



HAL
open science

Esthétique de la vie quotidienne dans la peinture contemporaine d'Iran

Mahsadat Mirhosseininiri

► **To cite this version:**

Mahsadat Mirhosseininiri. Esthétique de la vie quotidienne dans la peinture contemporaine d'Iran. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030021 . tel-04582768

HAL Id: tel-04582768

<https://theses.hal.science/tel-04582768>

Submitted on 22 May 2024

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 – ARTS & MEDIAS

**Laboratoire LIRA – Laboratoire International de Recherche en
Arts – EA 7374**

Thèse pour l'obtention du doctorat en esthétique et sciences de l'art

Mahsadat MIRHOSSEININIRI

**ESTHETIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE DANS LA
PEINTURE CONTEMPORAIN D'IRAN**

**Thèse dirigée par
Monsieur Bruno Nassim ABOUDRAR**

Soutenue le Janvier 2023

Jury :

**M. (Bruno Nassim ABOUDRAR, Professeur des Universités à
l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)**

Résumé

C'est à l'époque Qadjar et au travers d'artistes comme Reza Abbasi, Behzâd et Kamal ol molk qu'on peut voir la représentation de la vie des gens ordinaires dans les peintures iraniennes. Kamal ol molk, en imitant le mouvement réaliste européen a commencé à représenter la vie des gens en Iran. Certains artistes se sont occupés de représenter leurs expériences vécues de la vie quotidienne par un réalisme qui n'a pas été considéré assez d'avant-garde. On peut voir plutôt cette tendance de la représentation de la vie quotidienne des gens ordinaires dans certaines œuvres des artistes iraniens à la suite de la Révolution islamique de 1979, et dès après la guerre Iran-Irak.

En effet, ils représentent la réalité de l'Iran contemporain par le prisme de détails de la vie de tous les jours et non par de grands évènements comme de grands récits de manifestations ou de révolutions. Loin des impacts des mouvements artistiques à la mode en Iran, ils ont tenté simplement de représenter les choses telles qu'elles étaient. Les objets quotidiens, les lieux quotidiens, les histoires personnelles et les souvenirs font partie de certaines préoccupations de ces artistes – dont on peut voir les œuvres dans cette thèse. Ce qui est le plus important dans ces œuvres est leurs sujets. En effet, c'est eux et leur vie quotidienne qui est représentée dans ces œuvres. Ils représentent eux-mêmes en tant qu'un individu habitant en Iran. Alors, ils nous montrent les couches inférieures de la société contemporaine iranienne qui est toujours masquée dans les médias gouvernementaux iraniens et internationaux.

Mots clés : Le quotidien, la vie quotidienne, l'Ordinaire, la peinture, Iran, l'individu, la représentation.

Abstract

Aesthetics of everyday life in contemporary Iranian painting

It is in the Qajar period and through artists like Reza Abbasi, Behzâd and Kamal ol molk that we can see the representation of the life of ordinary people in Iranian paintings. Kamal ol molk, by imitating the European realist movement began to represent the life of people in Iran. Some artists were concerned with representing their lived experiences of everyday life through a realism that was not considered avant-garde enough. We can rather see this tendency of the representation of the daily life of ordinary people in certain works of Iranian artists following the Islamic Revolution of 1979, and immediately after the Iran-Iraq war.

Indeed, they represent the reality of contemporary Iran through the prism of details of everyday life and not through major events such as great stories of demonstrations or revolutions. Far from the impacts of the fashionable artistic movements in Iran, they simply tried to represent things as they were. Everyday objects, everyday places, personal stories and memories are among some of the concerns of these artists – whose works can be seen in this thesis. What is most important in these works are their subjects. Indeed, it is them and their daily life that is represented in these works. They represent themselves as an individual living in Iran. So they show us the lower layers of contemporary Iranian society which is still hidden in the Iranian and international government media.

Keywords: The daily, everyday life, the ordinary, painting, Iran, the individual, representation.

À mon cher Vahid.

Remerciements :

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Bruno-Nassim ABOUDRAR pour sa confiance, pour le fait d'avoir accepté de diriger cette thèse, celle d'une étudiante étrangère qu'il a guidée, aiguillé au travers de ces nombreux conseils, je le remercie également pour sa compréhension, sa gentillesse et son soutien continu.

Monsieur Bruno-Nassim ABOUDRAR, je vous remercie infiniment !

Je tiens également à remercier les membres du jury pour avoir accepté d'évaluer ce travail.

Je saisis l'occasion pour remercier tous les membres de ma famille, particulièrement mon frère, pour leurs encouragements au cours des périodes difficiles qui m'ont permis de ne jamais dévier de mon objectif final.

Je souhaite remercier toutes mes amies et tous mes amis qui ont contribué, de près, à la relecture de mes textes en France, ou de loin, à chercher des ressources en Iran.

Enfin, je voudrais remercier tous les événements de ma vie qui m'ont guidée vers ce travail, qui m'a permis d'approfondir mon chemin artistique.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
1.LE QUOTIDIEN IRANIEN COMME L'« ORDINAIRE »	17
1.1. <i>L'héroïsme des gens ordinaires dans la vie quotidienne</i>	29
1.2. <i>Le profane et le banal contre le sacré et le sublime</i>	59
1.3. <i>Les objets ordinaires de la vie quotidienne</i>	82
1.3.1. <i>Les objets de la vie quotidienne et la nostalgie</i>	90
1.3.2. <i>Les objets quotidiens : de véritables sujets sociaux et politiques</i>	101
2.LES ESPACES QUOTIDIENS	118
2.1. <i>La vie urbaine et les lieux publics</i>	120
2.2. <i>Les lieux privés et intimes, underground</i>	147
2.3. <i>Les lieux entre-deux</i>	170
3.LA FEMINITE AU QUOTIDIEN IRANIEN	188
3.1. <i>La vie domestique</i>	191
3.2. <i>Le voile</i>	208
3.3. <i>Les écoles séparées</i>	255
4. L'INDIVIDU, SUJET PRINCIPAL DU QUOTIDIEN IRANIEN	265
4.1. <i>L'expérience vécue et la vie quotidienne</i>	271
4.2. <i>La « présentation de soi » à travers des peintures</i>	277
4.3. <i>Le soi collectif des individus iraniens au travers des « soi » personnels dans la vie quotidienne</i> ...	285
4.4. <i>Le « résistance » des individus contre le pouvoir dans la vie quotidienne</i>	301
CONCLUSION	313
BIBLIOGRAPHIE	315

Introduction

L'une des principales raisons qui ont influencé le choix du sujet de cette thèse remonte à mon enfance, à mes premiers contacts avec l'apprentissage de l'art. J'ai suivi des cours d'art au sein d'ateliers artistiques, puis à l'Université, en Iran, et ce depuis l'âge de 7 ans. Tout au long de ces années d'apprentissage, on a moins porté notre attention sur le sujet des peintures ou des dessins que sur les techniques picturales. J'ai expérimenté des techniques enseignées de manière toujours presque identique. Des techniques comme la peinture à l'huile ou la peinture acrylique, la peinture aquarelle, le crayon couleur, le gravure... Mais on peignait toujours certains objets particuliers, tout au plus, on copiait les œuvres de grands peintres européens.

C'était toujours les mêmes sujets qui revenaient dans ces ateliers ; des poteries, des cruches, des vases en cristal, des plats en cuivres, des tissus en soie, des boîtes incrustées... Essentiellement des objets décoratifs, relevant de l'artisanat ou des antiquités. J'ai donc toujours pensé que seules les fleurs, les objets décoratifs, considérés comme beaux, ou encore la nature méritaient d'être d'un sujet de peinture.

Au cours de ces dernières années, je me suis demandée si on pouvait dessiner des objets communs ; des boîtes de sauce tomate ou de lessives, au lieu des vases en cristal ou des fleurs ? Pourquoi on ne dessinait pas une voiture ou la vitrine d'une boutique à la place des arbres et des paysages ? Au fond, ma question a été ; les choses communes, les événements banals de la vie quotidienne peuvent-ils constituer un sujet d'œuvre pour les artistes ?

On sait bien que Kamal ol Molk au début du 20^e siècle a réussi à transformer les sujets traditionnels de la peinture iranienne ; passant ainsi de la représentation de la royauté et la noblesse à celle du monde et des gens ordinaires dans un style naturaliste et réaliste. Pourquoi dès lors les peintres réalistes ont poursuivi la représentation du beau et de la nature pendant des années ?

À la recherche d'une réponse à cette question, j'ai étudié le concept de l'*ordinaire* dans l'art en générale, et au sein de la peinture contemporaine iranienne, cela faisait partie de mes projets de recherches en Master d'Arts plastiques et de Médiation culturelle effectuées en France. J'ai appréhendé les peintures représentant des sujets ordinaires, parfois même des sujets ayant trait à la vie courante et qui sont, de coutume, considérés comme sans importance. Un ensemble de sujets qui pourraient être regroupés dans la catégorie de *la vie quotidienne*. J'ai donc décidé de poursuivre cette recherche en Doctorat, en m'attachant plus

particulièrement à la question de l'esthétique de la vie quotidienne dans les peintures contemporaines iraniennes.

La vie quotidienne est un concept des plus controversés en sociologie, en anthropologie comme en philosophie. La première question pour ces différents domaines étant : la vie quotidienne est-ce un monde tout à fait banal qui contenant des expériences ordinaires et répétitives, ou alors, ce monde, a-t-il une nature multidimensionnelle ? Il n'existe pas de consensus théorique sur cette question, les points de vue divergent qu'il s'agisse de chercheurs tels que Henri Lefebvre, Michel De Certeau, Michel Maffesoli, Michel Foucault ou encore George Simmel. Certains d'entre eux appréhendent la vie quotidienne comme un monde familier, connu et répétitif, d'autres la définissent comme un monde plein d'expériences et de significations. Cependant, ils partagent l'idée que la vie quotidienne est une problématique importante de la vie moderne.

De toute manière, dans le cadre de ma recherche, il ne s'agissait pas pour moi d'opérer une étude sémiologique ou sociologique. Autrement dit, je ne voulais pas, par exemple, comparer la manière dont des Iraniens s'habillent ou mangent, en suivant ou se pliant aux coutumes et traditions d'autres pays. Le but était plutôt de voir la manière dont des pratiques et des comportements quotidiens comme marcher, manger, travailler, et de scruter les lieux faisant partie intégrante du quotidien comme la rue, la maison, le bureau, ainsi que des objets personnels de la vie quotidienne, sont devenus des sujets à part entière de la peinture contemporaine iranienne. Malgré le fait que ces expériences quotidiennes et ordinaires soient représentées dans ces œuvres d'art, elles ne sont pas pour autant considérées comme artistiques. Ces choses ne sont pas représentées pour leur beauté, leur magnificence et leur signification symbolique comme ce fut le cas dans le cadre de l'ancienne peinture iranienne.

En effet, les objets quotidiens deviennent des sujets à part entière d'œuvres, non pas pour les propriétés formelles de ces objets, mais au vu de l'expérience particulière qui est le produit d'une relation entre ces objets et le sujet. Ainsi, ce qui est pris en considération dans ces peintures, c'est bien cette expérience singulière, cette interaction entre l'individu et son environnement dans la vie quotidienne. Au travers de cette recherche, je souhaite étudier le caractère de cette expérience en me référant à l'*Esthétique de la vie quotidienne*.

L'esthétique de la vie quotidienne ne concerne pas la perception visuelle, mais est relative au vécu du corps et aux qualités de la vie courante. Le débat autour de l'esthétique du quotidien nous permet de restituer des dimensions très familières, communément partagées dans nos vies et qui ne sont généralement pas prises en compte par l'esthétique traditionnelle. Dans et

par l'esthétique de la vie quotidienne, il nous est possible d'ouvrir de nouveaux domaines d'enquête et de représentation dans l'optique d'apprécier la signification esthétique des différentes composantes du quotidien.

En partant du fait que la plupart des objets quotidiens ont des valeurs fonctionnelles pour nous, il nous semble *a priori* qu'il n'y a rien d'esthétiquement important dans notre expérience avec les objets quotidiens. Mais la philosophie contemporaine de l'esthétique et de la vie quotidienne décrit comment on peut esthétiser les expériences de la vie ordinaire. En effet, il s'agit de questions esthétiques qui ne sont pas directement liées aux beaux-arts. Les caractéristiques appréhendées dans l'esthétique du quotidien sont les caractéristiques des choses vécues, elles ne sont ni totalement objectives ni tout à fait subjectives.

Tout au long de ce travail, je considérerai les peintures contemporaines iraniennes par le prisme de la pensée du philosophe américain John Dewey, ce dernier défend la qualité de l'existence dans et par les expériences de la vie quotidienne ; s'érigeant contre une conception de la beauté et du sublime définie par l'esthétique traditionnelle occidentale. À cet effet il rejette les théories qui considèrent l'art comme étant spirituel, parce qu'il croit que ces théories rompent le lien de l'art avec les expériences concrètes. D'après lui, l'art et l'esthétique doivent être engagés dans les composantes de la vie quotidienne. Dewey nie que la vie quotidienne soit banale et sans importance. Pour lui, l'essentiel se trouve en rapport avec les interactions et tout ce qui relève de notre vie quotidiennes. Les choses ordinaires qu'on peut voir dans les peintures iraniennes sélectionnées dans cette recherche : comme la voiture, le téléphone portable, les vitrines des magasins ; d'après Dewey, ce sont essentiellement les éléments de la vie contemporaine qui lui donnent un sens.

Je considérerai pourquoi et comment ces éléments de la vie quotidienne qui, longtemps ont été négligés dans la peinture iranienne traditionnelle, sont problématisés et représentés soudainement dans les peintures contemporaines iraniennes. Est-ce-que les terrains sociaux, historiques et politiques sont des facteurs d'apparition de ces éléments dans les peintures contemporaines d'Iran ?

Par ailleurs, les peintures contemporaines iraniennes, en passant du sujet générique et sublime au sujet quotidien et ordinaire tout en ayant la vigueur plastique, sont-elles en quelques sortes des témoins privilégiés de leur temps ?

Le philosophe américain Thomas Leddy affirme que l'esthétique de la vie quotidienne de chacun dépend des expériences de son quotidien. Par exemple, l'esthétique de la vie quotidienne d'un musicien se rapporte à la musique, de même, l'esthétique de la vie

quotidienne d'un médecin est liée aux problèmes médicaux. Ainsi, ajoute-t-il que l'esthétique de la vie quotidienne des peuples de l'Amazonie est différente de celle des européens du 18^e siècle. Il y aura donc une esthétique de la vie quotidienne distinctive pour chaque culture. C'est parce que la construction et le contenu de la vie quotidienne de l'être humain n'est pas identique dans l'ensemble des sociétés.

Ce qu'on verra au travers les œuvres contemporaines iraniennes est relié aux expériences esthétiques de la vie quotidienne des individus évoluant au sein de cette organisation sociale. Dans cette recherche, j'essaie de découvrir la société contemporaines iraniennes au travers de la représentation de la vie quotidienne iranienne qui est composée dans et par l'art pictural. Dans le même temps, ces peintures n'ont pas vocation à dénoncer ou à critiquer la société iranienne. Elles représentent simplement la société contemporaine iranienne telle que les artistes y vivent et se la représentent. Elles incitent le spectateur à réfléchir sur un aspect particulier de la vie quotidienne en Iran, à l'envisager d'un œil nouveau. En effet, considérant une nouvelle perspective de la vie dans la société iranienne, le spectateur est conduit vers de nouveaux enjeux moraux et politiques, enjeux qui ne sont pas imposés par l'artiste.

En considérant ces peintures, je ne veux pas non plus critiquer ni ces œuvres ni la société iranienne comme le ferait un historien de l'art ou un sociologue critique. Je souhaite simplement considérer la vie quotidienne en Iran en tant que sujet particulier, s'agissant d'une tendance au sein des peintures iraniennes contemporaine.

Dans le cours de cette recherche, j'ai commencé par la collection des images des peintures contemporaines iraniennes au sujet de la vie quotidienne. En tant que graphiste et plasticienne, je suis toujours attentive aux images et aux œuvres artistiques, et plus particulièrement celle qui ont trait à l'Iran ou qui sont produites par des artistes Iraniens. Je me suis familiarisée avec certains artistes iraniens pendant mon séjour en Iran, et j'ai vu leurs travaux dans les galeries d'art de Téhéran où se tiennent la majorité des événements artistiques, et plus particulièrement ceux qui touchent au domaine des arts plastiques. À la suite de mon départ en France, j'ai gardé contact avec les artistes iraniens de ma génération, ainsi ai-je pu continuer à suivre leurs œuvres sur internet ; par le biais des sites personnels de ces artistes.

Il est à noter que les peintures sélectionnées dans cette recherche l'ont été seulement sur le critère du sujet et non de la valeur artistique ou de la reconnaissance symbolique ou critique dont jouiraient les artistes. J'ai tenté d'étudier des peintures représentant les différents éléments de la vie quotidienne en Iran, même si elles ne sont pas parvenues à intégrer le

marché de l'art ou à être reconnues par l'Académie iranienne des beaux-arts. J'ai choisi des peintures parmi les œuvres d'artistes qui habitent en Iran et y ont étudié, des œuvres qui sont présentes dans les galeries d'art iraniennes. Certaines de ces œuvres ont été achetées par des collectionneurs, d'autres n'ont d'existence que sur internet.

On notera que dans le cadre de cette recherche je n'évoque pas l'ensemble des œuvres de tel ou tel artiste, j'ai sélectionné seulement certaines œuvres de certains artistes ayant travaillé sur ce sujet consciemment ou inconsciemment. Autrement dit, je ne parle pas de l'intention de l'artiste, mais je considère et interprète ce qui est représenté dans les œuvres. En fait, je ne veux pas considérer un mouvement artistique en particulier en Iran. Mais, par une méthodologie descriptive, je souhaite mettre en exergue ce que je considère être une nouvelle manière de penser et de vivre en Iran, nouvelle manière qui est représentée dans les peintures iraniennes contemporaines. Il est évident qu'il existe des éléments de la vie quotidienne qui ne seront pas évoqués dans cette thèse, mais je parle seulement des éléments qui se sont retrouvés dans les peintures iraniennes. Autrement dit, ce sont les peintures qui conduisent les textes, le choix et la sélection des peintures a constitué en soi la plus grande partie de cette recherche.

En cherchant dans les peintures sélectionnées, j'ai pu y trouver les éléments et les concepts de la vie quotidienne en Iran en détails. Parallèlement, j'ai fait une recherche sur les théories du quotidien et l'esthétique de la vie quotidienne dans la sociologie et la philosophie. Je tente d'analyser ces peintures à l'aide de ces théories, j'ai pu remarquer que certaines œuvres reconnues dans l'histoire de l'art ont été créées à ce sujet. Donc, mes ressources pour cette recherche sont les livres et les articles en langue française, en persan et en anglais, sans oublier les sites internet et les réseaux sociaux qui font la promotion d'œuvres d'artistes iraniens. En plus de ces ressources, je me suis référée à certaines photographies ou œuvres cinématographiques, sans oublier des photos sur Instagram. En fait, sur certains sujets, il n'y avait pas assez des ressources picturales. Les peintres iraniennes ont représenté certains éléments de la vie quotidienne dans leurs peintures, mais les artistes photographes ou cinéastes iraniens les ont représentés plus en détails. Donc, je me suis référée parfois à ces œuvres qui ne relèvent ni de la peinture ni du dessin afin de mieux décrire des éléments identiques à ceux qu'on peut retrouver dans les peintures sélectionnées.

À la base des théories et des concepts et des peintures sélectionnées, je suis parvenue à structurer l'analyse et l'étude de ces peintures au travers de différentes parties. Les trois premières parties ont trait à des expériences et des sujets quotidiens représentés dans ces peintures iraniennes. La quatrième partie est une conclusion des trois premières parties

1. Le quotidien iranien comme « ordinaire »

Dans la première partie, j'évoque la question de *l'ordinaire* ; il s'agit d'une notion générale relevant de la vie quotidienne. Ainsi y étudie-t-on les différents aspects de cette notion qui est représentée dans les peintures contemporaines iraniennes. En considérant l'histoire de la peinture iranienne, on tentera de répondre à cette question : depuis quand les artistes iraniens ont-ils commencé à représenter les hommes ordinaires dans leurs œuvres ? Dans la peinture ancienne iranienne, l'homme que l'on représentait était plutôt un homme générique ou symbolique ; on remarque dans les miniatures iraniennes les images de prophètes et de personnages sacrés, des mythes, voire des rois ou des nobles.

Puisque les contextes sociaux ont toujours de l'importance dans les tendances artistiques, la transition de l'âge classique à la modernité a influencé aussi la peinture en Iran. De l'époque de grand maître, Kamal ol Molk, et puis quelques années avant la révolution, on décèle l'émergence progressive de gens ordinaires dans les peintures iraniennes. Mais, en passant des années de la révolution de la guerre entre Iran et Irak, nous voyons les gens ordinaires dans les peintures comme des héros de la société. Désormais, on peut trouver un nombre plus important de peintures dans lesquelles les gens ordinaires sont représentés. Ces peintures contemporaines iraniennes nous montrent aussi qu'internet et les réseaux sociaux ont eu également une influence très importante dans la vie quotidienne des gens ordinaires. En fait, dans les peintures reproduites dans cette partie, les gens ordinaires représentent les sujets principaux des tableaux. À ce sujet, on considère les œuvres de jeunes artistes comme Ghazal Marvi, Farsam Sangini, Sadra Baniyadi, Homa Arkani, et Shirin Malek Esmaili aux côtés des peintures d'un artiste contemporain iranien aussi reconnu que Ahmad Morshedlou.

