1150/ Talieh Kamran/ Acrylic sur toile/ 80x80 Cm/ 1989

proche de l'illustration. Depuis toujours, j'apprécie la miniature persane et l'histoire qui racontent, ce qui m'a poussé à analyser l'œuvre des grands de la miniature persane tel que Kamaledin Behzâd.

Dans cette œuvre « à la mémoire de « Talieh Kamran », le portrait de l'artiste est présent (le spectateur silencieux), dans la partie inférieure entouré des morceaux de sa peinture, découpés et utilisés en forme de collage (figure n°1151). Dans la partie supérieure, nous observons, à gauche le portrait d'une femme avec une chouette sur son épaule (dessin de Mme Kamran) (figure n°1152) et à droite, le portrait d'une femme avec un oiseau sur son épaule (mon dessin).

La chouette est souvent présente dans les œuvres de Talieh Kamran (figure n°1153). Elle utilise beaucoup de signes et de symboles et laisse le spectateur le soin de l'interprétation de l'œuvre.

Voici diverses significations de cette animale « La chouette » dans différents pays :

« Symbole de mystère en Angleterre, symbole de sagesse chez les grecques, symbole de la mort aux Etats-Unis, la chouette avec les oreilles est le symbole de la connaissance et sans oreilles la malchance en France. Les arabes pensent que l'âme de la personne décédée veille sur sa tombe et est en deuil. Dans la culture persane, la chouette a deux significations : maléfique ou alors symbole de sagesse ! »

Les portraits des femmes dans les peintures de Mme Talieh Kamran ressemblent à son propre visage, des visages calmes avec une tristesse profonde dans leur regard. La femme dessinée par l'artiste, porte une chouette à son épaule, qui pourrait être le symbole de la sagesse, ou symbole de la mort et du néant. Contrairement à Talieh Kamran, la femme de mes peintures porte un oiseau sur une épaule, signe de la paix, le calme, et l'espoir.

Dans la partie supérieure de l'œuvre, des arbres sont portés par les 2 femmes (figure n°1154). L'arbre, symbole de la vie après la mort, bonheur, et la vie spirituelle. Aussi, dans certaines cultures, l'arbre est le symbole de la fertilité. Dans cette œuvre j'ai écrit quelques poésies de Talieh Kamran avec la calligraphie persane (poésie choisie du livre « De l'infini », poète : Talieh Kamran, publication Nashr-e-Shooka, 2004, Téhéran, Iran). J'ai utilisé les quatre couleurs, noir, blanc, gris et jaune qui sont toujours présentes dans les peintures de Mme Kamran. Je lui dédie cette œuvre, puisque les siennes m'ont toujours incitée à dessiner.



**fig.1151/ Talieh Kamran/ Acrylic
sur toile/ 80x80 Cm/ 1992**



**fig.1152/ Talieh Kamran/ Acrylic
sur toile/ 100x100 Cm/ 1992**



**fig.1153/ Talieh Kamran/ Acrylic
sur toile/ 800x800 Cm/ 1996**



**fig.1154/ Talieh Kamran/ Acrylic
sur toile/ 120x120 Cm/ 1998**

Référence (Bibliographie)