Ensuite, nous examinerons si l'émergence de l'ordinaire ou du sujet profane en tant qu'une des significations du quotidien, une réaction contre la sacralité et le sublime dans la culture et même dans la peinture iranienne ancienne. On cherchera les origines de cette tendance au sein d'œuvres et de mouvements artistiques iraniens, SaqaKhané, par certaines œuvres des artistes comme Parviz Tanavoli, Marcos Grigorian, Parviz Kalantari, Ahmad AAli et Farhad Moshiri.

Puisque la vie contemporaine est pleine d'objets comme les téléphones portables, les voitures et les ordinateurs... on considérera les objets ordinaires comme un autre élément de la vie quotidienne. Comme on l'a déjà signalé, dans l'esthétique de la vie quotidienne, on ne remarque pas la matérialité des objets, mais la relation qu'ils créent avec le sujet. En effet, on voit le nouveau rôle des objets dans les peintures contemporaines iraniennes qui est construit en vue de cette relation. Les relations qui transcendent les objets quotidiens et les

transforment d'objets ordinaires à objets particuliers. Les artistes contemporains iraniens comme Vahed Khakdan, Mojtaba Tajik, Iman Afsarian, Hossein Soltani, et Ismaeil Ghanbari représentent dans leurs œuvres les objets quotidiens dans un rôle nostalgique ou comme des sujets sociaux, voire politiques.

2. Les espaces quotidiens

Les espaces quotidiens sont en effet des espaces où la vie quotidienne se déploie. Dans les peintures contemporaines iraniennes, on trouve des espaces quotidiens : comme les rues, le métro et les intérieurs domestiques. Dans l'Iran d'aujourd'hui, à cause des lois imposées par le gouvernement, les lieux publics et les lieux privés sont très séparés et différents. Les gens font des choses dans les espaces privés et intimes qui sont interdits au sein des espaces publics. À la suite de ces interdictions, on peut voir une sorte de vie *underground* se développer en Iran et plus particulièrement dans les grandes agglomérations comme Téhéran où tout est toujours caché aux yeux des autorités.

Malgré les événements qui se déroulent tous les jours dans les rues en Iran, les artistes iraniens ont préféré montrer les atmosphères encombrées et changeantes de Téhéran dans leurs œuvres. Les bâtiments en constructions, les rues et les métros bondés, certaines images nostalgiques de la ville sont des lieux publics. On peut remarquer cela dans les peintures de Samila AmirEbrahimi, Iman Afsarian, Taher PourHeidari, Shohreh Mehran, Mojtaba Tajik, Mostapha Ghorbani, Javad Modarresi, et AmirArsalan Sharifi.

D'un autre côté, on remarque dans les peintures contemporaines iraniennes que les soirées entre les familles et les soirées entre les jeunes femmes et les hommes se déroulent essentiellement dans des espaces privés et intimes. En effet, certains de ces espaces privés sont également des espaces qui relèvent de l'*underground*. Parce que boire de l'alcool, danser, se trouver, en tant que femme, sans voile en présence d'hommes est interdit par les lois iraniennes. Des artistes comme Omid Bazmandegan, Mani Gholami, Homa Arkani, et Ghazal Marvi sont des artistes de la jeune génération ayant essayé de représenter ces espaces privés et *undergrounds* dans leurs peintures. Dans cette partie on évoquera également les œuvres d'Iman Afsarian qui représente la vie des gens croyants dans leurs espaces domestiques. En effet, ces peintures montrent les aspects de la vie quotidienne que dissimulent les iraniens, il existe un contraste entre leur vies quotidienne à l'extérieur, dans les espaces publics, et à l'intérieur des maisons, dans leurs espaces privés.

Les lieux de l'entre-deux sont les autres lieux quotidiens en Iran qui sont quasiment créés par les gens ; on peut en trouver des représentations dans les peintures de Rokni HaeriZadeh et Shantia ZakerAmeli. Ces lieux sont, par exemple, l'intérieur des voitures, la nature, ou encore les cafés. On nomme ces lieux entre-deux parce que ces sont effectivement des lieux publics où les gens sont presque libres, où ils peuvent agir comme s'ils étaient dans des lieux privés. Autrement dit, ces lieux ne sont ni totalement publics, ni complètement privés. Ces lieux ne sont pas exactement définis dans la société. Mais comme on le voit dans les peintures, les gens essaient d'avoir un peu de la liberté dans ces lieux.

3. La féminité dans le quotidien iranien

La troisième partie de cette recherche évoque la féminité au quotidien en Iran, au travers des peintures contemporaines iraniennes. La vie quotidienne des femmes en Iran, aujourd'hui, est soumise à beaucoup d'interdictions et de limites de la part de la gouvernement, cela est également dû à la culture traditionnelle patriarcale dominante en Iran. Les médias véhiculent une image de la femme voilée et obéissante dans les médias gouvernementaux ; image qui est en opposition avec la vie réelle des femmes en Iran. On a considéré les espaces domestiques, le voile et les écoles comme trois aspects déterminants de la vie quotidienne des femmes en Iran dans les peintures contemporaines iraniennes.

Zahra Shafie, Zeinab Movahed, et Homa Arkani sont les trois jeunes artistes iraniennes qui nous montrent le rôle complexe des femmes dans la société Iranienne et ce dans et par la manière dont elles sont représentées dans les espaces domestiques de leur quotidien. Le rôle qui leur est imposé par les autres, à la fois moderne et traditionnel.

Ensuite, on s'intéressera à la représentation du voile chez les femmes Iraniennes, ainsi verra-t-on dans les peintures des femmes croyantes portant le voile par choix, mais également des femmes qui le portent sous la contrainte. Ahmad Morshedlou, Rashin Ghorbi, Amin Nourani, Masoud Keshmiri, Darisuh Gharahzad, Saghar Daeiri, Homa Arkani, Rokni HaeriZadeh et Sadra BaniAsadi sont les artistes de deux générations qui représentent les différents aspects culturels, religieux, politiques et sociaux de ce sujet dans leurs peintures.

La séparation entre les sexes au sein des écoles, les uniformes scolaires imposés aux filles sont l'autre sujet des peintures des jeunes artistes iraniennes qui seront étudiées dans cette partie. Les enfants passent la plupart de leurs temps dans les écoles et le quotidien des filles est beaucoup affecté par les lois imposées par le gouvernement après la révolution islamique. On remarquera par ailleurs que les écolières tiennent un rôle assez important dans les

protestations actuelles du peuple iranien contre le régime islamique (septembre 2022). Saghar Daeiri, Shohreh Mehran, et Homa Arkani représentent les filles dans les écoles d'Iran et ce de différentes manières.

4. L'individu, sujet principal du quotidien Iranien

La quatrième partie a pour sujet principal le quotidien qu'on peut retrouver dans l'ensemble des peintures sélectionnées dans cette recherche. L'individu est un sujet qui est représenté dans ces peintures contemporaines iraniennes à plusieurs reprises. Malgré la situation politique et sociale de l'Iran, les iraniens ont plutôt tendance à rechercher une certaine liberté individuelle. L'idéologie islamiste de l'État iranien veut contrôler les individus, leurs modes de vie, leurs comportements quotidiens, ainsi que leurs pensées et leurs goûts. La mise en valeur de l'individu est une sorte de résistance contre la domination socio-politique exercée par le régime totalitaire en Iran. Les individus iraniens veulent diriger leurs rôles sociaux et créer leurs propres « moi ». Ils sont à la recherche d'un agencement qui leur permette de vivre comme ils l'entendent.

On constate également cette tendance au sein des peintures contemporaines iraniennes. Elles représentent une sorte de récit de soi qui peut être interprété comme une réaction à la domination totalitaire de l'État sur la société iranienne. Ces œuvres nous montrent ce qu'expérimentent les gens dans leurs vie réelle et qui est souvent clandestin, caché aux yeux du gouvernement et que les médias internationaux ne prennent pas toujours en considération. Autrement dit, les peintures faisant partie de cette recherche en représentant des détails ayant trait à la vie quotidienne nous montrent les identités réelles des individus dans la société iranienne ; libérées des obligations sociales.

Cependant, ce « soi » représenté dans ces œuvres ne relève pas de la biographie de personnes ou personnages connus et ou célèbres. Ces peintures représentent des « soi » collectifs de la société iraniennes et au ce travers de « soi » privés. La représentation de la vie quotidienne dans ces peintures est comme une médiation entre l'individu et la structure sociale. Ce « soi » ou cet *individu* représenté dans ces œuvres iraniennes est proche du même *je* que décrit Annie Ernaux dans son *Journal de dehors* : « Le « je » se fait « transpersonnel » car il fusionne le

*soi et l'autre ; il cherche non à exprimer une identité mais à saisir au sein du champ de l'expérience propre, les signes d'une réalité collective plus vaste. »*¹

¹ SHERINGHAM, Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, PUF, 2013, p. 336.

Partie 1

1.LE QUOTIDIEN IRANIEN COMME L'« ORDINAIRE »

La première et principale définition du quotidien est l'ensemble des activités journalières, ce qui est répétitif, et qui ne sort pas de l'ordinaire. Cependant, le quotidien de quelqu'un qui voyage, peut être rempli d'évènements étranges et imprévus. Mais les actes comme dormir, manger, marcher sont des actions semblables au quotidien de tout le monde. Ce sont des gestes ordinaires et répétés depuis longtemps dans la vie de la plupart des gens. On constate donc que l'ordinaire est une chose inhérente à la vie quotidienne.

Les artistes contemporains que nous allons aborder dans ce chapitre, mettent en exergue l'authenticité de ces moments dits *banals*. Ils revendiquent l'intérêt de la vie quotidienne, idée très rare dans les peintures anciennes iraniennes. Dans les peintures contemporaines iraniennes sont représentés des personnages dits *anonymes*. On porte de l'intérêt à des gens ordinaires, on ne peint plus seulement des nobles.

Mais, dans le processus classique de représentation en Iran, les artistes iraniens retranscrivaient toujours des sujets dits *importants* qui méritent d'être représentés, comme par exemple des sujets historiques, avec des protagonistes, des héros, des rois. Ce sont plutôt des sujets exceptionnels relevant de l'extraordinaire. La peinture ancienne persane a souvent été inspirée par la littérature. Selon Oleg Grabar, l'historien d'art français, ces peintures représentent principalement les cinq thèmes ² :

- 1 *L'histoire*, par l'illustration des livres comme Zafarnameh (Chronique des victoires, 1425) et Majmu-al-tavarikh.
- 2 *La religion*, inspirée par le livre de Mi'rajname (Livre de l'ascension).
- 3 *Les animaux*, par l'illustration des livres de Calila et Dimna, et Aja'ib-al-makhlûghât (merveilles de la création).
- 4 *Le romantisme et le lyrisme*, inspiré par les livres de Mantiq-al-tayr (La conférence des oiseaux, 1177), Khamsa (les cinq joyaux) de Nizami, et le Divan (1501) de Hafez.
- 5 *L'épopée*, par illustration de Shâh-Nâme (le livre des rois, 1000) de Ferdowsi.

Les peintures anciennes persanes (images 1, 2), inspirées par ces livres, nous transmettent des significations au-delà des choses représentées, par les différentes manières comme les dessins et les lignes fines, les couleurs saturées et vives, pleines de décorations, l'absence d'ombre, de lumière et de perspective. Oleg Grabar décrit ce monde mystique, poétique et ésotérique dans ces peintures comme :

² GRABAR, Oleg, *La peinture persan. Une introduction*, Paris: PUF, 1999, pp .100 - 115.

des successions de représentations d'un paradis de jardins, de fleurs, de beaux pavillons et de personnages à deux dimensions flottant dans un univers irréel...la plupart des hommes et des femmes... comme des âmes qui auraient trouvé la satisfaction mystique de l'union avec le divin ou bien qui sont sur le chemin de cette découverte, richement habillées et tenant dans leurs mains de beaux objets en argent ou en cristal, selon une des descriptions coraniques du paradis. Leurs regards, perdus quelque part, seraient un signe de la découverte qu'ils auraient fait de la vérité.³

Nous constatons donc que les peintures anciennes iraniennes sont une transformation ou une *métamorphose* des réalités et du visible aux *idéaux* et *invisibles*. Elles réunissent effectivement *l'histoire* et *la religion*, *la réalité* et *l'imagination*, *l'extérieur* et *l'intérieur*, le *permanent* et *l'éphémère* comme un *beau semblant*. Chaque élément représenté a une signification symbolique. Ils sont effectivement la représentation *allégorique* des choses. Autrement dit, dans ces peintures, le peintre n'essaie pas d'imiter la nature, mais il représente la nature en utilisant des techniques et codes soumis à des conventions et des traditions. Oleg Grabar explique que dans la peinture persane, il y avait un ensemble de conventions dans la représentation des hommes et des choses :

Les personnages sont en majorité minces et sveltes avec des têtes ovales et un minimum de signes identifiant les yeux, le nez, la bouche. Les poses sont presque toujours les mêmes avec une tête en avant du corps et parfois chez les femmes, le corps tout entier penché sur le côté. Les personnages vus de face ou de profil existent certes, mais la majorité des visages sont saisis de trois quarts. La différenciation entre hommes et femmes se fait par la chevelure, la présence ou l'absence de barbe ou de moustache, le détail des habits, et surtout des couvre-chefs.⁴

On peut clairement voir que les peintures iraniennes représentent plutôt *l'homme typique*, qui sont devenus des « formules d'atelier », de manière très codifiée et répétée, éloignée de la vie quotidienne.⁵ Il est donc un homme idéal, l'homme qui est inspiré par les personnages de livres. Par exemple, les visages de femmes usent souvent de la couleur blanche, et semblent briller, les visages féminins évoquent constamment la lune, leur donnant un aspect surnaturel

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁵ *Ibid.*

et fantastique. Selon Grabar, on n'évoque pas l'homme ordinaire et sa vie quotidienne, dans les peintures anciennes persanes. L'homme et la femme de pouvoir sont représentés de manière idéalisée, et complètement irréaliste : « *le mode dominant de la peinture persane a été celui d'une expression artificielle des choses, et le réalisme d'intention ne conduit presque jamais à un naturalisme d'expression.* »⁶

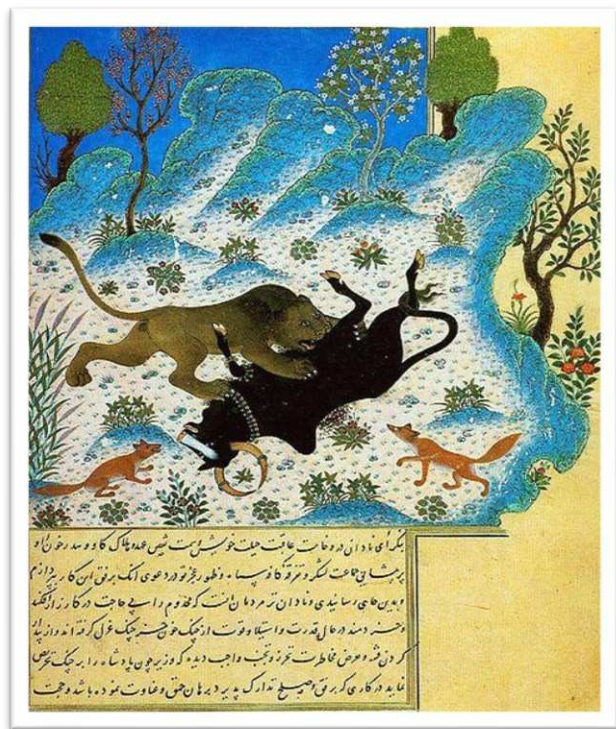
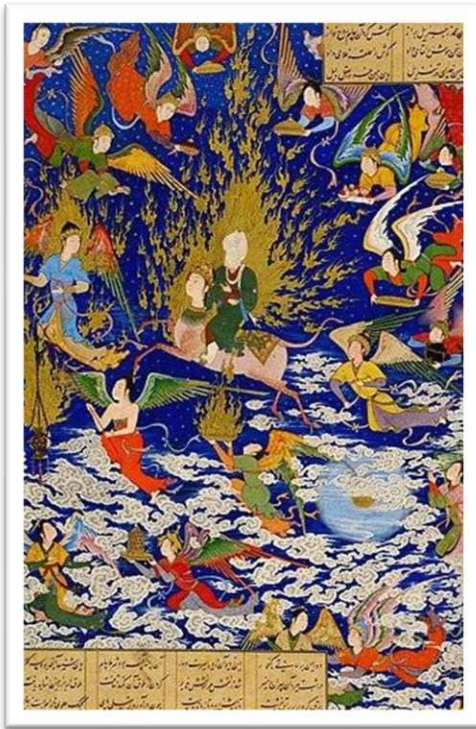


image 1 (gauche), Sultan Muhammad, *L'Ascension de Mahomet (M'iraj)*, 1539 - 1543, gouache, or et encre sur papier, 27.8 x 18 cm, Brooklyn Museum.

image 2 (droite), Anonyme, *Le lion attaque le taureau*, une image de Calila et Dimna, 1429, encre sur papier, bibliothèque du palais Topkapi, Istanbul.

C'est seulement à partir du XV^{ème} siècle et dans les œuvres de grands maîtres de la miniature persane, tel Kamaledin Bihzâd (1450 - 1535), et ensuite Reza Abbassi (1565 -1635) qu'on peut trouver les traces de la représentation du monde et de l'homme réel. Dans leurs peintures, ils essaient de créer le lien entre les personnages et leurs environnements et de représenter la diversité des hommes et les détails de la vie quotidienne. « *Ils démontrent que*

⁶ *Ibid.*, p. 139.

*des thèmes nouveaux issus de la vie courante transforment, en partie du moins, les thèmes épiques ou romantiques en épisodes vraisemblables dans une vie réelle. »*⁷

Dans les œuvres de Bihzâd, l'homme est au centre de l'attention. Les figures des peintures de Bihzâd (image 3) ne sont plus des hommes typiques et semblables. Mais sur chaque visage, on peut voir des traits de caractères humains spécifiques. Chaque figure a une unicité, les visages et expressions sont différents les uns des autres. Il semble qu'il se soit inspiré de personne réelle pour créer ses protagonistes. Les figures de ses œuvres « véhiculent souvent un sentiment d'humeur et de personnalité plus subtil et expressif que ce qui est habituel dans les manuscrits persans. »⁸



image 3, Les exemples de la diversité des gens ordinaires dans les peintures de Bihzâd. (Les détails des images 4 et 5)

⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁸ Encyclopedia Iranica, *Behzad, Kamal-al-din*, <http://www.iranicaonline.org/articles/behzad-kamal-al-din>

Dans les peintures de Bihzâd, les personnages ne sont plus surnaturels, mais ils sont bien ancrés dans le réel, et témoignent des réalités d'une époque. Il représente dans ses œuvres, des domestiques de la cour, des gens ordinaires, de classe sociale populaire, mais aussi des figures de rois et de princes, assez réalistes, accomplissant des tâches quotidiennes. La nature, les fleurs, les végétaux, les arbres, les oiseaux et les animaux y est aussi représentée de manière réaliste, et sous diverses formes.

Par exemple, dans la peinture de *la construction du fort de Khawarnagh* (image 4), nous voyons des ouvriers de différentes tailles et couleurs qui s'attellent à la tâche. Rien n'est décoratif dans ces miniatures, en effet, c'est minimaliste, et épuré, ce qui est mis en avant c'est l'homme avant tout, et le travail physique qu'il exerce. La décoration n'existe pas, et Bihzâd retranscrit les expressions de chaque ouvrier. Dans la seconde miniature, on peut observer l'architecture en brique typique de l'époque avec ces détails. Donc, on constate ici, qu'on essaye de se rapprocher du réel. Cette peinture montre de grand palais de Khawarnagh en Irak, qui furent les lieux favoris de Bahram Gur, un des rois héroïques et semi-légendaires de l'Iran sassanide.⁹

Dans son autre peinture, *Calife Haroun al-Rashid allant au bain* (image 5), nous observons le roi qui prend son bain avec ses servantes. C'est une scène qui montre en détails « *comment fonctionnait un bain public où même le calife laisse sa couronne dans un placard de la salle de déshabillage.* »¹⁰

La mosquée et la vie (image 6) est une autre peinture de Bihzâd, inspirée par la poésie du poète iranien, Saadi (1210 - 1293). Dans cette peinture, on voit le jugement par la hiérarchie féodale au pouvoir. Les contrastes entre « *riches et pauvres* », « *nantis et démunis* » sont mis en avant.¹¹ Bihzâd raconte l'histoire d'un mendiant qui a été interdit d'entrer au sein de la mosquée aristocratique à cause de son apparence hirsute. Dans cette peinture, l'architecture, la décoration de la mosquée, les vêtements et l'attitude des gens au sein de la mosquée sont représentés sur la base de la réalité de son époque. À l'extérieur de la mosquée, nous observons un homme qui lave ses pieds et un domestique noir avec une serviette, se tenant debout, près de lui. Il semble que l'homme se lave et se purifie pour entrer au sein de la mosquée. Un homme est assis près de la mosquée tandis que l'autre accomplit sa prière. Nous observons quelques hommes en pleine discussion. À l'intérieur, le sol, les murs ainsi que la façade de la mosquée sont couverts de tuiles distinguables.

⁹ GRABAR, Oleg, *La peinture persan. Une introduction, op.cit.*, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹¹ *Ibid.*, p. 123.



image 3 (gauche), Bihzâd, *La construction du fort de Khawarnagh*, de Khamsa de Nizami, 1494, 24 x 14 cm, British museum.