- 1- The first Tehran international contemporary drawing exhibition, publication : Musée de l'art contemporain de Téhéran, 2000, Téhéran –Iran.
- 2- Pionniers de l'art moderne en Iran ; Parviz Tanavoli, publication: Musée de l'art contemporain de Téhéran, 2003, Téhéran –Iran.
- 3- Contemporary Painting of the Islamic World (the first international painting biennial of the Islamic world), publication: Institute for promotion of visual art, 2000, Téhéran –Iran.
- 4- La peinture révolutionnaire, Dr Morteza Goudarzi, publication : Frhangestan Honar, 2008, Téhéran –Iran.
- 5- La Peinture contemporain en Iran, publication : Institut de l'art plastique de Téhéran, 1994, Téhéran –Iran.
- 6- Le 6^{eme} Biennal de la peinture de Téhéran au musée de l'art contemporain de Téhéran, publication : Institut de l'art plastique de Téhéran, 2004, Téhéran –Iran.
- 7- Highlights of Persian Art, Richard Ettinghausen and Ehsan Yarshater, publication: Agaah 2000, Téhéran –Iran.
- 8- The Iranian academy of art (mirror of sight), publication: Ministry of cult and Islamic guidance en Iran, 2003, Téhéran –Iran.
- 9- Iran Contemporary Painting, publication: Association of visual art in cooperation with the visual art center of Tehran, 1994, Téhéran –Iran.
- 10- From a conversation with the sun, Auteur: Seyyed Mohammad Hussein Rahmati, publication: Negar Kimiya, 2007, Téhéran –Iran.
- 11- Persian Motifs, Auteur: M. Tazhibi et F. shahbazi, publication: Soroush press, 1995, Téhéran-Iran.
- 12- Art spirituel, Publication : Senobar, 2005, Téhéran -Iran.
- 13- A spiritual vision, Publication: Musée de l'art contemporain de Téhéran, 2003, Téhéran - Iran.
- 14- Art Conceptuel, Publication : musée de l'art contemporain de Téhéran, 2002, Téhéran - Iran.

- 15- Une sélection des œuvres présentées à la première biennale des peintres d'Iran, 1991, Téhéran-Iran.
- 16- Les artistes Iraniens et le modernisme, Auteur : Dr. Kamran Afshar Mohajer, publication : université de l'art de Téhéran, 2005, Téhéran-Iran.
- 17- Livre : « Az Khoshi-ha va Hassrat –Ha », Auteur : Aydin Aghdashlou, Publication : Nashr-e- Atyieh, 1999, Téhéran-Iran.
- 18- Livre : « Az Peyda va Penhan », Auteur : Aydin Aghdashlou, Publication : Ketab-e- Siyamak, 2000, Téhéran-Iran.
- 19- Kamaledin Behzâd, Auteur: Dr Ghamar Aryan, Publication: Honar va Farhang, 1984, Teheran-Iran.
- 20- Nous et modernité, Auteur : Dr. Daryoush Ashouri, Publication : institue culturel de Sarat, 2005, Téhéran-Iran.
- 21- Histoire de la peinture Iranien, Auteur : Seyyed Abdolmajid Sharifzadeh, publication : Ministre de la culture et Islamique Guidance, 1996, Téhéran - Iran.
- 22- L'identité culturelle et artistique, publication : institut de l'art plastique de Téhéran, 1999, Téhéran-Iran.
- 23- Le livre annuel de (Talar Iran ; Talar Ghandriz), publication : Talar Iran ; Talar Ghandriz, 1965, Téhéran-Iran.
- 24- Les Paroles d'expérience (Hrfhay-e- Tajrobeh), Auteur : Morteza Momayez, Publication : wide, 2003, Téhéran-Iran.
- 25- Pioneers of Iranian Modern Art; Mahmoud Javadipour, Publication: institute of contemporary visual art of Tehran, 2010, Téhéran -Iran.
- 26- Pionniers de l'art moderne en Iran; Ahmad Esfandiari / Publication: institue for promotion of contemporary Visual arts, 2010, Téhéran -Iran.
- 27-Pioneers Iranian Modern Art; Massoud Arabshahi, Publication: Nashr-e- Mahriz et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran –Iran.
- 28- Pionniers de l'art moderne en Iran; Hossein Zenderoudi, Publication: Nashr-e- Mahriz et Musée d'art contemporain de Téhéran, 2001, Téhéran –Iran.
- 29- Nghsh-e- Khyal ; les peintures de Hassan Ismaïlzadeh, Publication : institue culturel et artistique de musée de Imam Ali, 2006, Téhéran-Iran.
- 30- Les peintures d'Ahmad Nassrolahi, publication : Haft Neagh, 2001, Téhéran-Iran.

- 31-The Maze, Les œuvres de Samila Amir- Ebrahimi, publication : Samila Amir – Ebrahimi, 2004, Téhéran-Iran.
- 32- A window to color; Sohrab Sepehri, publication: Musée de l’art contemporain de Téhéran, 2009, Téhéran-Iran.
- 33-Atelier Kaboud, Auteur : Parviz Tanavoli, publication : Bon-Gah, 2005, Téhéran – Iran.
- 34- Les œuvres de Ghassem Hadjizadeh, publication : Ghassem Hadjizadeh, 1985
- 35-Les critiques sur l’art contemporain en Iran, Auteur : Mohammad Shamkhani, publication : Agaah, 2004, Téhéran-Iran.
- 36- Persian Kilims, Auteur: Zahra Jazayeri, Publication: Soroush Press, 2000, Tehran - Iran.
- 37-The International art of Basle (Switzerland), Publication: Art center of Niavaran, 1978, Tehran-Iran.
- 38- Sculpteurs Iraniennes, 2001-2002, Téhéran-Iran.
- 39-L’art Contemporain d’Iran, Auteur : Touka Maleki, publication: Nazar, 2010, Téhéran-Iran.
- 40-l’histoire de la peinture en Iran, Auteur : Morteza Goudarzi, publication : Nashre Samt, 2005, Téhéran-Iran.
- 41- Akashi (photographie + la peinture), Auteur : Maryam Zandi et Ebrahim Haghighi, publication : Haft Rang, 2001, Téhéran- Iran.
- 42-Cinquante années de céramique en Iran, Gallérie d’art de Mehr Chah, Téhéran-Iran.
- 43 -Black Book, Auteur: Ahmadréza Dalvand, Publication : Gallérie de Laleh, 2004, Téhéran-Iran.
- 44 -A selection of Iranian contemporary art, Institute for promotion of visual art, 2004 Tehran-Iran.
- 45-First Iranian painting Biennale, Publication: Musée de l’art contemporain de Téhéran, 1991, Téhéran-Iran.
- 46-From years ago up to the present time (selection des affiches de Ghobad Shiva), publication: Nazar, 2004, Téhéran -Iran.

- 47- Basic Design, Auteur: Mohammad Hossein Halimi, publication: Ofsét, 1993, Téhéran-Iran.
- 48-Encyclopédie de l'art, Auteur: Rouin Pakbaz, publication: Farhang Moaser, 1999, Téhéran-Iran.
- 49- Pionniers de l'art moderne en Iran (Houshang Pezeshknia- Sohrab Sepehri – Hossein Kazemi), Auteur: R. Pakbaz and Y. Emdadian, publication: Nazar, 2001, Téhéran-Iran.
- 50-La calligraphie contemporaine d'Iran, Auteur : Seyyed Mohsen Hashemi, publication : le musée d'Imam Ali a Téhéran, 2007, Téhéran-Iran.
- 51-The story of Art, E-H Gombrich, Traduction en persan: Ali Ramin, Publication: Ney, 1999, Téhéran-Iran.
- 52-Art through the Ages, Auteur: Helen Gardner, Traduction en persan: Mohammad Taghi Faramarzi, Publication: Agaah, 1986, Téhéran-Iran.
- 53-Art of Islam, Auteur: Titus Burckhardt, Traduction en persan: M.Rajabnia, Publication: Soroush, 1986, Téhéran-Iran.
- 54-The Ascent of Man, Auteur: Bronowski Jacob, Traduction en persan: Siavash Moshfegh, Publication: Shahr-Ab, 1980, Téhéran-Iran.
- 55- Bi pardeh ba Aftab « Ouvertement avec le Soleil », Les écritures et critiques de Hannibal Alkhas, Publication : Majale, 2006, Téhéran-Iran.
- 56-Iran et modernité, Ramin Jahanbegloo, publication : Gofar, 2001, Téhéran-Iran.
- 57- Les œuvres de Jazeh Tabatabaï , Auteur :Mohammad Hassan Hamed, publication :Neshat, 2007, Téhéran-Iran.
- 58- The artist's way: a spiritual path to higher creativity, Auteur: Julia Cameron, Publication: Putnam book, 1992, U.S.A.
- 59-Je parle, Auteur: Hannibal Alkhas, publication: majale, 2005, Téhéran-Iran.
- 60-Ablagh, Auteur : Jazeh Tabatabaï, Publication : Gallérie Honar-e- Jadid, 1971, Téhéran-Iran.
- 61- Pionniers de l'art moderne en Iran; Mohsen Vaziri Moghaddam, publication: Musée d'art contemporain de Téhéran, 2004, Téhéran-Iran.
- 62-Le livre : Toujours le voyage... « Hanooz dar safaram... », Les écritures de Sohrab Sepehri, publication : Foroozan Rooz, 2001, Téhéran-Iran.