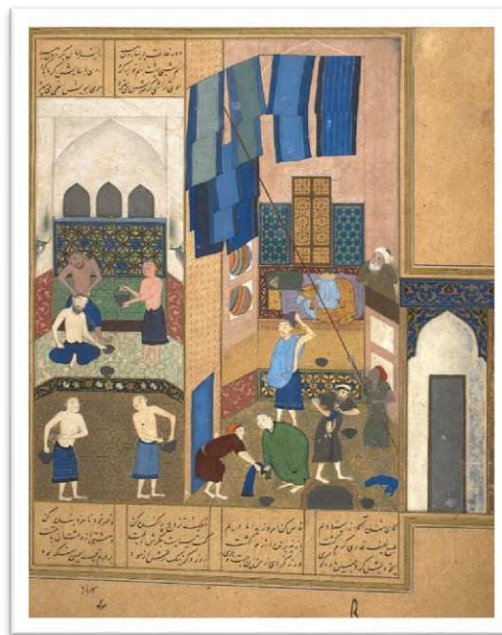


image 4 (droite), Bihzâd, *Calife Haroun al-Rashid allant au bain*, de Khamsa de Nizami, 1494, 20 x 14 cm, anonyme.

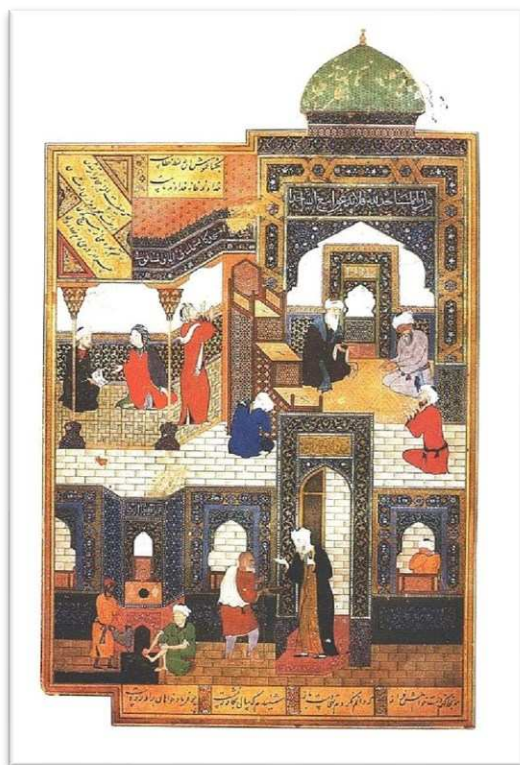


image 5 (gauche), Bihzâd, *La mosquée et la vie*, de Bustan de Sa'di, 1488, anonyme.

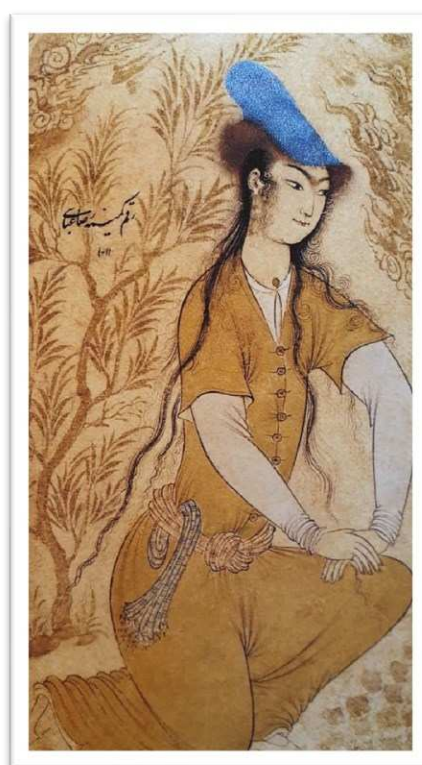


image 6 (droite), Reza Abbasi, *Jeune Fille au chapeau en fourrure*, 1602-1603, Encre, aquarelle et or, 14.8 x 8.4 cm, musée de Hermitage.

Reza Abbassi est également un peintre connu iranien qui a représenté la nature de manière réaliste et « *non imaginaire* » dans ses œuvres. Pour la première fois, il représente les déserts pâles et secs au lieu de paysages et fleurs colorées dans les miniatures iraniennes (image 7).

L'histoire représentée dans ces peintures est un sujet qui n'est ni romantique ni héroïque. De cette manière, dans les œuvres de Bihzâd et de Reza Abbassi (images 6, 7), nous pouvons constater, pour la première fois, que *l'homme ordinaire* est apparu dans les peintures iraniennes. Mais ces hommes ordinaires sont plutôt soumis à servir des héros et des personnages connus. On peut y voir des situations de *la vie quotidienne*, mais ce sont les personnages historiques, mythologiques ou religieux qui sont occupés à ce travail commun. Autrement dit, ces tâches ordinaires sont plutôt reliées, exercées aux personnages particulièrement vertueux ou héroïques. Les fleurs et les objets sont comme des accessoires ayant pour but de sublimer les nobles protagonistes.

C'est au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle que les artistes comme Sani-ol-Molk (1814 - 1866), et Kamal-ol-Molk (1848 - 1941) commencent peu à peu à banaliser et légitimer la représentation de personnes n'appartenant pas à des classes aisées, des gens dits *ordinaires*, en les représentant dans un style réaliste et naturaliste.

Durant ces années, les artistes de Qadjar tendent vers l'art occidental et le naturalisme. La peinture iranienne a été écartée peu à peu, lors de l'apparition de la photographie et l'augmentation de l'influence de l'art occidental. Les techniques ont évolué, les aquarelles ont été délaissées pour la peinture à huile, et la perspective et le clair-obscur se sont largement développés. (Image 8, 9)

On peut voir ces impacts dans une série d'œuvres de Sani-ol-Molk qui s'appelle *salutation du nouvel an* (image 8). Il s'agit de sept grands panneaux dans la maison Nezamieh à Téhéran qui représentent Nasereddin Shah (le roi Qadjar de cette époque), les princes et les gens de cour. Dans le panneau central, on voit le roi assis sur son lit (Takht-e-Tavoos), tandis que ses fils, ses frères, ses oncles, son premier- ministre, Mirza agha khan-e-Noori, et son secrétaire se tiennent debout près de lui. Dans les autres panneaux, nous voyons les princes, les personnages de la cour, les aristocrates et les ambassadeurs étrangers. Dans cette série de peintures, au total, quatre-vingt-quatre portraits différents sont représentés. Nous observons clairement que ces portraits ne sont plus du tout similaires des portraits typiques et conventionnels des miniatures iraniennes. Ils sont plutôt réels avec beaucoup de détails même dans les motifs et modèles des vêtements.



image 7, Sani ol molk, *Nezāmiyeh Hall Panel*, anonyme, 1814 -1866, Huile sur toile, Palais du Golestân musée, Iran.



image 8, Kamâl-ol-Molk , *Place de Kerbala*, 1902, 60.5 x 44 cm, Huile sur toile, musée du Palais Golestan, Téhéran, Iran.

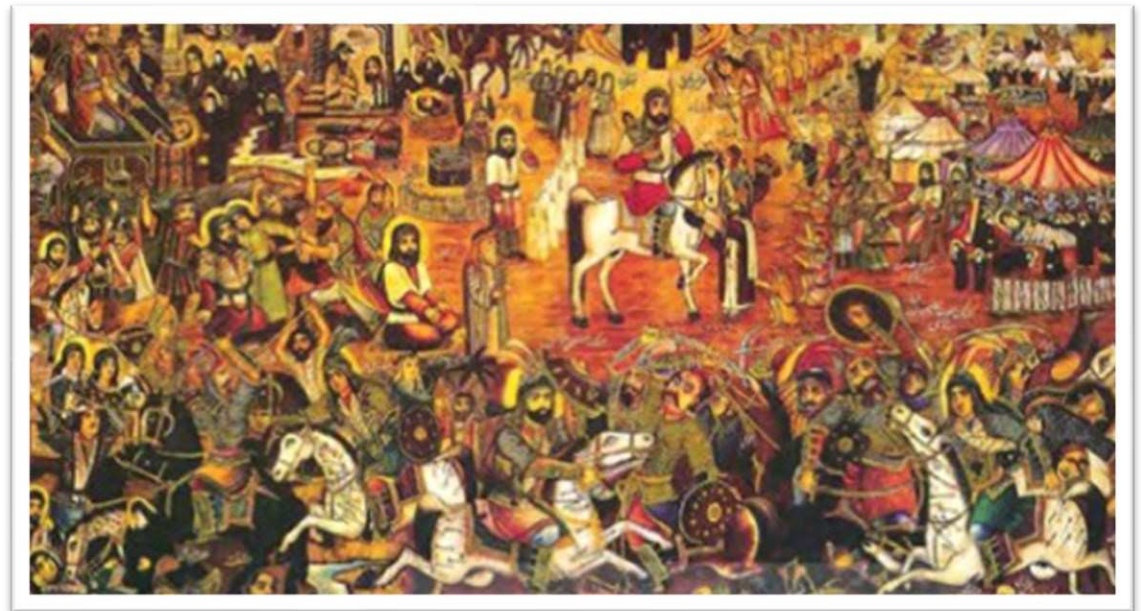


image 9, Hossein Ghoullar Agassi, *Battle of Karbala*, anonyme, 1951, anonyme.

On peut également trouver la représentation du quotidien de personnes ordinaires dans l'école de peinture *Ghahveh-khaneh* (peinture de café), à l'époque Qadjar, aux XVIIIème et XIXème siècles (image 9). Ghahveh-Khaneh est un style folklorique qui a émergé de la culture, des coutumes et des croyances nées au sein de la culture populaire, dans des foyers dits *ordinaires*. Malgré des tableaux royaux, ces peintures sont produites pour les classes populaires qui passaient leur temps dans les cafés. Ce sont effectivement des peintures narratives qui représentent des histoires célèbres de la littérature comme Shâh-Nâme (livre de roi) et des livres religieux comme le Coran. Les événements et les personnages sont représentés dans ces peintures comme l'opinion publique s'en fait idée depuis des années et des siècles. Dans ces peintures, on peut voir les détails et les éléments du quotidien, mais ils sont plutôt reliés aux tragédies et aux histoires religieuses associées au chiisme.

A l'époque moderne (à partir 1905), les artistes iraniens essayaient de représenter la vie réelle du peuple grâce aux mouvements du naturalisme, du réalisme, du réalisme social, et même les mouvements proches du pop art occidental. Ils ne représentaient plus les rois, les objets et les palais royaux, les héros et les personnages légendaires. Au contraire, ils ont commencé à s'intéresser et à représenter des inconnus dans la rue, des objets ordinaires, des scènes de la vie courante. L'homme représenté dans ces peintures, est un individu réel et ordinaire, mais on n'y trouve pas encore de détails triviaux ou privés de sa vie quotidienne. (Images 11, 12)

La peinture réaliste populaire a suivi son chemin grâce aux artistes comme Abbas Katouzian (1923-2008) (image 12). Ils représentent plutôt la vie des gens de classe pauvre et populaire, en insérant des symboles, et des éléments ethniques iraniens ainsi que le style de nature morte. Selon les académiciens d'art, le réalisme populaire a été un style décoratif dont l'intérêt est de décorer les murs, et ces peintures ne peuvent pas décrire les pensées et les idées de l'artiste. Effectivement, ils sont à la recherche d'une beauté à la fois parfaite et immortelle.

Après la révolution (1979) et la guerre Iran-Irak (1980 - 1988), la peinture réaliste a continué à se développer vers du réalisme social. Les réalistes sociaux suivaient les méthodes académiques dans le but de représenter un objectif politique, de faire passer un message. Dans ces œuvres réalistes, la représentation de la vie quotidienne et des sujets ordinaires est toujours une sorte de métaphore des notions philosophiques, politiques et identitaires. (Image 13)

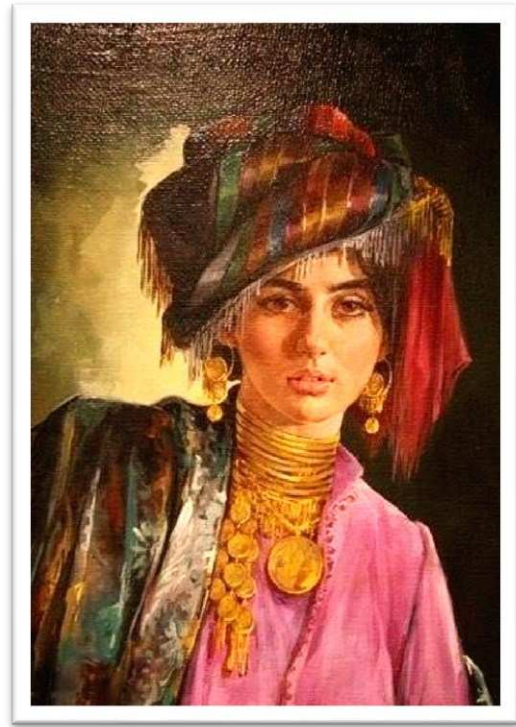
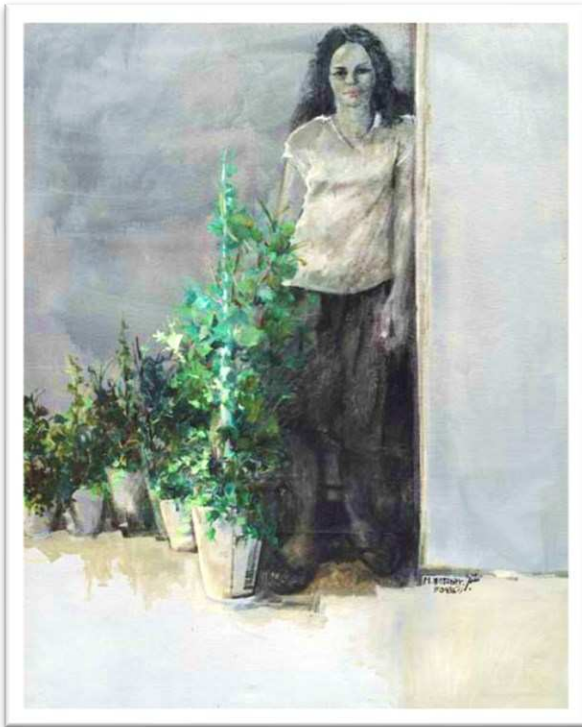


image 10, Manouchehr MOTABAR, *Sans Titre*, Huile sur toile, 150 x 120 cm, 1980, anonyme.¹²

image 11, Abbas KATOUZIAN, *La fille Kurde*, Huile sur toile, 80 x 100 cm, 1989, anonyme.¹³

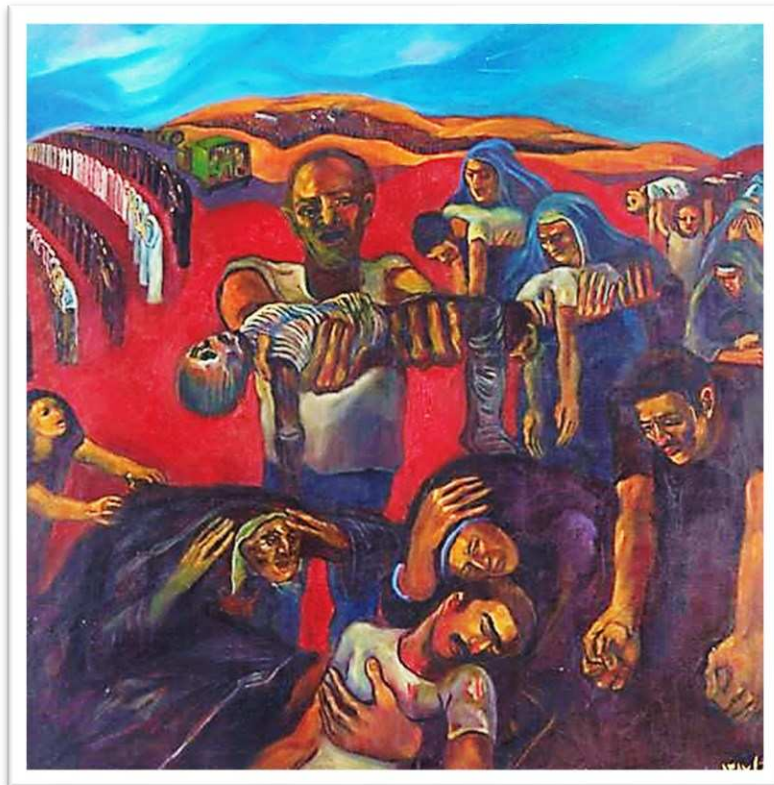


image 12, Hannibal ALKHAS, *Révolution*, Huile sur toile, 140 x 140 cm, 1978, anonyme.¹⁴

¹² <https://darz.art/fa/artists/manouchehr-motabar>

¹³ <https://www.artranked.com/topic/Katouzian>

¹⁴ <https://galleryinfo.ir/Artist/fa/907>

Après la guerre entre l'Iran et l'Irak dans les années 90, on peut voir peu à peu les changements de sujets dans la peinture d'Iran. Dans l'époque contemporaine, la plupart des personnages des peintures ne sont plus des célébrités ni des héros, mais le peuple. Le thème central des tableaux devient la vie quotidienne d'êtres anonymes, et non plus la vie héroïque des personnages illustres.

Autrement dit, dans ces peintures, il n'y a pas de place pour les héros. Le but principal des peintures contemporaines que nous introduisons dans ce chapitre, est de représenter des détails prosaïques de la vie quotidienne, et tout ce qui sort de l'ordinaire. La vie ordinaire dans ces tableaux est la vie terrestre, le monde existant, et le monde matériel qui nous entoure. Ces peintures représentent ce qui est. Elles ne sont plus le miroir de la beauté comme les peintures iraniennes des époques précédentes. Mais ce sont « *la source de lumière qui la révèle.* »¹⁵ Ces tableaux représentent des personnages anonymes, les métiers, les objets, et les choses banales qui, désormais, méritaient d'être peintes du point de-vu de l'artiste.

1.1. L'héroïsme des gens ordinaires dans la vie quotidienne

La peinture iranienne jusqu'à avant l'époque Safavides (1501 - 1736), représente un certain système de valeurs imposées par les résidents de la cour. Autrement dit, l'art est réservé à l'entourage des princes et est limité et soumis à un mécénat féodal ou aristocratique. La plupart des peintures iraniennes étaient des commandes du roi, de son fils et ses ministres. Les peintres ont été embauchés par la cour et travaillaient au sein de la bibliothèque de cette cour. Les sujets de ces peintures étaient choisis en fonction des désirs des mécènes riches et puissants.

Shâh-Nâme (Livre des Rois) de Ferdowsi est un livre illustré qui a été imprimé en grande quantité (120000 versions en persan) au cours des différentes époques (images 14, 15). Ce livre est un grand poème épique iranien, écrit au début du IXème siècle, qui contient un résumé de l'histoire perse dans la période préislamique.

Le Livre des Rois met en scène de nombreux personnages, des démons, des êtres légendaires et des héros mythiques et historiques. *Rostam* est lui-même un héros mythique du Livre des Rois, il est le plus fort et le plus populaire des héros perses. *Sohrab* et *Esfandiyar* sont les

¹⁵ TODOROV, Tzvetan, *éloge du quotidien*, Editions Points, Paris, 2009, p. 110.

héros secondaires du livre. Pendant plusieurs époques, ces héros de ce livre ont été un des sujets principaux des peintures iraniennes.

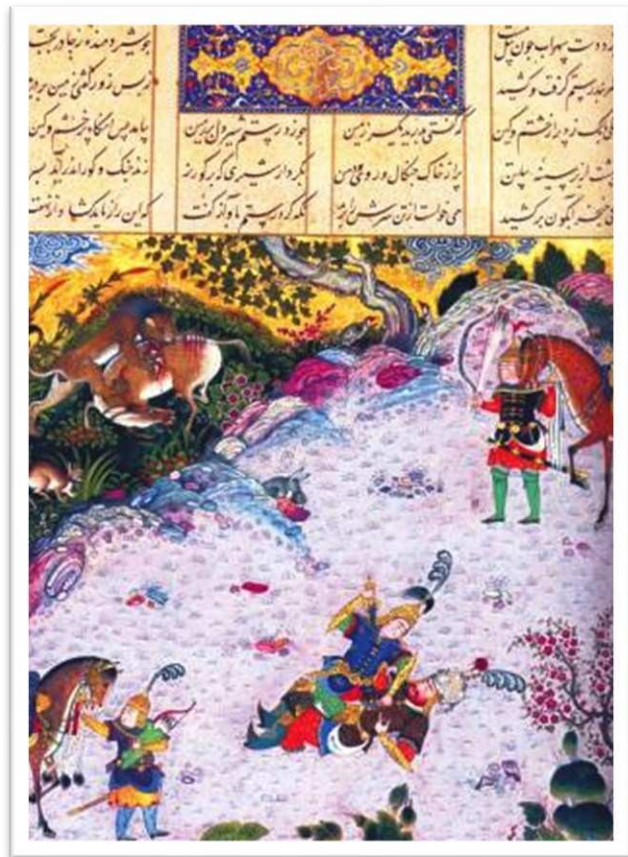
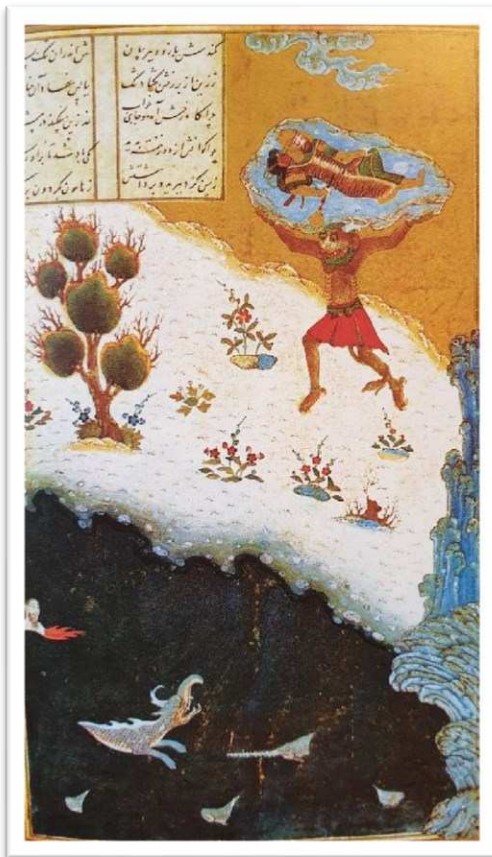


image 13 (gauche), Le Démon Akvan jette le héros endormi Rostam à la mer, Illustration de l'œuvre de Ferdowsi, Shâh-Nâme (le livre des rois), 1449, anonyme.

image 14 (droite), Sohrab et Rostam se battent, de Shah Name de Shah Tahmasp, 1522, anonyme.

Au XVIIIème siècle, à l'époque de Qadjar, la représentation de l'homme réel, particulièrement des membres de la cour et les rois, est devenue importante. Les artistes de Qadjar préfèrent représenter les visages des rois et des princes, des prophètes et des imams chiites, les héros et les danseuses iraniennes plus que l'illustration des livres littéraires. A cette époque, les portraits avaient pour objectif de représenter la gloire, la splendeur et la beauté métamorphique voire poétique de l'apparence plutôt que peindre les caractères réels des personnages. Yaghoub Ajand, l'historien iranien dit que :

Bien sûr, le fait que le peintre ne montre pas la personnalité du personnage n'indique pas une incapacité de celui-ci à le faire ou une quelconque interdiction mais que le

portrait doit être le témoignage de la splendeur du "commanditaire " au travers des objets luxueux qui l'entourent et, en fait, prennent plus d'importance que la personne elle-même. C'est-à-dire que les bijoux, les vêtements somptueux, les armes, les tapisseries magnifiques doivent éveiller chez le spectateur un sentiment de luxe, de fierté et de splendeur. ¹⁶

Dans ces images, on peut voir des portraits royaux de Fath Ali Shah, le deuxième souverain de la dynastie Qadjar en Iran, se tenant tantôt debout, avec dans sa main droite un sceptre garni de pierres, et tantôt portant un uniforme militaire splendide. Ces peintures évoquent le triomphe et le pouvoir du roi (Shah), et identifient Fath Ali Shah comme le héros légendaire iranien, Rostam. Ces portraits royaux de Fath Ali Shah montrent ses aspects multiformes comme : guerrier, philosophe, chasseur, héritier des rois de la Perse antique. ¹⁷

Dans ces tableaux royaux, les rois portent une longue barbe noire, regardent fixement et mettent les mains sur leur épée. Ils sont représentés devant une fenêtre portant des regalia ornés de perles et de gemmes. L'architecture en arrière-plan nous montre une ambiance plus réelle. La couronne impériale, la cape, le tapis et l'armée royale sont tous magnifiquement représentés. Autrement dit, les personnages sont introduits par des objets, et leurs caractéristiques psychologiques ne sont pas représentées. Tous les éléments des tableaux servent la magnificence et la *gloire* du roi.



image 15, portraits de Fath' Ali Shah, 1800-1820, Mihr Ali, anonyme.

¹⁶ AJAND, Yaghoub, *Histoire du purgatoire de la peinture iranienne*, La revue de Téhéran, N° 9, août 2006, <http://www.teheran.ir/spip.php?article517#gsc.tab=0> .

¹⁷ FELLINGER, Gwelaelle, GUILLAUME, Carol, *L'empire des roses*, Snoeck, France, 2018, p. 114.

Dans la peinture très connue de Kamal-ol-Molk, *La galerie des miroirs* (image 17), nous voyons l'autre roi de Qadjar, Nasereddin Shah (1831 - 1896), assis au milieu de la salle du Palais de Golestân. Par la représentation de nombreux détails, cette peinture est plus proche d'une photo qui représente une image simple et fixe. Cette peinture a documenté l'image réelle du roi de Qadjar avec une partie de son palais comme il a pu exister dans la réalité. Ce n'est plus une image d'un roi iranien avec le portrait, l'architecture et le décor imaginaire et symbolique.

Alors que le roi est représenté dans un état privé et non officiel, dans sa solitude, assis sur une chaise ordinaire, en pleine contemplation devant la fenêtre, autrement dit dans une scène quotidienne, mais les autres éléments royaux dans la chambre nous montrent une image de la royauté et de la magnificence de la vie du roi.¹⁸

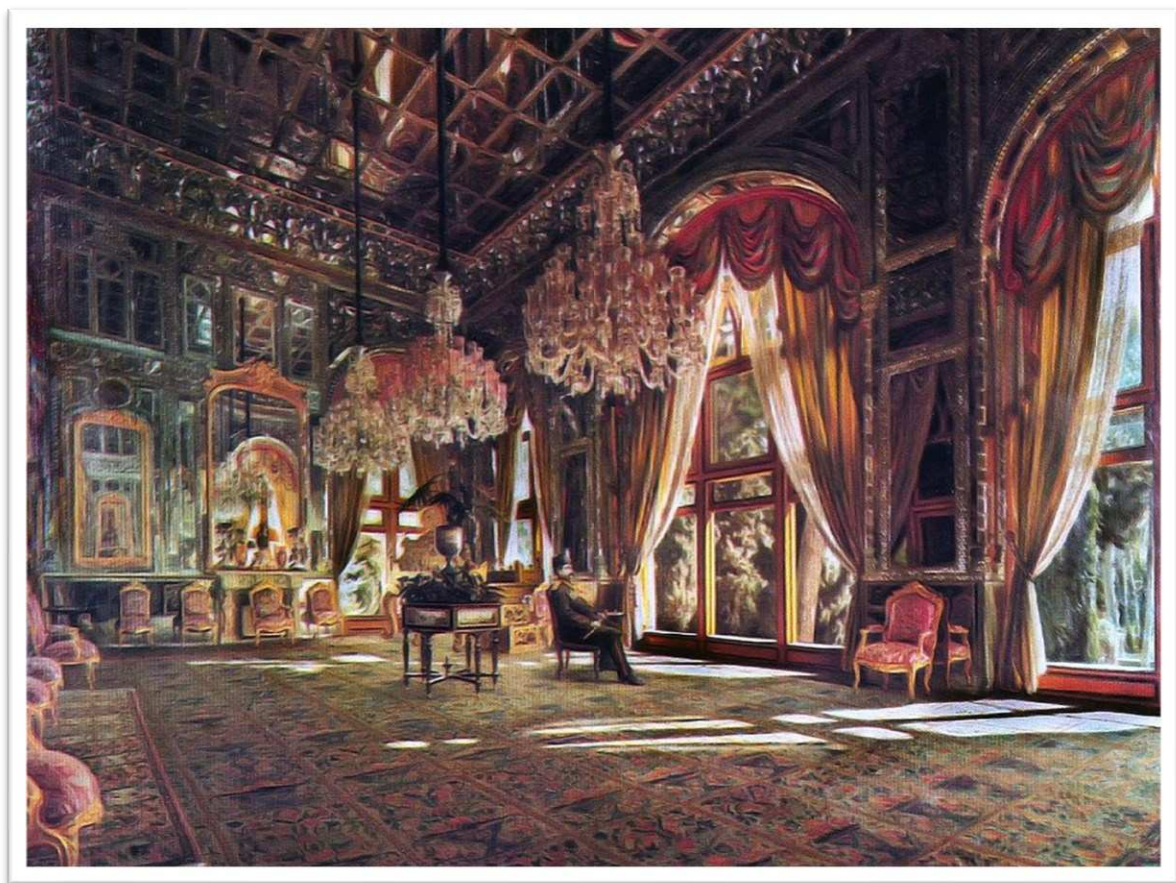


image 16, Kamal-ol-Molk, *Galerie des miroirs*, Huile sur toile, 90 x 100 cm, 1896, musée de Palais du Golestân, Téhéran, Iran.

¹⁸ DELZENDEH, Siamak, *transformations visuelles de l'art en Iran [tahavolat e tasviri e honar e Iran]*, Nazar, Téhéran, 2016, p. 42.

Nous avons vu que les héros, les rois et les princes sont les sujets les plus représentés dans les peintures iraniennes anciennes. Effectivement, les protagonistes de ces peintures sont les personnages qui sont toujours restés dans la mémoire collective des Iraniens. Ces personnages ont toujours été admirés et respectés dans la culture iranienne. On peut trouver beaucoup de tombeaux splendides de ces personnes historiques en Iran : le tombeau des Shahs iraniens comme le mausolée de Cyrus (600 av. J.-C) à Pasargades, et le mausolée de Nader Shah (1688 - 1747) à Mashhad. Le tombeau des poètes, connu comme le tombeau de Hafez (1315 - 1390) et de Saadi (1210 - 1293) à Chiraz, tombeau de Khayyâm (1048 - 1131) à Nichapour et de Ferdowsi (940 - 1020) à Tous , les tombeaux des savants comme Avicenne (980 - 1037) à Hamadân, les tombes des Imams chiites comme mausolée d’Imam Reza (770 - 818) à Mashhad...

Après la révolution Islamique de 1979, les tombeaux des martyrs de la guerre Iran-Irak, et le tombeau de Khomeiny sont également créés, et le gouvernement fait beaucoup de propagande pour les personnes révolutionnaires et religieuses. A cette époque-là, les martyres sont les nouveaux héros : ils remplacent les protagonistes des peintures (image 19). Kazem Chalipa, l’un des artistes les plus reconnus de l’époque de la révolution, dans son œuvre *self-sacrifice* (image 18), représente le corps d’un martyr dans les bras de sa mère. En arrière-plan, on distingue une scène révolutionnaire et religieuse chiite : la bataille de Karbala. En effet, l’artiste a combiné deux scènes de la guerre de Karbala (arrière-plan) et de la guerre entre l’Iran et l’Irak (premier-plan) dans cette peinture pour montrer les valeurs religieuses de la guerre Iran-Irak.



image 17 (gauche), Kazem CHALIPA, *Isar (le sacrifice)*, 300 x 200 cm, 1981, anonyme.¹⁹

image 18 (droite), Kazem CHALIPA, *les gardes-frontières du champ de pavot*, 170 x 240 cm, 1980, anonyme.²⁰

¹⁹ <http://khatmag.ir.domains.blog.ir/post/Iran-Revolution-painting-kazem-chalipa>

On peut également trouver beaucoup d'images de martyrs et de révolutionnaires sur les murs des villes en Iran. Shohreh Mehran, peintre contemporaine iranienne, représente ces peintures murales dans ses œuvres peintes (images 20, 21). En effet elle les recopie de manière très réaliste, et intègre à son œuvre la représentation de soldats, dépeints en véritables héros. Ce sont des mises en abyme des peintures murales étant omniprésentes dans les villes iraniennes et qui sont des peintures-témoins de l'histoire. Elles montrent le quotidien de la rue en Iran, ce sont comme les enregistrements d'une partie de l'histoire visuelle d'Iran d'après la révolution Islamique. Elles représentent bien l'aspect héroïque des martyres de la guerre Iran-Irak du point-de-vu de la société iranienne.

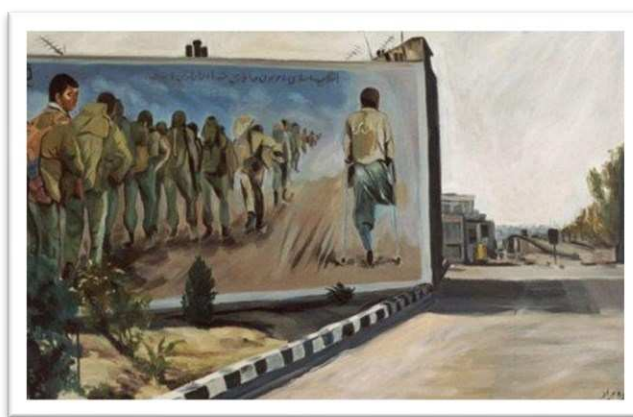


image 19, Shohreh MHERAN, Huile sur toile, anonyme.

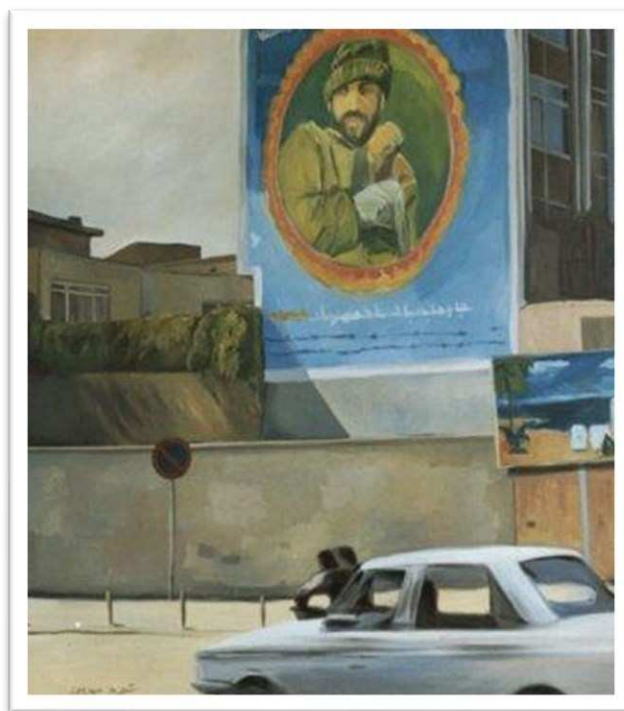


image 20, Shohreh MEHRAN, Huile sur toile, 130 x 100 cm, anonyme.

²⁰ <http://khatmag.ir.domains.blog.ir/post/Iran-Revolution-painting-kazem-chalipa>

Mais, quelques années après la guerre et la révolution, la société iranienne a eu besoin de revenir à la beauté du quotidien, à se réapproprier leur image, car ils ne se reconnaissaient plus dans les idéaux dictés par les dirigeants. Chaque vie semble alors avoir pris de la valeur au sein du peuple, et on ne recherche plus l'idéalisation, surtout de la guerre. Le héros devient alors une simple personne du quotidien.

Selon Bruce Bégout, le philosophe français, la vie quotidienne d'aujourd'hui ne peut pas être complètement contraire d'une vie héroïque :

Si l'héroïsme antique semble désuet, avec sa recherche dérisoire de la gloire, c'est parce qu'il est remplacé par l'héroïsme quotidien, lequel ne tient pas uniquement à la force de ses actes, mais aussi et surtout à la lutte discrète qu'il mène pour sauver les phénomènes ordinaires de leur déformation par les divers systèmes normatifs. Dans cette lutte, le moindre acte, même le plus banal, peut-être une arme efficace contre la volonté moderne de faire de la vie tout entière le reflet d'une idée grandiose.²¹

Dans ce chapitre, à travers les différentes peintures, nous voyons comment l'homme ordinaire iranien d'aujourd'hui participe aussi à une certaine forme d'héroïsme. C'est depuis l'art contemporain qu'on développe l'idée que le quotidien, ainsi que ses difficultés comportent des actes héroïques et doués d'un intérêt. Le quotidien en lui-même requiert de l'héroïsme.

Ahmad Morshedlou est un de ces artistes contemporains iraniens qui représentent souvent les gens ordinaires dans ses peintures. Morshedlou est un peintre, et aussi un dessinateur figuratif et réaliste qui est connu pour ses œuvres sociales. Il travaille à partir de grands formats et avec diverses techniques, telles l'huile et l'acrylique sur toile, et aussi le stylo sur carton. Il a participé à de nombreuses expositions dans le monde entier. Ses œuvres font partie des collections permanentes du musée d'art contemporain de Téhéran, du musée Métropolitain de l'Art de New York, et de la collection Saatchi.

Il représente la société iranienne de son époque telle qu'elle est, hors de clichés héroïques et de manifestes révolutionnaires. Les personnages de ses peintures sont inspirés de sa famille et des gens de son environnement. Mais ils ne se réfèrent cependant pas à quelqu'un de particulier. Il dit lui-même :

²¹ BEGOUT, Bruce, *la découverte du quotidien*, Editions Allia, 2005, p. 147.

Mon monde est une partie de votre monde. L'homme de mes œuvres n'est pas l'homme de la minorité de la société, mais il est de la majorité des gens d'Iran, qui n'est pas souvent représenté dans les œuvres des autres peintres. Il est la même personne dont vous passez à côté indifféremment tous les jours...²²

Comme nous voyons dans les (images 22, 23), les personnages de ses œuvres sont des gens ordinaires qui fixent leur regard directement vers le spectateur. A travers de cette manière de regarder, ils tentent de montrer au spectateur qu'ils existent

Ces personnages sont anonymes, d'ailleurs ils le sont aussi par le fait que les portraits sont sans titre. L'important n'est plus *qui est représenté*, mais leur réalisme. Ils esquissent tout-deux un sourire triste. Par cette atmosphère indéfinissable, ils nous plongent peu à peu dans le monde du songe. Cependant, ils sont très proches des gens qu'on voit dans la vie de tous les jours dans la vie quotidienne, puisque les canons de la beauté, la beauté idéale et classique n'existe pas dans ces portraits.

On trouve également un grand contraste clair-obscur dans ces œuvres, à cause de la forte lumière dirigée sur les visages. Cette lumière donne une qualité proprement statique aux images, qui nous amène à penser qu'elles sont figées dans une éternité infinie.

De cette façon, les portraits de ces inconnus ordinaires se transforment en des portraits des personnages propres qui attirent l'attention du spectateur.

²² MORSHELOU, Ahmad, *Inquiétude culturelle d'un peintre populaire [Daghdahe haye farhangi ye yek naghsh e mardomi]*, Avam visual art magazine, 2018, <https://avammag.com/65744/art-researches/%DB%8C%D8%A7%D8%AF%D8%AF%D8%A7%D8%B4%D8%AA-%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%A7%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%85%D8%B1%D8%B4%D8%AF%D9%84%D9%88-%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4-%D9%85%D8%B1%D8%AF%D9%85%DB%8C/>

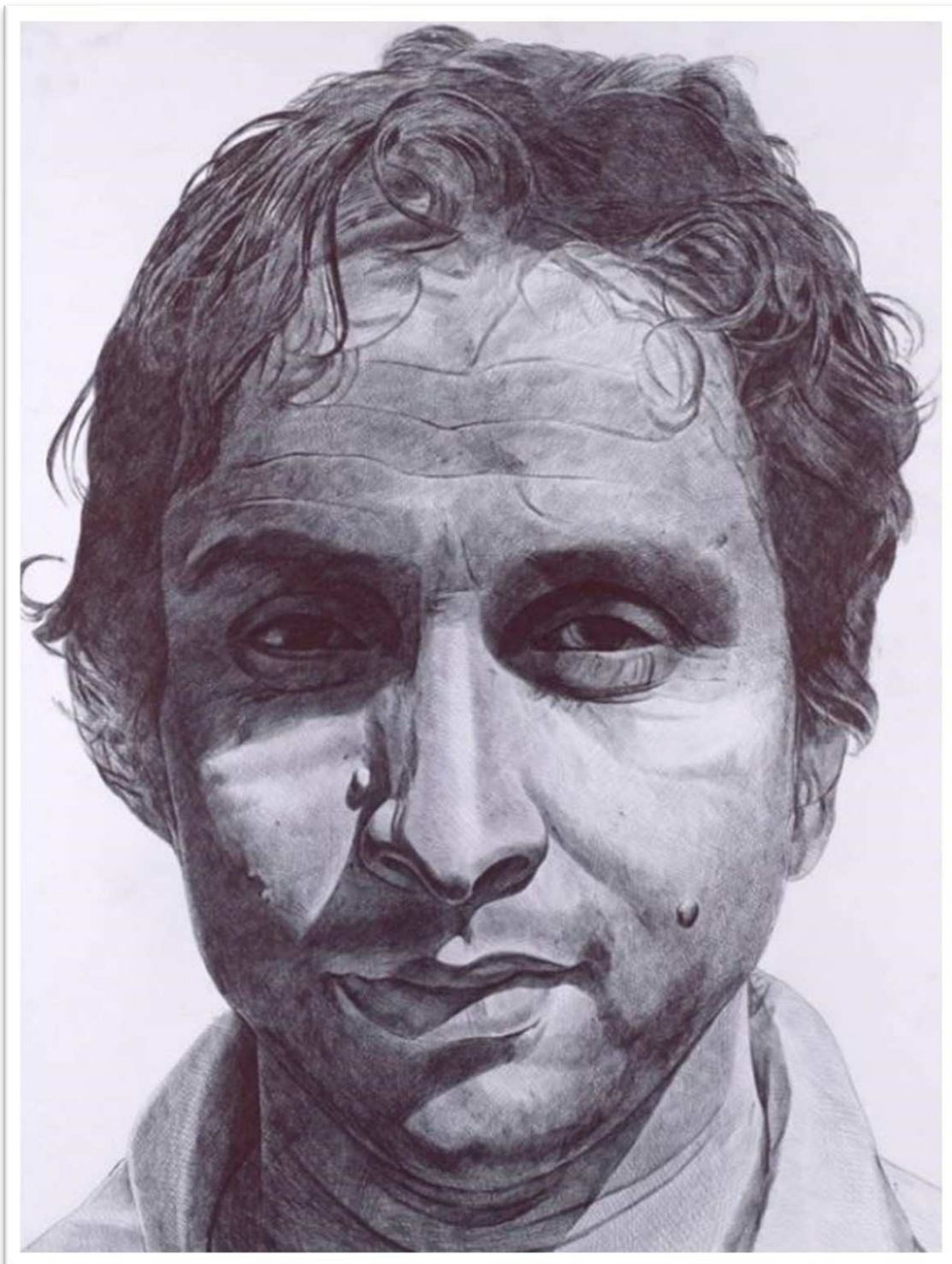


image 21, Ahmad MORSHELOU, *sans titre*, stylo sur carton, 120 x 90cm, 2012, vendu aux enchères, Téhéran, Iran.²³