- 63-Sohrab Sepehri poète et peintre, publication : Amir Kabâr, 1980, Téhéran-Iran.
- 64-Entretien avec Behjat Sadr, Auteur : Lili Golestân, Publication : Digar, 2006, Téhéran-Iran.
- 65- Pionniers de l'art moderne en Iran; Behjat Sadr, Publication: Musée d'art contemporain de Téhéran, 2004, Téhéran –Iran.
- 66- Distance entre deux points, Auteur : Iran Darroudi, Publication : Nashr-e-Ney, 2000, Téhéran-Iran.
- 67- Livre : Servir et trahison intellectuelle « Dar khedmat va khyanat roshanfekri », Auteur : Jalal Al –e Ahmad, Publication : Ferdowsi, 1977, Téhéran-Iran.
- 68-La peinture de la révolution, Auteur : Morteza Goudarzi, Publication : Frhangestan-e-Honar, 2008, Téhéran-Iran.
- 69-Entretien avec Samila Amir Ebrahimi, Auteur : Arshadi, publication : Magazine culture de Chista n°168 et n°169, 2000, Téhéran-Iran.
- 70-Les œuvres de Nosratollah Moslemian, publication : Nazar, 2005, Téhéran-Iran.
- 71-Les œuvres de Parviz Kalantari, Auteur : Hassan Maleki, Publication : Zarin Simin, 2003, Téhéran-Iran.
- 72- Rise and Decline of modernisme mouvements in contemporary art, Auteur : Alireza Sami Azar, Publication : Nazar, 2009, Téhéran-Iran.
- 73-Movements in art since 1945 : Issues and Concepts, Auteur : Lucie-Smith-Edward, Traduction en persan : Alireza Sami Azar, Publication : Nazar, 2001, Téhéran-Iran.
- 74-La peinture Iranienne, Auteur : Rouin Pakbaz, publication : Narestan, 2000, Téhéran-Iran.
- 75- Les paroles de Jalil Ziapour, Publication : Eslimi, 2003, Téhéran-Iran.
- 76-Fundamentals of spiritual Art (A collection of essays), Publication: Soureh, 1993, Téhéran –Iran.
- 77-Ré enchantement, Auteur: Daryoush Shaygan, Publication: Farzan, 2001, Téhéran-Iran.
- 78-Modernity, Critical Concept, Auteur : Malcom Waters, Publication : Naghsh-e-Jahan, 2002, Téhéran-Iran.
- 79-Wise Lord Of The Skye: Persian Myth., Auteur: Allan-Tony, Traduction en persan: Zohreh Hedayat et Ramin Karimiyân, Publication: Ney, 2005, Téhéran-Iran.

- 80- Gol-o- Morgh (fleur et oiseau), Auteur : Jahangir Shahdadi, Publication : Ketab-e-Khorshid, 2005, Téhéran-Iran.
- 81- Persian Designs and Motifs, Auteur : Ali Dolatshahi, Publication : Soroush, 1988, Téhéran-Iran.
- 82-Truth and Beauty (Lectures on the philosophy of art), Auteur: Babak Ahmadi, Publication: Nashr-e- Markaz, 1995, Téhéran-Iran.
- 83-Baghe Irani (Le jardin persan), Publication: Musée d'art contemporain de Téhéran, 2004, Téhéran-Iran.
- 84-Man and his symbols, Auteur : Carl Gustav, Traduction en persan : Mahmoud Soltanieh, 1998, Téhéran-Iran.
- 85-The Blue Room (Sohrab Sepehri), Auteur: Parviz Sayar, publication: Soroush press, 1990, Téhéran-Iran.
- 86- Moje Chaharom (quatrième Vogue), Auteur: Ramin Jahanbegloo, publication: Nashr-e-Ney, 2002, Téhéran-Iran.
- 87-Pionniers de l'art contemporain et littérature en Iran, publication: Niavaran cultural center, 1978, Téhéran-Iran.
- 88-Basics of Iranian painting (Miniature), Auteur: Ardeshir Mojarad Takestani, publication: Yasavoli, 2002, Téhéran-Iran.
- 89- The Bibliography of Arts, Auteur: Saadat Ahmadzadeh, Publication: Faza, 2003, Téhéran-Iran.
- 90-From Pictorial Signs to the Text, Auteur: Babak Ahmadi, Publication: Nashr –e- Markaz, 1993, Téhéran-Iran.
- 91-The Iranian Academy of Art (Mirror of Sight), Publication: Ministry of culture and Islamic guidance, 2003, Téhéran-Iran.
- 92- Portraits of Iranian artistes, Maryam Zandi, 1995, Téhéran-Iran.
- 93-Recherche sur les Persian mythes, Auteur : Mehrdad Bahar, publication : Nashre Agaah, 1996, Téhéran-Iran.
- 94- Kamal-ol-Molk, publication : musée de l'art contemporain de Téhéran, 1983, Téhéran-Iran.
- 95-from years ago up to the present time, selection des affiches de Ghobad Shiva, publication: Nazar, 2004, Téhéran-Iran.

Résumé

Dans ce travail de thèse, j'ai dressé un tableau de la situation actuelle de la peinture contemporaine iranienne pour montrer dans quelles conditions celle-ci a évolué : tantôt elle a été opprimée et condamnée, tantôt elle s'est relevée et a continué sa progression vers l'avant. J'ai analysé la situation générale de la peinture contemporaine iranienne en tenant compte du contexte historique, politique, social et culturel de l'Iran. L'histoire et la culture ancienne de ce pays, et la vie quotidienne des iraniens sont soumises à un certain nombre d'événements qui pèsent sur la vie du peuple. Les invasions étrangères et l'arrivée des puissances qui gouvernaient le pays tout en convoitant ses ressources et ses richesses, ont fait que les Iraniens ne se soucient guère de l'avenir et qu'ils essaient plutôt de saisir le présent! L'attachement profond des iraniens aux traditions, aux valeurs, aux relations humaines et surtout à l'image que les autres se font d'eux, les a souvent amenés à se donner qu'une place secondaire par rapport aux autres. Consciente de cet état d'esprit, la jeune génération d'artistes iraniens est bien avisée, et sait parfaitement que pour rejoindre l'art mondial, elle doit se nourrir principalement de ses propres racines.

Mots-clés : Iran, peinture, art contemporain, évolution, ressources, artistes iraniens, jeune génération

Résumé en Anglais

In this research project, I have analyzed the current contemporary Iranian painting and its evolution composed of periods of oppression in one hand and periods of progression on the other hand. This analyze is based on historical, political, social and cultural events in Iran. As long as one can remember, this country and its people has been invaded and exploited by foreign countries and even local governments which at all time, they have used resources and cultural treasure of Iran. For all these reasons, a national philosophy has taken place in the country, which pushes Iranian to think less about the future by trying to appreciate the present. The young generation of Iranian artist knows that it has to consider and to use its own roots and culture to get the opportunity to join the world-wide art.

Key words : Iran, painting, evolution, contemporary art, Iranian artists, young generation