²³ <https://darz.art/fa/artists/ahmad-morshedloo/artworks/16314>

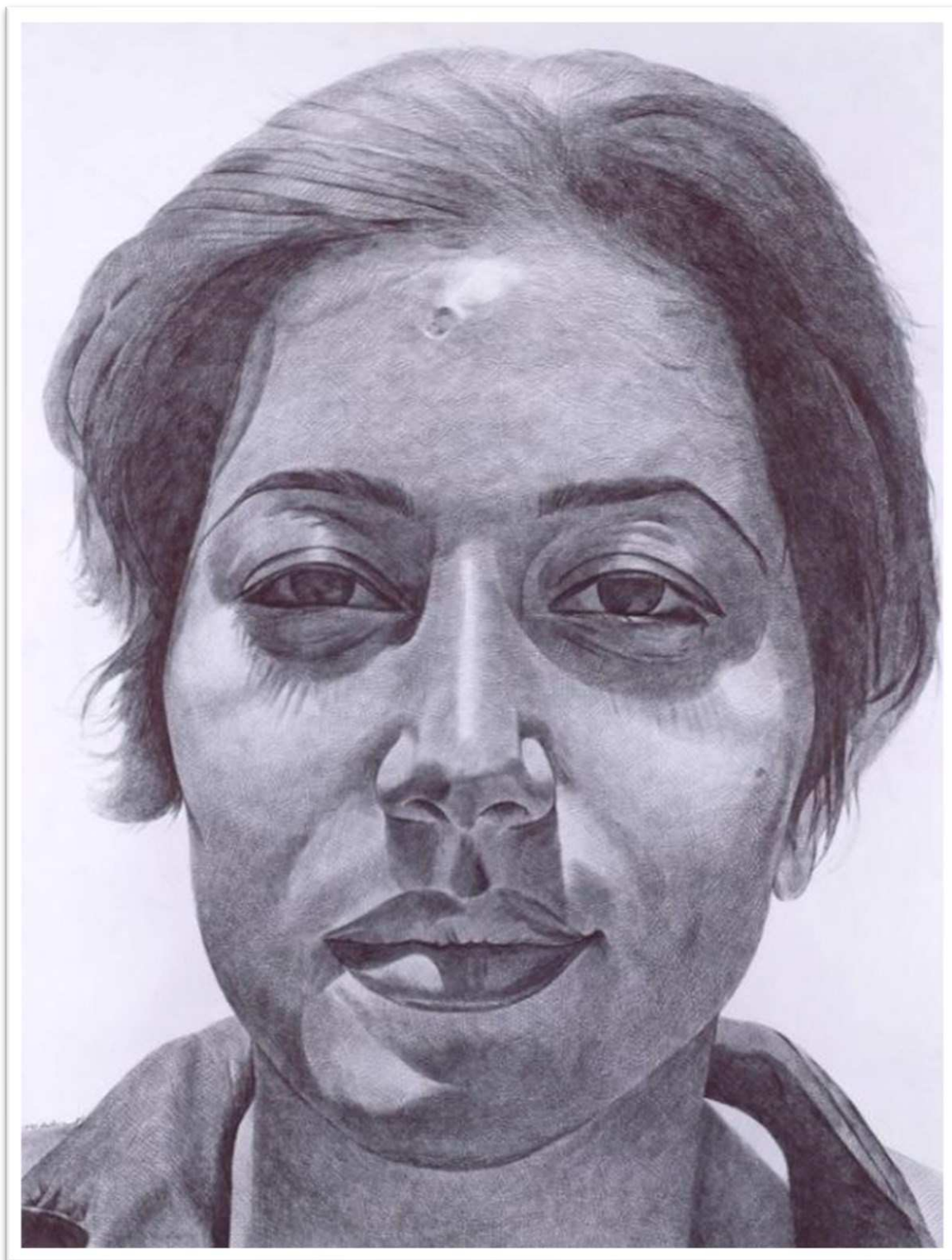


image 22, Ahmad MORSHEDLOU, *sans titre*, stylo sur carton, 120 x 90 cm, 2013, vendu aux enchères, Téhéran, Iran.²⁴

²⁴ <https://darz.art/fa/artists/ahmad-morshedloo/artworks/16314>

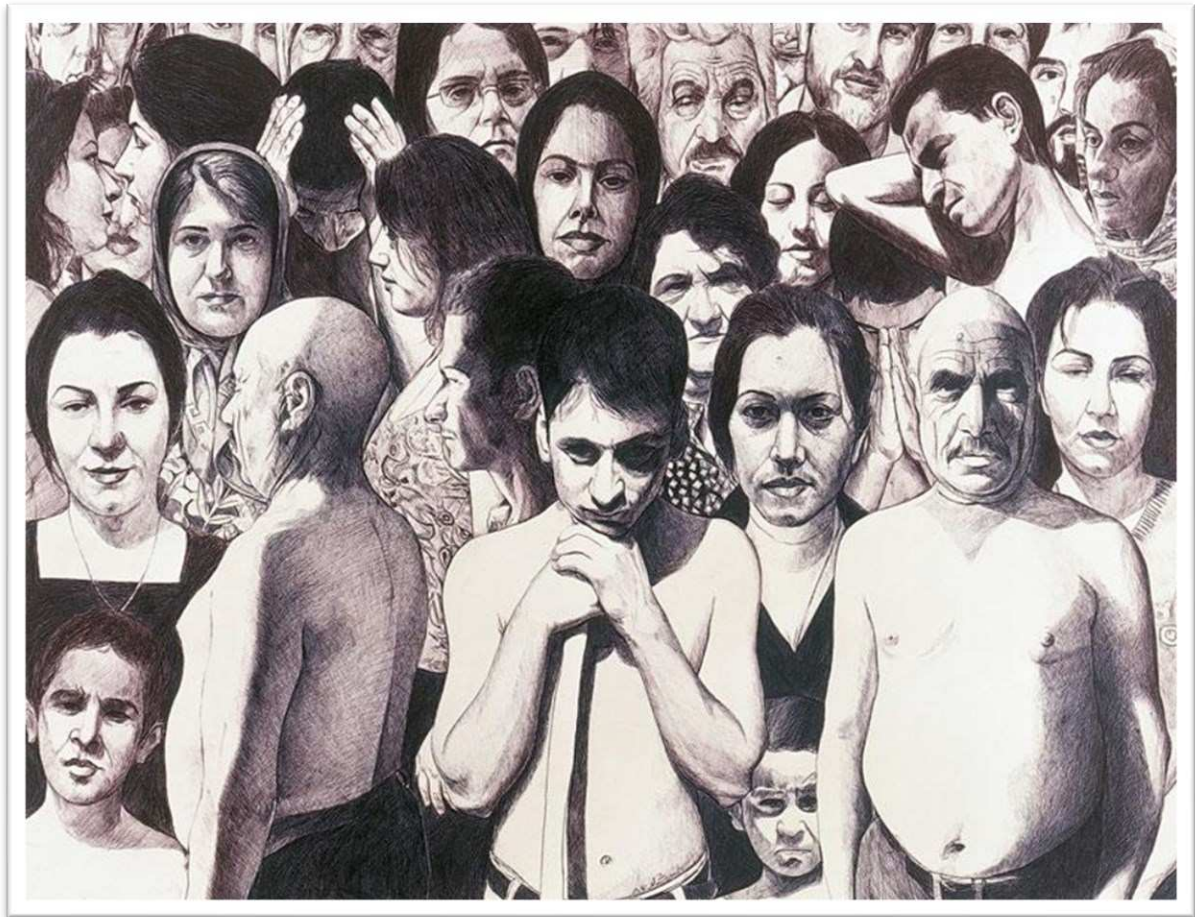


image 23, Ahmad MORSHEDLOU, *La Masse*, stylo sur carton, 90 x 110 cm, vendu aux enchères, Téhéran, Iran.

Morshedlou a créé aussi une série de peintures intitulée *La Masse (the Crowd)* (image 24) qui reflète bien son propre environnement social. Nous pouvons observer dans ces peintures, des foules de gens, regardant chacun, dans une direction différente. Ce sont des gens avec différentes pensées, religions, statuts sociaux, et genres qui sont placés dans un même cadre. Ces images sont totalement remplies par des visages stupéfaits. Ces gens ordinaires, ont aussi créé l'histoire, et ont eu un impact sur les évolutions sociales. Mais ils sont souvent supprimés des livres et de l'histoire, malgré l'impact qu'ils ont eu dans le quotidien iranien.

Après les élections controversées de 2009 en Iran, Morshedlou crée d'énormes polyptyques, qui représentent des personnes de différents environnements, juxtaposés en une seule et même image, comme si, il avait fait un collage. (Image 25). Dans cette réélection, un grand nombre d'électeurs croyaient qu'un changement était possible. Mais la proclamation du résultat a créé une situation de malentendus dramatiques. Il a provoqué une réaction immédiate et des manifestations dans les grandes villes, particulièrement à Téhéran. Les manifestants de ce

mouvement, appelé, *mouvement Vert* clamaient *Rendez -moi mon vote !*. Ils croyaient que les résultats avaient été truqués. Mais les gens faisaient face à une forte répression et violence de la part du gouvernement. Le triomphe d'Ahmadinejad et les résultats truqués de cette élection a apporté donc prématurément l'illusion du changement.²⁵

Ces peintures de Morshedlou sont proches des deux peintures occidentales, *Le Quatrième pouvoir* (image 27) de Guiseppe Pellizza da Volpedo l'artiste italien, et *L'international* (image 26) de Otto Griebel, l'artiste allemand.

Otto Griebel, l'artiste de la *Nouvelle Objectivité* dans l'Allemagne de la République de Weimar, a été cofondateur d'Association des artistes révolutionnaires allemands, proche du parti communiste KPD. Les personnages de son tableau sont quelques artistes et des hommes politiques connus. Dans cette œuvre, Griebel représente une masse d'ouvriers, marchant et regardant vers le spectateur, qui chantent l'hymne communiste, l'international. Effectivement, il représente la solidarité des ouvriers dans cette œuvre pour montrer la puissance de leur mouvement. (Image 26)

Dans le célèbre tableau de Guiseppe Pellizza da Volpedo, nous voyons des paysans qui discutent en avançant vers le spectateur. Au premier plan, on peut observer trois personnages. Il s'agit de deux hommes et une femme avec un bébé dans ses bras. Ils sont comme des guides pour la foule. Ce tableau est devenu un symbole de la solidarité des travailleurs s'opposant aux bourgeois. (Image 27)

Mais dans la peinture de Morshedlou, nous ne voyons plus la colère et les signes de protestation existant sur les visages des personnages des deux autres tableaux. On voit ces mêmes gens de la classe ouvrière, mais cette fois, ils regardent tous avec embarras et confusion. On le voit à l'aspect interrogatif de leurs corps, les haussements d'épaules, et les mains qui interrogent.

Malgré des tableaux de Otto Griebel et Guiseppe Pellizza da Volpedo, les gens dans le tableau de Morshedlou ne sont pas rassemblés pour la manifestation et la grève. En représentant ces gens ordinaires, Morshedlou ne veut montrer aucune idéologie ou mouvement particulier en Iran. Les figures de ce tableau ne sont pas des personnages connus. Il représente simplement l'état des gens ordinaires de sa société, comme des témoins de cette époque de l'histoire. Les gens, dont on peut voir dans les regards, désespoir et tristesse.

²⁵ RICHARD, Yann, *L'Iran : de 1800 à nos jours*, Flammarion, France, 2016, pp. 430 - 431.

Le contraste élevé entre le noir et le blanc du tableau endure les expressions des gens. Il semble qu'il n'existe plus aucune couleur dans leurs vies et leur société. Ce clair-obscur et l'absence de couleur, évoque pour nous un sentiment de froideur, et l'émotion du manque d'âme, du manque d'humanisme dont fait preuve la société. Nous sommes effectivement face à la réalité qui serait sans vie et glaçante.

Nous pouvons observer dans le tableau quelques personnages dans une attitude passive. Ces gens ne font rien et leurs yeux fixent des angles morts, les hors-champs qui échappent au spectateur. Il semble qu'ils se sont rendus et n'ont pas l'intention d'agir.

La peinture d'Ahmad Morshedlou est un exemple de représentation de la vie ordinaire, mais douée d'un état suspendu. L'atmosphère du tableau est celle de l'attente : désertée de toute activité, figée et morose.



image 24, Ahmad MORSHEDLOU, *sans titre*, stylo sur carton, Polyptyque, total 120 x 450 cm (chaque panneau 120 x 90cm), 2010, vendu aux enchères, Téhéran, Iran.

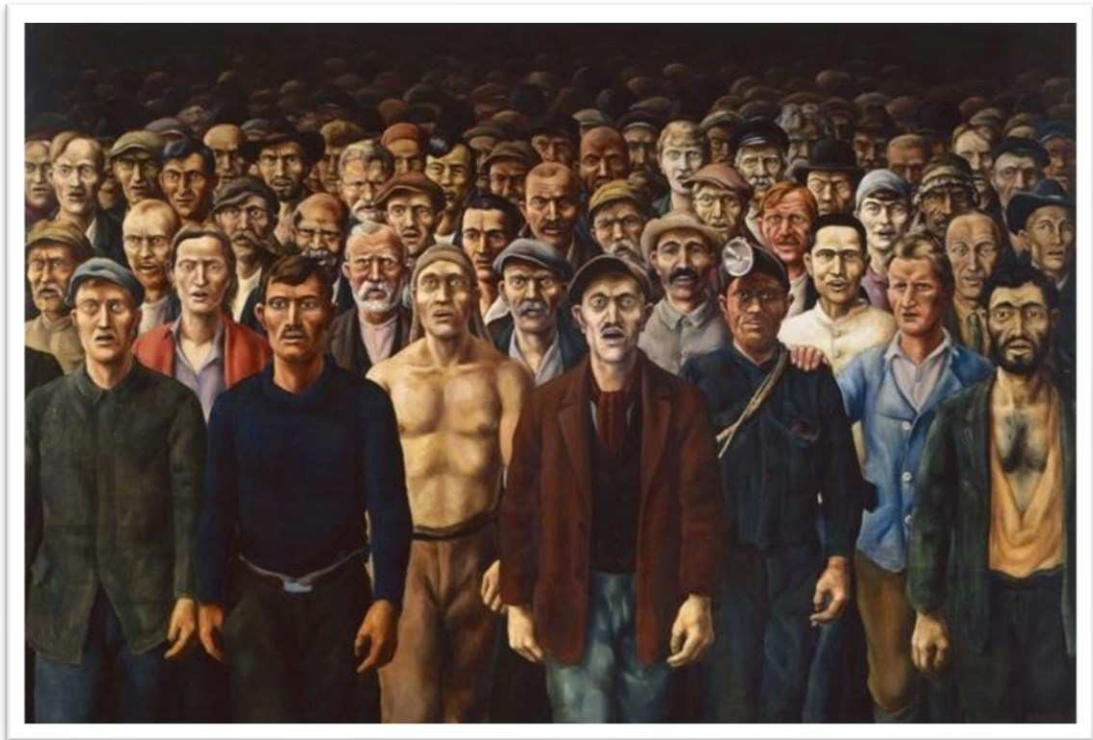


image 25, Otto GRIEBEL, *L'international*, Huile sur toile, 123 x 198 cm, 1930, Deutsches Historisches Museum, Berlin



image 26, Giuseppe PELLIZZA DA VOLPEDO, *Le Quatrième pouvoir*, Huile sur toile, 293 x 545 cm, 1901, Museo del Novecento, Milan.

On peut trouver également la représentation des gens ordinaires en tant que thème principal du tableau dans les deux peintures suivantes. Farsam Sangini (1988) (image 28) et Masoud

Keshmiri (1976) (image 29) sont deux artistes contemporains iraniens dont les héros sont des gens ordinaires. Ils essaient de représenter *l'homme de tous les jours* contemporain extrêmement détaillé, et tel qu'il est dans la réalité.

Nous voyons deux filles dans ces peintures, l'une est allongée sur un tapis, et l'autre est assise sur un canapé. Ce sont des gestes banals, qu'on retrouve fréquemment dans la vie quotidienne de n'importe quelle personne. Le tapis et le canapé sont aussi deux des objets familiers et compagnons de la vie quotidienne de la plupart des gens. D'autre part, les détails exagérés des plis des vêtements des filles, du canapé, des motifs sur le tapis et de la couverture bleu, plongent le spectateur dans le monde réel. Ce réalisme et même hyperréalisme de ces œuvres, nous fait observer, remarquer ce qui existe simplement dans notre environnement. Nous oublions les gens ordinaires, les inconnus qu'on voit tous les jours, et les objets qu'on utilise au quotidien. Ils sont invisibles à force d'être vus. Mais nous faisons attention à ces sujets, quand l'artiste les représente en détails et en grand format. Selon Hal Foster, l'historien d'art américain, « *l'hyperréalisme exprime ce qu'il tente de dissimuler* » :

Il considère l'hyperréalisme comme engagé dans une quête hyperbolique de l'apparence dont le but est de masquer une réalité refoulée. Le réel, appréhendé de ce point de vue psychique, est une zone d'obscurité située au cœur de l'existence, que nous souhaitons éviter et qui ne peut être représentée.²⁶

Lucian Freud, le peintre britannique de grande renommée, est aussi un artiste figuratif qui fait des portraits des personnes de son environnement. (Image 30) Bien que ses portraits représentent le monde réel, ils nous montrent un monde au-delà de la réalité. Il éclaire effectivement les caractéristiques mentales des personnages de ses peintures.

Dans la peinture de Freud, de Farsam Sangini et de Masoud Keshmiri, on voit des personnages inconnus qui fixent leurs regards au loin, dans l'hors-champ. Leurs regards fixes et froids, leur impassibilité, et les détails représentés créent des images non-dynamiques qui nous font entrer dans le monde des songes. Les détails dans les vêtements, les visages, les coiffures, et aussi dans les objets de ses auteurs, nous évoquent une atmosphère onirique et un peu mystérieuse, qui est en contraste avec les sujets simples et ordinaires des peintures.

²⁶ PREDEVILLE, Brendan, *La peinture réaliste au XX siècle*, Thames Hudson, France, 2001, p. 177.

Cependant, cette atmosphère nous évoque les expressions et les émotions cachés des personnages.



image 27, Farsam SANGINI, *Sans titre*, Huile sur toile, 150 x 200 cm, 2017, anonyme.²⁷

²⁷ <https://darz.art/en/artists/farsam-sangini/artworks/21233>



image 28 (gauche), Massoud KESHMIRI, de la série « *les êtres silencieux* », acrylique sur toile, 140 x 120 cm, 2016, anonyme.²⁸

image 29 (droite), Lucien FREUD, *Fille avec des roses*, 74.5 x 105.5 cm, Huile sur toile, 1947, British Council, London, UK.

Ghazal Marvi (1990), est aussi une autre jeune artiste iranienne qui représente dans ses œuvres, les gens de son environnement dans leurs gestes quotidiens. Dans cette peinture qui est un autoportrait de l'artiste (image 31), nous voyons une jeune fille qui se prélassait sur un fauteuil, et regarde souriante, le spectateur. Alors que l'artiste peint un personnage connu, mais elle le représente dans un moment ordinaire de sa vie, nonchalant et dans son intimité, légèrement vêtue, et non idéalisée. Autrement dit, elle se considère elle-même comme une personne ordinaire.

Effectivement, sa posture n'est pas une posture classique et valorisante pour un modèle vivant de la peinture. Mais c'est une posture confortable, ordinaire, banale et privée qu'on peut retrouver dans la vie de tous les jours de tout le monde. La femme de l'autoportrait à son pied sur le bord de la table qui n'est pas complètement dans le cadre. En effet, le cadre est coupé de manière à ce qu'on ait l'impression que le spectateur est le photographe de la scène. Cependant, la jeune femme semble très à l'aise.

L'utilisation de couleurs vives, l'omniprésence des lignes et des formes géométriques, les constants regards fixes en direction du spectateur, nous rappellent les portraits de l'artiste américaine du XX^{ème} siècle, Alice Neel. C'est une artiste expressionniste et réaliste figurative

²⁸ <https://darz.art/en/artists/masoud-keshmiri/artworks/8701>

très reconnue, qui représente dans ses œuvres, sa famille, des amis, des voisins et des gens des toutes les classes sociales de son environnement (images 32, 33). Par la représentation des images intimes de leurs vies quotidiennes, elle montre bien la personnalité et la dimension psychologique de ses modèles : « *le modèle fixe souvent le spectateur et semble lui raconter son histoire, celle d'une Amérique en plein bouleversement.* »²⁹ Elle analyse bien l'évolution de sa propre société avec « *l'esprit de son temps* »³⁰, par la représentation détaillée de portraits de toute sorte de gens comme : des femmes nues, des homosexuelles, des scientifiques, des politiciens, des artistes, des écrivains, et un même un chauffeur de taxi. En effet, elle montre différentes minorités, et différents corps de métiers.

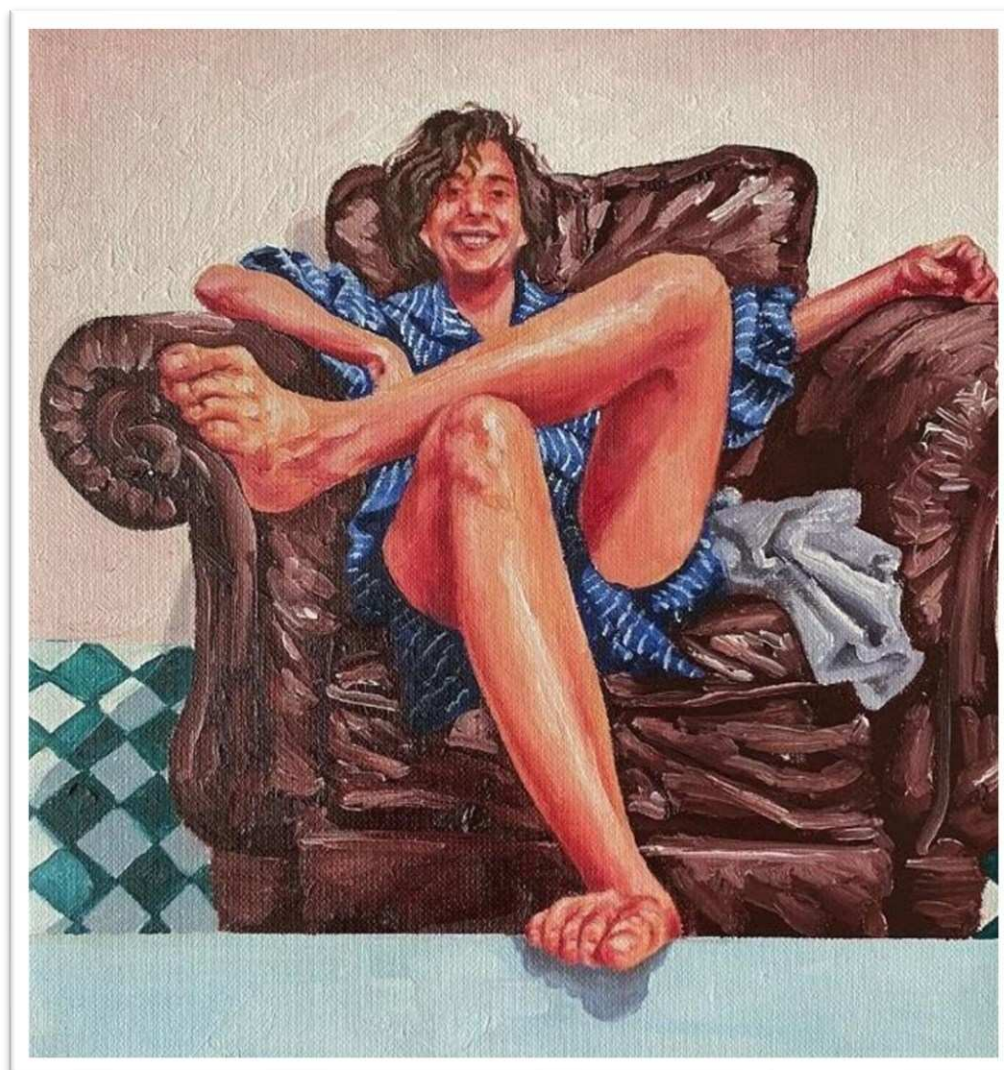


image 30, Ghazal MARVI, *Autoportrait*, Huile sur toile, 20 x 20 cm, 2020, Homa galerie, Téhéran, Iran.

²⁹ VAN NESTE, Clothilde, *Alice Neel : peintre de la vie moderne*, Critique d'art, 20 novembre 2017, <http://journals.openedition.org/critiquedart/23236>

³⁰ HILLS, Patricia, *Alice Neel*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1983, P. 179.

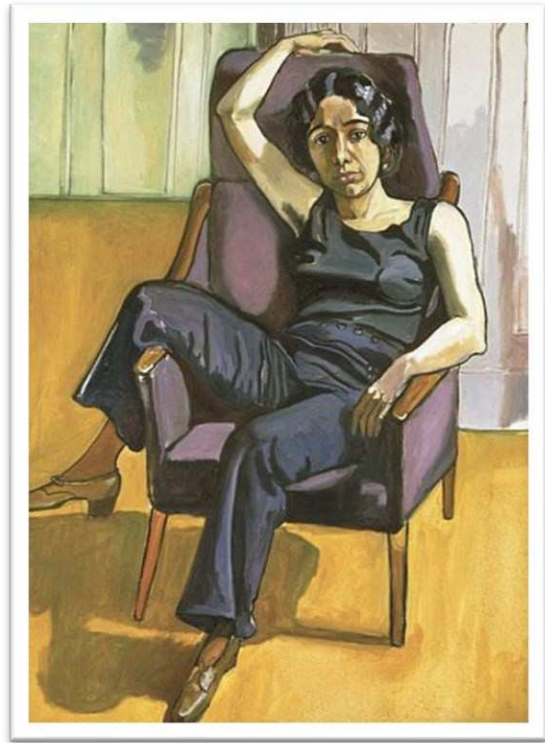


image 31(gauche), Alice NEEL, *Dana Gordon*, Huile sur toile, anonyme, 1972, anonyme.

image 32(droite), Alice NEEL, *Marxiste girl (Irene Peslikis)*, Huile sur toile, 150 x 105.50 cm, 1972, Daryl and Steven Roth, London/Venice

On peut trouver dans de nombreuses peintures iraniennes contemporaines, où les gens dits *ordinaires* sont les sujets principaux. Dans une autre peinture de Ghazal Marvi (image 34), nous voyons un groupe de jeunes se prenant en *selfie*. Ghazal Marvi, comme les autres artistes iraniens, Sadra BaniAsadi (image 35) et Homa Arkani (image 36), a *enregistré* ce geste ordinaire de la vie quotidienne de la nouvelle génération dans sa peinture. Autrement dit, ces selfies sont le témoin d'une époque. Dans les peintures de ces artistes, nous voyons des jeunes, et plutôt des filles qui sont en train de prendre leurs selfies dans différents contextes comme en soirée, ou dans un ascenseur.

Aujourd'hui, les selfies fonctionnent comme une pratique très courante de la vie quotidienne, qui est effectuée à chaque instant et en tout lieu. Ils sont effectivement « *les gestes quotidiens d'immédiateté* », et « *les objets de politiser les discours sur la façon dont les gens devraient représenter, documenter et partager leurs comportements* »³¹. Par les selfies, les gens non seulement représentent les moments de leur vie quotidienne, mais décident aussi comment ils

³¹ SENFT, Theresa M., K. BAYM, Nancy, *what does the Selfie say? Investigating a global phenomenon*, International Journal of Communication, 9 Janvier 2015, pp. 1588 - 1606.

veulent la représenter. En choisissant le cadre de la photo, ils peuvent supprimer ou manipuler les choses qui sont présentes dans la scène. De cette façon, ils peuvent construire même leur identité comme ils le souhaitent. On peut donc dire que les selfies sont :

Les Image gestuelle, qui dit non seulement voyez ceci, ici, maintenant mais aussi voyez-moi ... les selfies montrent un auto-agissant et invitent les spectateurs à réfléchir à l'instabilité même du terme "soi"...Les selfies invitent les spectateurs à penser l'identité entre le soi comme image et comme corps, comme effet construit de représentation et comme objet et agent de représentation. ³²

D'ailleurs, de nos jours, un selfie est une forme d'autoportrait. Ce dernier est un portrait construit par l'artiste, qui permet d'exprimer une certaine vérité sur lui-même. Mais le selfie n'est pas un moyen d'expression artistique. C'est plutôt :

Un discours ludique, un besoin de divertissement, un discours qui peut être utilisé par toute personne possédant un outil pertinent, c'est-à-dire un téléphone portable. « L'orateur » ne veut rien dire, ni nous informer de quoi que ce soit, il ne veut que se regarder ... Dans les selfies, on perçoit quelqu'un qui lutte avec le monde, cherchant la place pour lui-même, forcément au premier plan .³³

Dans les selfies donc la seule personne importante est le narrateur qui se regarde et raconte son histoire et la réalité environnante. Il est le sujet principal ou le protagoniste de son histoire, le héros, le personnage principal de sa propre histoire, mais ce héros peut être tout le monde et est un Homme ordinaire. Il n'est pas nécessairement quelqu'un de particulier, un acteur, une célébrité ou un politicien. La femme représentée dans la peinture de Homa Arkani est aussi une femme ordinaire qui nous demande de la regarder, et aussi de partager son image comme l'indique le titre de la peinture : *Share me* (image 36). Dans l'ascenseur, il ne se passe rien de particulier. Ce lieu n'est qu'un lieu ordinaire où elle passe tous les jours. Elle n'est pas en train de prendre une photo de profil ou une photo souvenir à des fins personnelles. Elle a

³² *Ibid.*

³³ MIROSLAW, Pawliszyn, *Metaphysics of the Self, the Selfie as a Splinter of Modern Culture*, International Journal of Philosophy. Vol. 7, No. 2, 2019.

figé un geste que des célébrités auraient pu exercer devant le miroir d'un ascenseur, elle l'a partagé sur les réseaux sociaux et de cette manière elle espère être le centre d'attention des autres.

Comme nous pouvons constater dans toutes ces peintures, les figures et les appareils photo (téléphone portable), sont tous deux placés au centre des images pour attirer l'attention. Dans ces peintures, ces jeunes sont à la fois le sujet principal de leur selfie, et aussi de la peinture. Ces artistes ont effectivement montré les gens qui, par leurs selfies, essaient de représenter leur identité sans censeur gouvernemental (dans les soirées, sans voile, maquillé ...), loin de l'identité imposée par le gouvernement, sur les réseaux sociaux. En effet, il est important de rappeler que ces réseaux sociaux comme Facebook, sont filtrés en Iran. Dans ces réseaux virtuels comme Instagram, selon la loi gouvernementale, les femmes sont obligées d'être représentées voilées. Mais malgré cela, les Iraniens essaient de représenter le plus possible sur ces réseaux, les moments de leur vie privée et intimes. Pourtant ils sont tous sous la surveillance du régime islamique iranien sur ces réseaux sociaux, et beaucoup de ces gens ont été emprisonnés pendant des années, pour avoir divulgué des images d'eux-mêmes non conformes aux images imposées par le gouvernement et la censure.

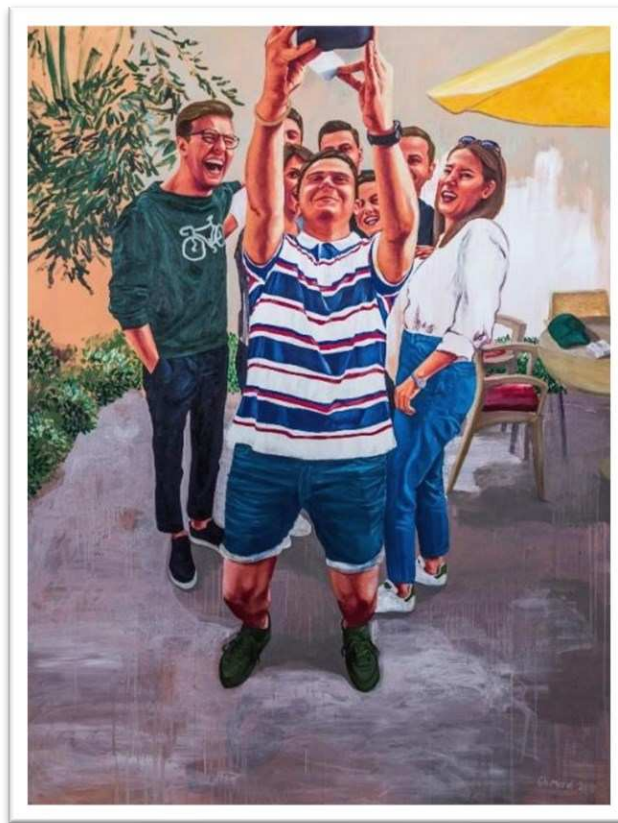


image 33, Ghazal MARVI, *Sans titre*, Huile sur toile, 200 x 150 cm, 2018, anonyme.

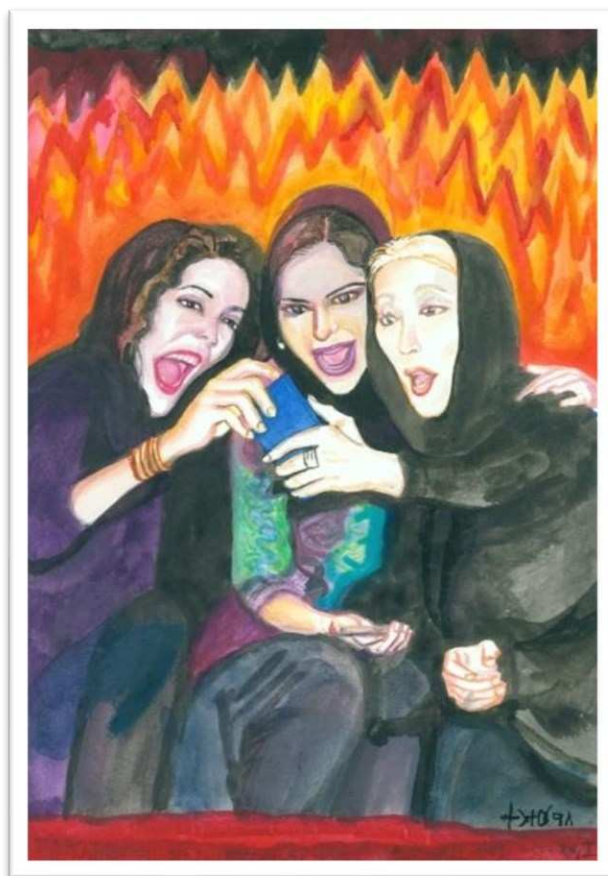


image 34, Sadra BANIASADI, Fièvre des selfies (*tab e selfie*), acrylique sur carton, 29 x 20 cm, 2019, (site web d'artiste)³⁴

Par exemple, en décembre 2016, certaines femmes et aussi certains hommes mannequins iraniens ont été emprisonnés pour avoir publié des selfies trop *révélateurs* sur Instagram.³⁵ (Image 38) Également, en 2019, un couple d'influenceurs sur Instagram, qui devaient s'exiler en Turquie, ont été condamnés par le régime Iranien à neuf et sept ans de prison (image 37). Selon le régime, ce couple a été condamné à de la prison ferme pour « *propagande contre le régime, publication de contenus obscènes et vulgaires sur la Toile, ayant agi contre la morale publique et propagation de la corruption morale.* »³⁶

³⁴ <http://sadrabani.com/works/sisters/>

³⁵ MALKI, Dounya, *Des Iraniennes emprisonnées pour avoir publié des selfies sur Instagram*, au féminin, 2016, <https://www.aufeminin.com/news-societe/des-iraniennes-emprisonnees-pour-avoir-publie-des-selfies-s2079988.html#d1018413-p1>

³⁶ GOLSHIRI, Ghazal, *En Iran, un couple condamné à de la prison ferme pour des « contenus obscènes et vulgaires » sur Instagram*, Le Monde, 2020, https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/05/15/en-iran-un-couple-lourdement-condamne-pour-avoir-publie-des-contenus-obscenes-et-vulgaires-sur-instagram_6039789_4500055.html

Malgré tous ces efforts du régime, on peut tout de même observer la vie privée d'un bon nombre d'iraniens, parfois relativement mise-en-scène mais souvent très réaliste sur les réseaux sociaux tels que Instagram et Facebook. Le côté caché de leur vie qu'on ne peut jamais voir dans les médias gouvernementaux comme la télévision, le cinéma et les séries. Ces selfies partagés sur ces réseaux-sociaux sont comme des autoportraits qui montrent l'esprit et l'âme de la société iranienne plus que son apparence. De cette façon, on peut dire que ces peintures nous montrent des personnes ordinaires iraniennes qui sont, en quelque sorte, des héros de leur vie quotidienne.

Selon François Jost, le sémiologue français, les réseaux sociaux comme Instagram, Twitter, Facebook et YouTube, et les blogs mettent en avant le « *petit peuple* », « *les vraies gens* », et « *dont la rhétorique passe par l'appel au peuple contre les élites et qui se structure par une opposition manichéiste entre l'éloge du peuple et le blâme des puissants ou des politiques.* »³⁷ A l'époque contemporaine, les discours télévisuels présents dans la télé-réalité (reality show) sont aussi une manière de « *donner la parole aux gens ordinaires* » et anonymes pour les laisser discuter de tout et de rien, et des soucis quotidiens.³⁸ Selon Jost, « *La télé-réalité surfe sur l'idée que tout est possible, que le choix des uns vaut celui des autres et que l'avis du profane est parfois supérieur aux statistiques ou à l'avis de l'expert.* »³⁹

³⁷ JOST, François, *Le culte du banal*, CNRS, France, 2013, p. 109.

³⁸ *Ibid.*, p. 106.

³⁹ *Ibid.*, p. 100.

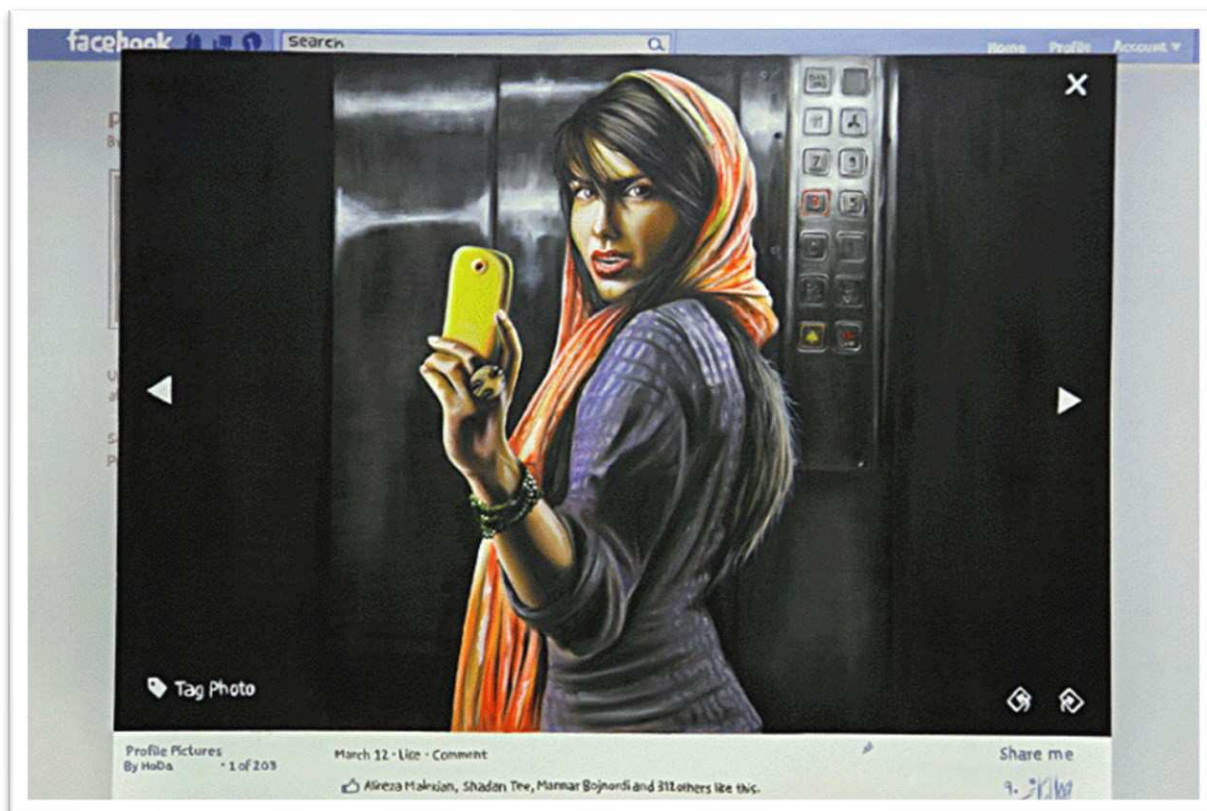


image 35, Homa ARKANI, *Partage-moi*, Huile sur toile, 150 x 100 cm, 2010, (site web de l'artiste) ⁴⁰



image 36 (gauche), De Instagram d'Ahmad Moinshirazi, (Ahmad Moin-Shirazi (Picasso Moin) et Shabnam Shahrokhi avec leur petite fille)



image 37 (droite), De Instagram Elham Arab, (une mannequin célèbre iranien sur Instagram)

⁴⁰ <https://www.homa-arkani.com/overview/2011>

Concernant ce sujet, l'artiste américain, Andy Warhol, croit aussi que tout le monde est une « beauté », ou autrement dit, « *tout le monde est une star* ». Pour lui, non seulement « *Jacqueline Kennedy (« Jackie »), Elizabeth Taylor (« Liz »), Marilyn Monroe, Elvis Presley (« Elvis ») et Mona Lisa* », peuvent être les héros de la société, mais aussi « *les personnages marginaux que célèbrent pour un jour les faits divers* ». ⁴¹

En 1962 - 63, Warhol réalise sa série de peintures-mortes (*Death and Disaster*) qui était divisée en deux parties, une consacrée aux morts de gens célèbres et l'autre à des inconnus dont nous ne savons rien. Par exemple, des femmes empoisonnées par du thon en conserve, le suicide d'une fille, et des gens tués dans des accidents de voiture que nous observons dans les journaux. (Images 39, 40) ⁴²

La mort est omniprésente dans ses œuvres. Il souhaite que le spectateur affronte la mort, que ce soit la mort d'une célébrité, ou celle d'un inconnu. Il porte de l'importance aux gens ordinaires, autant qu'aux célébrités, et les considère aussi comme partie intégrante de la réalité. Effectivement il célèbre la vie ordinaire.⁴³ Il dit lui-même : « *Non pas que je sois désolé pour eux, mais les gens passent à côté et ça ne les touche pas du tout qu'un inconnu soit tué, alors je me suis dit que ce serait une bonne chose que ceux qui d'ordinaire n'y pensent pas se souviennent de ces anonymes.* » ⁴⁴

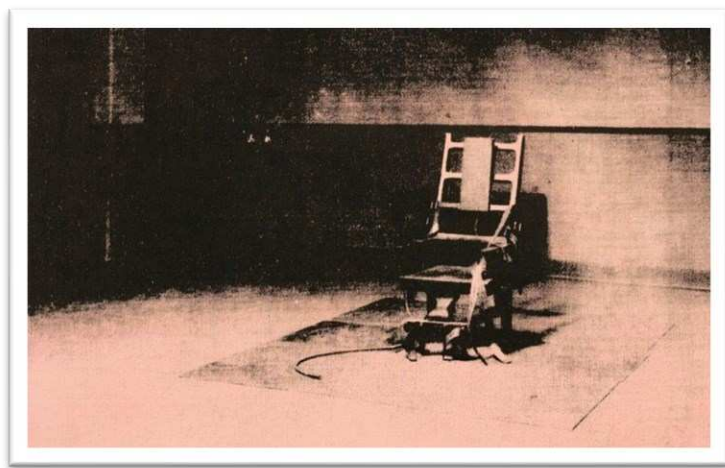


image 38 (gauche), Andy WARHOL, *Little Electric Chair*, acrylic and silkscreen ink on linen, 55.9 x 71.1 cm, 1964 -1965, vendu aux enchères, New York.

image 39 (droite), Andy WARHOL, *Green Car Crash*, (detail), acrylic and silkscreen ink on linen, 228.6 x 203.3 cm, 1963, vendu aux enchères, New York.

⁴¹ ALI, Sami, *Le banal*, Gallimard, France, 1980, p. 63.

⁴² WARHOL, Andy, *Andy warhol entretiens*, Grasset, 2006, p. 109.

⁴³ JOST, François, *Le culte du banal*, op.cit., p. 100.

⁴⁴ WARHOL, Andy, *Andy warhol entretiens*, op.cit., p. 109.

On peut trouver des exemples de personnages anonymes et marginaux qui sont devenus le sujet principal d'œuvre, dans la littérature et le cinéma iranien, la majorité du temps, et parfois dans les peintures. Par exemple, dans le film de *Nature Morte* réalisé par Sohrab ShahidSaless en 1974 (image 41), qui a gagné l'Ours d'argent de 24^e Festival International du film de Berlin, on voit la vie quotidienne d'un *garde-barrière*. En effet, il est le personnage principal du film, et ce film représente simplement le quotidien, la vie de tous les jours de ce vieux garde-barrière qui atteint la retraite, avec sa femme. L'autre exemple est un personnage du roman célèbre : la *chouette aveugle* (Bouf-e-Koor)⁴⁵ de Sadegh Hedayat (1903-1951), qui est un *vieux brocanteur*. Ce brocanteur est effectivement un des personnages principaux de ce roman surréaliste.



image 40, Nature Morte, un film créé par Sohrab SHAHIDSALESS en 1974, Iran.

Mais dans la peinture iranienne, comme nous l'avons expliqué précédemment, seuls les gens de la cour ou les personnes populaires, de hauts-rangs, étaient représentés. Hormis la vie des princes et des rois, les peintres représentaient souvent des portraits ou la vie quotidienne de médecins, de politiciens, ou d'écrivains. On peut trouver quelques exemples de gens ordinaires exerçant ces différentes professions, dans les dernières peintures de Kamal-ol-Molk. Dans les premières années de sa vie professionnelle, il peignait comme les autres artistes de son époque, les personnalités de cour, les scènes de chasse et les palais royaux, à tel point qu'il a été appelé *le peintre de cour*. En 1896, pendant son voyage en France, il a appris les techniques du réalisme et de la perspective. Ensuite, dans les années de son séjour en Irak il a commencé à peindre des vues ordinaires de la ville et des personnages actifs (images 42, 43, 44). Par exemple, dans une de ces œuvres (image 44) nous voyons un devin

⁴⁵ Ce roman est traduit en français en 1953.

(géomancien) qui est en train de prédire la bonne aventure aux deux femmes portant le tchador et la burqa. Dans la peinture (image 42), on voit un orfèvre avec son assistant en plein travail. Dans l'image 43, on voit un marchand ambulant dans le bazar proposant un article au client. Dans toutes ces peintures, on peut voir les gens qui font différents métiers ordinaires de cette époque-là. Ils n'ont plus nécessairement besoin d'être médecin ou écrivain pour mériter d'être représentés dans une peinture.

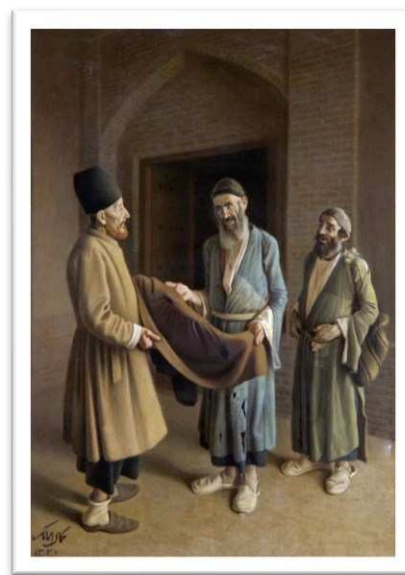
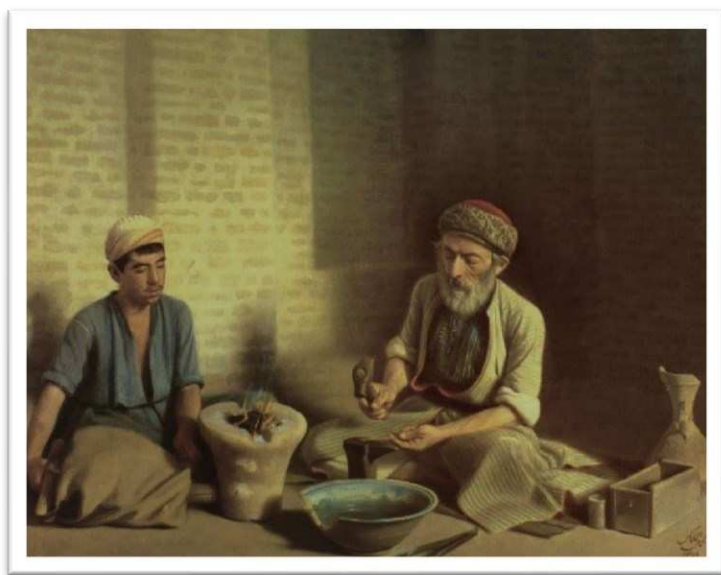


image 41 (gauche), Kamal-ol-Molk, *L'orfèvre de Bagdad et son apprenti*, huile sur toile, 53.5 x 43.5 cm, 1901, Islamic Consultative Assembly, Tehran, Iran

image 42 (droite), Kamal-ol-Molk, *Le marchand ambulant de tissu (L'oncle Sadiq Shirazi)*, huile sur toile, 69.5 x 53 cm, 1929, musée du palais Golestan, Téhéran, Iran.

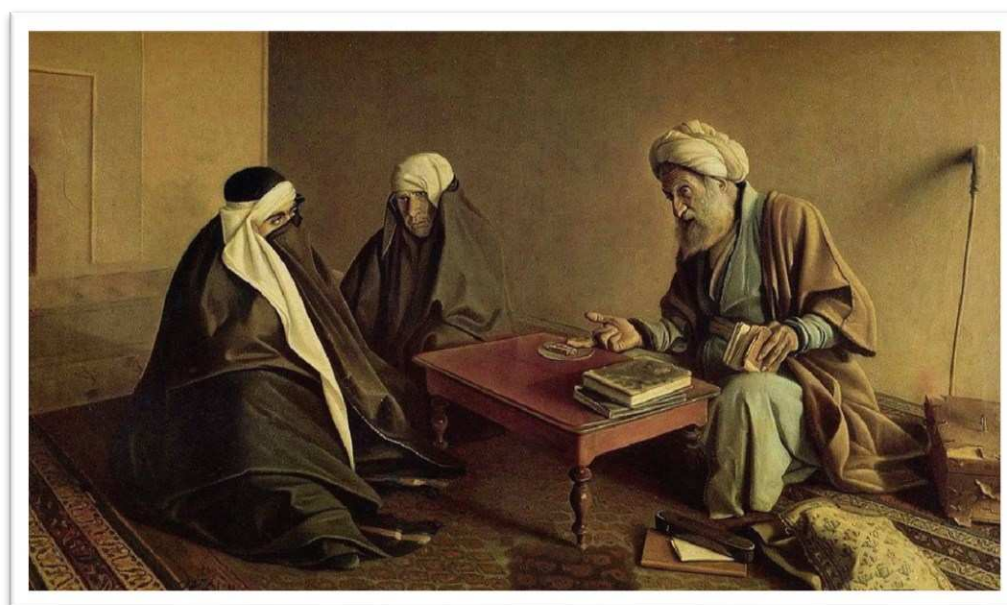


image 43, Kamal-ol-Molk, *Le diseur de bonne aventure de Bagdad (rammal)*, Huile sur toile, 77 x 57 cm, 1892, musée du palais Saad abad, Téhéran, Iran.

Shirin MalekEsmaeili (1981), obtient un master en Peinture à Téhéran. C'est une artiste qui a représenté dans une série (Images 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52), les différents métiers de vendeur de rue en Iran. Dans l'ordre de gauche à droite, nous voyons dans ses peintures, un serrurier, un marchand de journaux à la maison de la presse, un musicien de rue qui joue de l'accordéon, un vendeur à kiosque de glace et snack, des vendeurs de pastèques, des chauffeurs de taxi, un vendeur de ballon, et un vendeur de fortune avec des perroquets.

Ce sont des vendeurs possédant des petits kiosques ou des camionnettes, ils ne vendent pas leurs produits au coin de la rue. Ce sont, de toute évidence, des professions marginales. Ils passent la plupart de leur vie quotidienne dans la rue. Ils sont la représentation du quotidien dans l'imaginaire collectif des iraniens.

Dans ces peintures, le point de vue du spectateur semble être celui d'un photographe. Ces vendeurs si particuliers, typiques et charismatiques sont au cœur de ses œuvres. Par les couleurs vives et une exécution proche de l'illustration enfantine, l'artiste crée une ambiance joyeuse et fantaisiste au sein de ces peintures. De cette manière, nous avons une représentation vivante et éclatante de la vie de ces gens. Il semble qu'ils sont l'esprit-même de ces rues dans la ville.

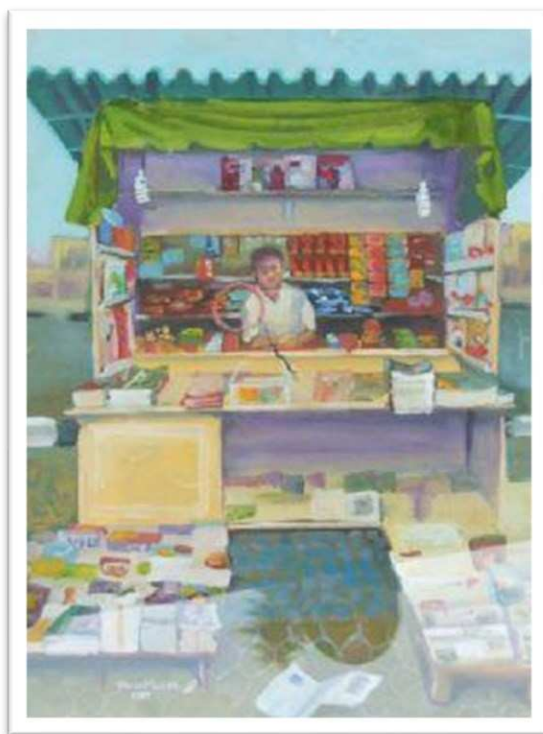
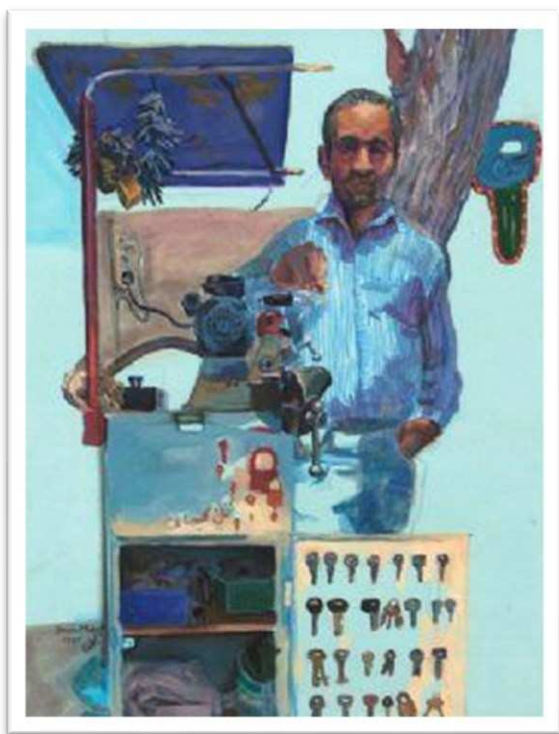


image 44 (gauche), Shirin MALEKESMAEILI, *sans titre*, Acrylique sur toile, 40 x 30 cm, 2008 (site web de Maah galerie)⁴⁶

image 45 (droite), Shirin MALEKESMAEILI, *sans titre*, Acrylique sur toile, anonyme, 2008, vendu aux enchères, Iran.

⁴⁶ <http://www.mahartgallery.com/en/?id=collections&pid=130&dir=shirin-malekesmaili&page=3>

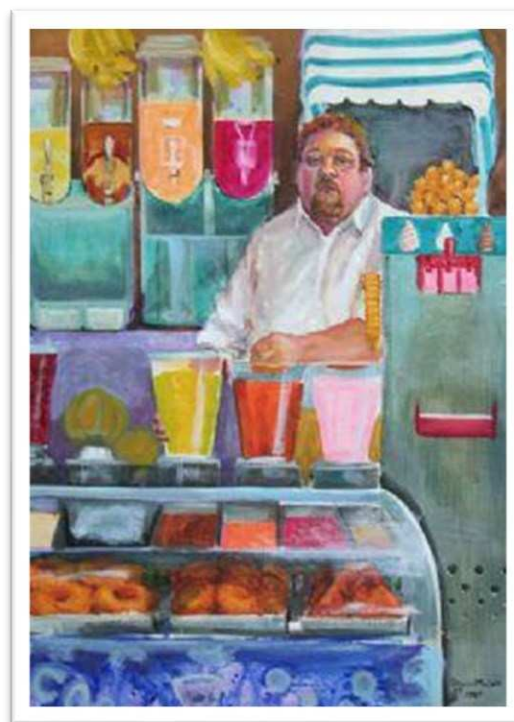
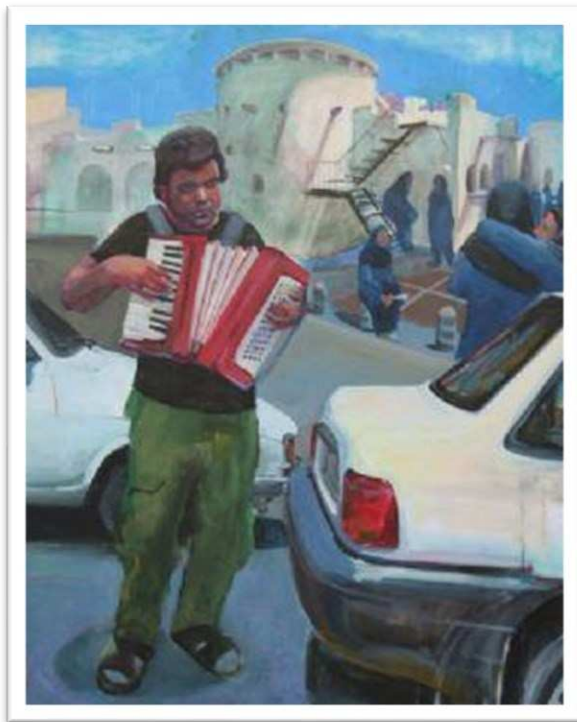


image 46 (gauche), Shirin MALEKESMAEILI, *sans titre*, Acrylique sur toile, 100 x 80 cm, 2008, anonyme.

image 47 (droite), Shirin MALEKESMAEILI, *sans titre*, Acrylique sur toile, 70 x 50 cm, 2008, anonyme.

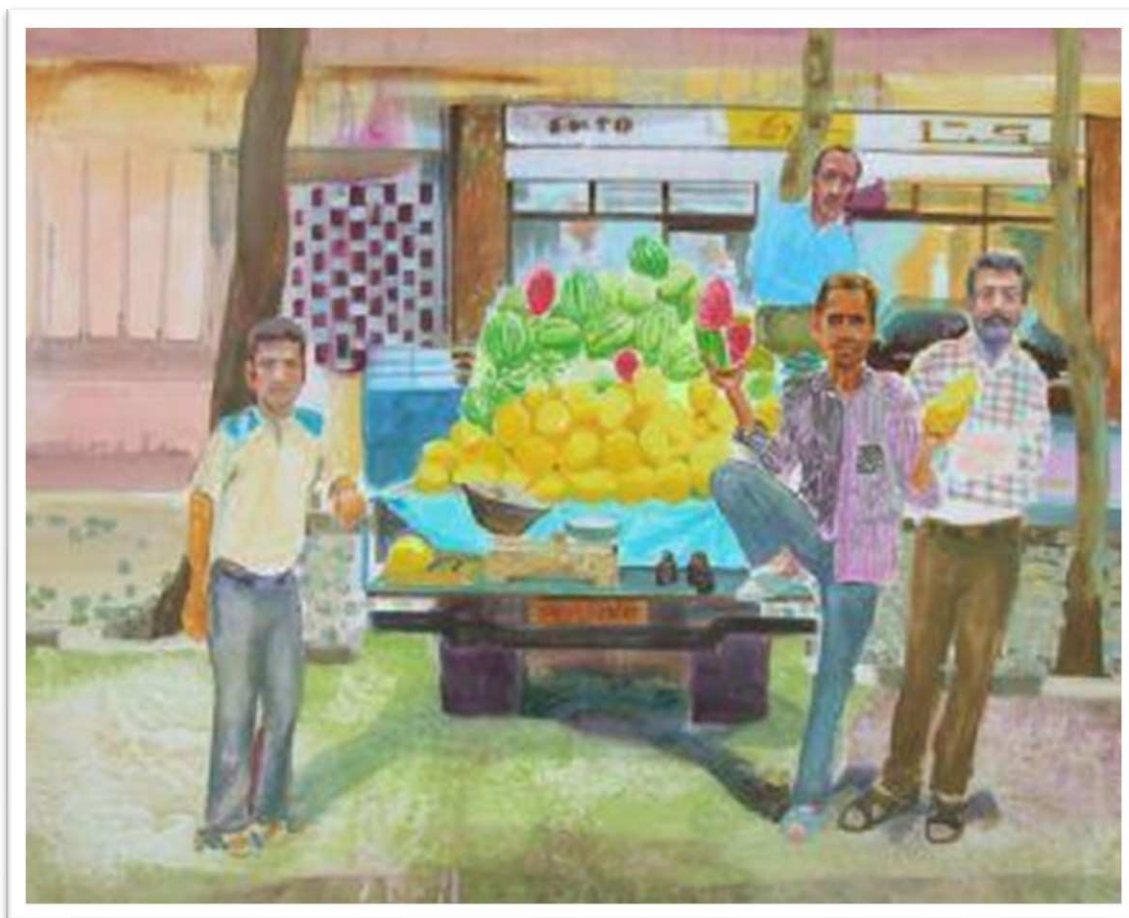


image 48, Shirin MALEKESMAEILI, *sans titre*, Acrylique sur toile, 2008, anonyme.

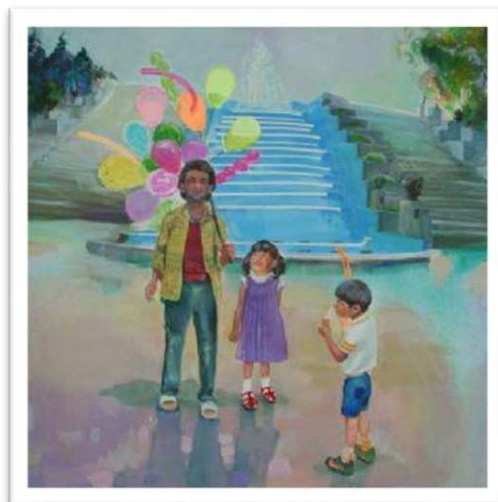
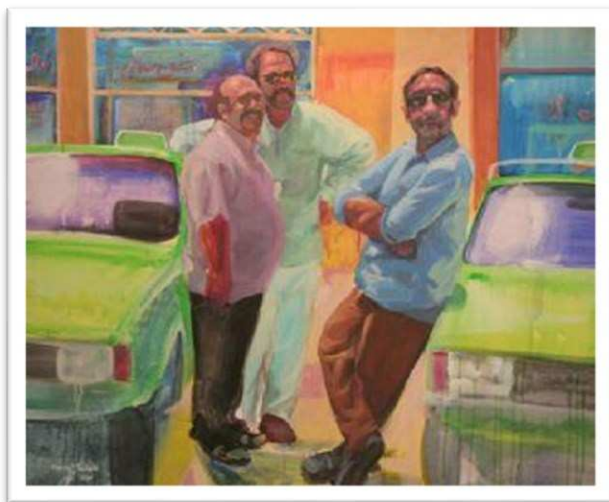


image 49 (gauche), Shirin MALEKESMAEILI, *sans titre*, Acrylique sur toile, 120 x 100, 2008, vendu aux enchères, Iran.

image 50, Shirin MALEKESMAEILI, *sans titre*, Acrylique sur toile, 2008, anonyme.

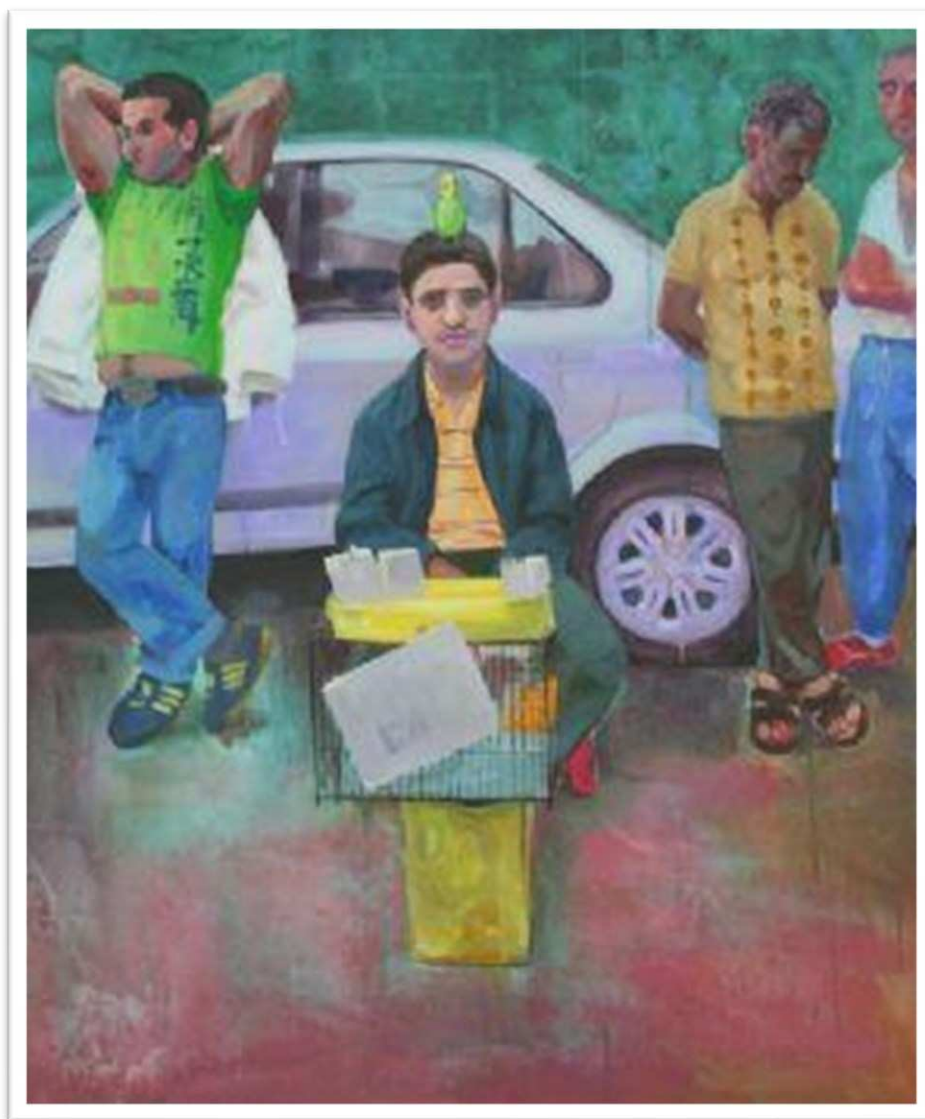


image 51, Shirin MALEKESMAEILI, *sans titre*, Acrylique sur toile, 100 x 120 cm, 2009, anonyme.

1.2. Le profane et le banal contre le sacré et le sublime

L'objet central des peintures contemporaines iraniennes, est comme nous avons pu observer, le quotidien sous toutes ses formes. Des personnes ordinaires et anonymes qui mangent, dorment, font la fête, ou se prélassent et ne font absolument rien.

Ces activités *terrestres* et *triviales*, sont appelées *profane* par Émile Durkheim, le sociologue français :

Plus généralement, les actes caractéristiques de la vie ordinaire sont interdits tandis que se déroulent ceux de la vie religieuse. L'acte de manger est, par lui-même, *profane* ; car il a lieu tous les jours, il satisfait des besoins essentiellement utilitaires et matériels, il fait partie de notre existence vulgaire.⁴⁷

Selon lui, *profane* et *sacré* sont deux termes corrélatifs. « *Le sacré est un ordre de choses séparé du monde courant profane. Est sacré ce qui appartient à un mode d'existence supérieur, respecté comme ayant une valeur absolue, et possédant une puissance supranormale.* »⁴⁸ Normalement, « sacré est ce qui doit être l'objet d'un respect religieux de la part d'un groupe de croyants ».⁴⁹ On peut aussi donner un caractère sacré aux personnes humaines. Le sacré présente un caractère spécifique. Mais nous voyons que les gens ordinaires de ces peintures n'ont pas un caractère spécifique, une *valeur* absolue et incomparable.⁵⁰

Dans les peintures de notre recherche, nous ne retrouvons pas les valeurs sacrées de la société iranienne. Cette société dans laquelle il existe toujours beaucoup de valeurs traditionnelles et d'éléments sacrés. En Iran, traditionnellement, la mère, les parents, les grands-parents, les savants, les personnages religieux, ont un rôle particulier et sacré appelant les respects. Après la révolution islamique également, un culte particulier est fait par le gouvernement qui glorifie des sujets sacrés liés à la guerre entre l'Iran et l'Irak, et les valeurs de la révolution islamique. (Images 53, 54) Ils ont donné le nom de *défense sacrée* aux huit ans de guerre entre l'Iran et l'Irak. Ensuite, ils ont créé l'*art de la défense sacrée* sous différentes formes, au cinéma, de dans l'art visuel, la musique et au théâtre.

⁴⁷ DURKHEIM, Emile, *les formes élémentaires de la forme religieuse*, PUF, Paris, 1912, P. 410.

⁴⁸ SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Puf, Paris, 2010, p. 1339.

⁴⁹ LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Puf, Paris, 2010, p. 937.

⁵⁰ *Ibid.*

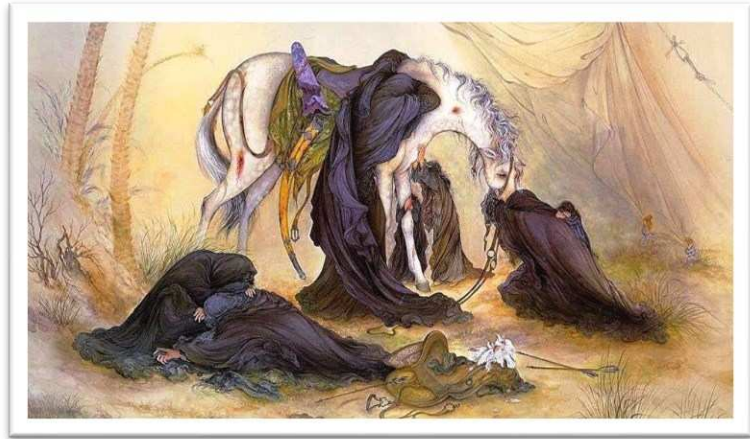
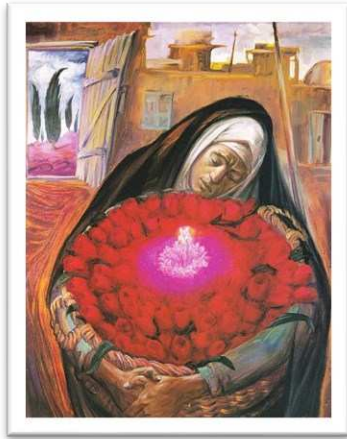


image 52 (gauche), Kazem CHALIPA, *Dessert (kavir)*, anonyme, 1984, anonyme.⁵¹

image 53 (droite), Mahmoud FARSHCHIAN, *Ashura*, Acrylique sur toile, 98 x 73 cm, 1976, musée du Astan Qods Razavi, Mashhad, Iran.

Mais, dans les années d'après-guerre et de révolution, le rôle de la religion s'est réduit dans la société iranienne. Les gens se sont éloignés des idéologies religieuses et sacrées. En effet, l'Homme assume « *une nouvelle situation existentielle* ». ⁵² Dans une société moderne, Durkheim, décrit cet « *homme moderne et areligieux* » :

Il refuse tout appel à la transcendance...l'homme *se fait lui-même*, et il n'arrive à se faire complètement que dans la mesure où il se désacralise et désacralise le monde. Le sacré est l'obstacle par excellence devant sa liberté. Il ne deviendra lui-même qu'au moment où il sera radicalement démystifié. ⁵³

Les artistes modernes et contemporains font aussi plus attention aux choses ordinaires et même profanes, aux sujets de la vie quotidienne qui sont en rupture avec la vie transcendante et *l'au-delà*. On peut dire que ces sujets quotidiens et triviaux représentés dans ces peintures sont à l'opposition de la *sacralité*, le *sublime* de la culture *élitaire* iranienne.

Pour les Iraniens, la moralité et la vertu ont depuis toujours été des concepts centraux, essentiels, de la culture iranienne. À la suite des milles années de monarchie en Iran, la

⁵¹ <https://darz.art/en/artists/kazem-chalipa>

⁵² ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1956, P. 172.

⁵³ *Ibid.*

splendeur, la noblesse et la magnificence sont considérées comme des qualités capitales au sein de la société. Dans la pensée des élites et la philosophie iranienne, il y a donc des distinctions comme le *haut* et le *bas*, le *matériel* et l'*idéal*. Henry Corbin, le philosophe et l'orientaliste français, décrit cette distinction :

S'il est vrai que dès toujours la théologie de l'Iran a été une théologie de la Lumière, il y a réellement là-bas, conjugaison de la théologie et du ciel. La lumière qui diffuse sur le haut plateau, lumière solaire des jours et lumière stellaire des nuits, est une matière à l'état le plus subtil parfaitement sublimé, la matière immatérielle des mystiques, dans laquelle l'imagination métaphysique peut modeler ses rêves.⁵⁴

Selon Henry Corbin, cette vision iranienne du monde est une « *vision opérant la transfiguration de la Terre et du paysage terrestre* ». A son avis, le « *soufisme* » et « *irfan* » sont des termes intégrés dans l'*esprit* iranien. Dans la pensée iranienne, les termes « *zahir* » et « *batin* » sont équivalents des termes « *exotérique* » et « *ésotérique* », extérieur et intérieur, apparent et caché.⁵⁵

Dans l'Iran islamique, « *l'homme nourrit de sa propre substance, par-delà les limites de cette vie, et qui est son monde spirituel* ». On parle d'un Dieu inconnaissable, inaccessible, innommable en son essence, et de quatorze entités de lumière, manifestées sur terre en la personne des *quatorze immaculés* dans la métaphysique shi'ite. Dans le chiisme iranien, l'intelligence spirituelle ne sera complète, que de « *la parousie du Douzième Imâm, l'Imâm présentement caché et pôle mystique de ce monde.* »⁵⁶

Dans le monde iranien, qui est situé géographiquement entre le sous-continent indien et le monde arabe, la religion de Zoroastre consiste en un Ordre de chevalerie *spirituel*, et l'épopée héroïque des anciens héros de l'Iran est transformé en « *épopée mystique des récits visionnaires de la période islamique* ». ⁵⁷

La peinture ancienne iranienne est influencée aussi par ce monde mystique et les thèmes soufis. Comme ceux relatés par les poètes Ferdowsi, Nezami, Saadi, Attar, Djami, Hafiz, ils ont toujours eu un grand impact sur la peinture iranienne. Youssef Ishaghpour, l'essayiste français confirme cette idée : « *Selon la pensée mystique qui attribue la beauté à Dieu et*

⁵⁴ GROUSSET, René, MASSE, Henri, MASSIGNON, Louis, *L'âme de l'Iran*, Albin Michel, 1951, P. 28.

⁵⁵ CORBIN, Henri, *En Islam iranien , aspects spirituels et philosophique*, Gallimard, 1991 , pp. 13 - 15.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 27 - 29.

⁵⁷ SHAYEGAN, Daryush, *Henry Corbin, penseur de l'islam spirituel*, Editions Albin Michel, 2011, pp. 32 - 33.

considère le monde comme le miroir où celle-ci se reflète, une telle image réfléchie se révèle dans les miniatures ». Il pense que dans les miniatures persanes, il existe un « culte de la beauté » qui est sublime.⁵⁸ « L'ambiance lumineuse, sans ombre, sans modelé, sans atmosphère, et sans perspective à point de vue unique, fait le passage du plan sensible au plan suprasensible, ce que l'on peut considérer comme la quête de la beauté spirituelle. »⁵⁹ Patrick Ringgenberg, historien d'art, décrit également la peinture ancienne iranienne comme une peinture à la recherche de la représentation d'un lieu non terrestre, d'un monde sublime et du Paradis. Il dit que la peinture iranienne est :

Un univers symbolique aux motifs récurrents, dans lesquels chaque réalité humaine est perçue dans sa signification divine, spirituelle et initiatique. Les histoires d'amour, par exemple, symbolisent la relation complexe de l'âme à Dieu⁶⁰ ... La miniature rappelle que tout art devrait être un miroir tourné vers Dieu, et montrer dans son reflet la trace d'un regard porté par Dieu sur l'homme.⁶¹

La pensée chiite a beaucoup influencé l'art iranien particulièrement l'architecture, et l'architecture d'intérieur, comme on peut le trouver par exemple dans les tapis de l'époque Safavide (1501 - 1722). Les motifs paradisiaques qui retranscrivent le spirituel des œuvres de cette époque sont utilisés sous différentes formes :

A côté des arbres, de la végétation, et parfois d'animaux, l'utilisation de la couleur turquoise vient rappeler le ciel bleu et les bassins paradisiaques. Les nombreux jardins mis en place à l'époque participent également à ce rappel du paradis. Selon une thématique plus spécifiquement chiite, l'importance du nombre douze venant rappeler les Douze Imâms du chiisme duodécimain peut également être remarquée... Dans ce

⁵⁸ ISHAGHPOUR, Youssef, *La miniature persane : les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, Éditions Verdier, 2009, p. 17.

⁵⁹ HOSSEINIRAD, Abdolmajid, *Poésie picturale et beauté mystique (L'espace, la lumière et les couleurs)*, La revue de Téhéran, N° 30, mai 2008, <http://www.teheran.ir/spip.php?article700#gsc.tab=0>

⁶⁰ RINGGENBERG, Patrick, *la peinture persane ou la vision paradisiaque*, Editions les deux océans, France, 2006, p. 47.

⁶¹ *Ibid.*, p.2 39.

sens, la centralité des motifs paradisiaques se retrouve dans les tapis de l'époque, avec l'utilisation de figures d'arbres, de paons, de poissons...⁶²

Ce monde sublime du paradis des peintures persanes est un monde imaginaire qui est appelé *âlam-e methâl*, dans la pensée chiite iranienne, ce monde est :

Le lieu des visions et des rêves, là où les réalités spirituelles sont révélées à la conscience du croyant sous l'apparence de formes sensibles mais dénuées de matière, et donc susceptibles d'être représentées dans le cadre d'une œuvre artistique...Ce monde imaginal manifeste les perfections des mondes spirituels supérieurs.⁶³

Les grands philosophes islamiques iraniens, comme Sohrawardi et Mollâ Sarda, croient que ce monde est un intermédiaire entre la pure *intelligibilité* et la *matérialité*, où on peut saisir les réalités spirituelles lors de visions ou à l'état de songe. Pour accéder à ce monde supérieur et paradisiaque, il faut « *se purifier et faire de son âme un paradis dès cette vie terrestre* »⁶⁴. Par exemple, les monuments architecturaux d'Ispahan à l'époque safavide sont créés sur la base de la croyance à ce monde imaginaire. Ils reflètent cette pensée spirituelle de façon esthétique et formelle à travers la réalisation de cette matière dont « *chaque recoin est censé rappeler le paradis auquel tout croyant est appelé* ». ⁶⁵

Dans les peintures iraniennes aussi, nous observons une vision limitée et idéalisée de la réalité ; une image que les rois et les gens de la cour désiraient représenter d'eux-mêmes. Ils ne représentaient pas la banalité de la vie réelle, mais au contraire, ils sublimaient la réalité. Yaghoub Ajand, l'historien iranien pense que :

Dans la tradition picturale iranienne, c'est une caractéristique essentielle qui empêche les artistes de rechercher la nature, la ressemblance et la représentation de la réalité,

⁶² MIRDAMADI, Sarah, *Art et spiritualité à l'époque safavide, L'influence de la pensée chiite dans les domaines artistique et architectural*, La revue de Téhéran, N° 92, juillet 2013, <http://www.teheran.ir/spip.php?article1765#gsc.tab=0>

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

alors qu'elles constituent la base de l'art occidental. C'est pour cette raison que dans pratiquement tous les portraits de cette époque, on ne ressent pas de velléité de peindre la ressemblance. Les peintres utilisent un modèle idéal. Cet idéal est soumis à des critères que l'on retrouve également dans la poésie et particulièrement dans les sonnets.⁶⁶

Nous retrouvons ce monde sublime et mystique dans les œuvres des artistes modernes et contemporains iraniens, et observons qu'ils sont sous l'influence de la littérature et de la poésie persane. Par exemple, dans la peinture de Farah Osouli (1953 -) (image 55), artiste iranienne, nous pouvons voir l'influence des poèmes de Hafez, et celle de la peinture de Reza Bangiz (1937 -) (image 56), (autre artiste iranien qui représente les poèmes de Rumi). Ces œuvres nous évoquent un monde spirituel et orientale, une pensée iranienne qui est *au-delà* de la réalité.

⁶⁶ AJAND, Yaghoub, *Histoire du purgatoire de la peinture iranienne*, La revue de Téhéran, N° 9, août 2006, : <http://www.teheran.ir/spip.php?article517#gsc.tab=0>

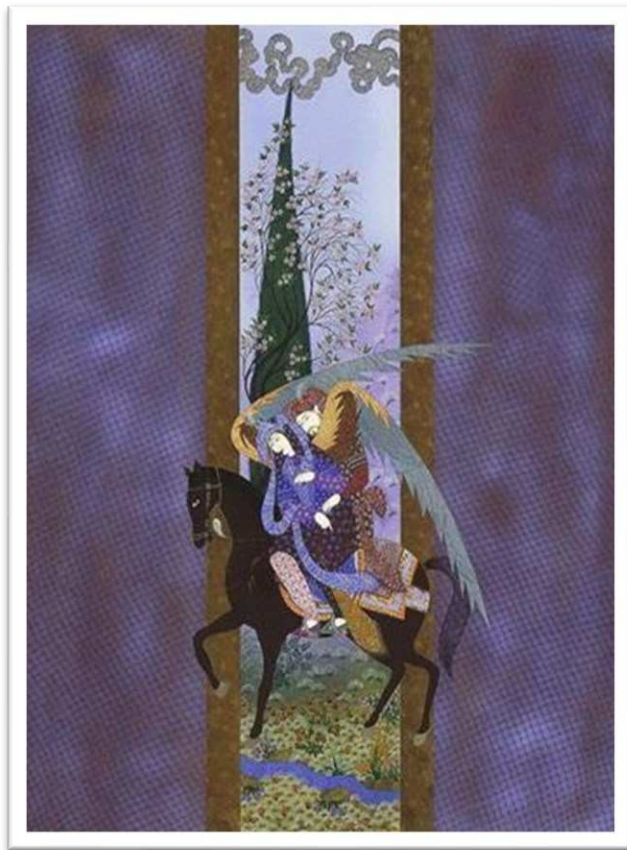


image 54 (gauche), Farah OSOULI, de la série de *Hafez*, 60 x 80 cm, Gouache sur carton, 2003-2006, (site web d'artiste)⁶⁷

image 55 (droite), Reza BANGIZ, *Les lettres de Rumi*, Huile et crayon sur toile, 149.5 x 89.2 cm, 2007, vendu aux enchères Sotheby's London.

Après Kamal-ol Mol dans les années (1940 - 1970), c'est l'arrivée de mouvements modernes comme le cubisme, le fauvisme, l'expressionnisme, et l'abstrait de l'occident en Iran. Les peintres et les sculpteurs modernes iraniens se sont également inspirés de leur patrimoine, en particulier *la poésie persane, l'art populaire chiite et les thèmes islamiques traditionnels*. Les termes « *art national* » et « *école nationale d'art* » étaient fréquemment utilisés à cette époque-là en Iran.⁶⁸ Effectivement, on peut voir leurs efforts pour « *iraniser* » des œuvres. L'idée était d'importer l'art moderne occidental en Iran en mettant l'accent sur les traditions esthétiques indigènes.⁶⁹

⁶⁷ http://www.farahossouli.com/?gallery_type=hafiz

⁶⁸ GUMPERT, Lynn (sous la direction de), *Picturing Iran, art, society, and revolution*, I.B. Tauris, 2002, pp. 14 - 15.

⁶⁹ KESHMIRSHEKAN, Hamid, *Contemporary Iranian art*, Saqi Books, 2013, p. 15.

C'est à cette époque qu'ils ont commencé à relier l'ancien avec le moderne et à fusionner *le sacré avec le profane*. À cette période, les mouvements artistiques iraniens comme *Khoroos Jangi (coq de combat)*, (en 1948), et *Saqqa Khané* (en 1962), sont apparus. Les artistes de Saqqa Khané représentaient les objets et les éléments de la vie quotidienne dans leurs travaux. Par exemple, les artistes comme Zendehroudi, Farmanfarmaian, et Kalantari utilisaient souvent des éléments ordinaires et persans comme la calligraphie, les miroirs et le désert dans leurs peintures.

C'était le critique iranien, Karim Emami, qui a utilisé pour la première fois le terme Saqqa Khané pour décrire cette approche artistique qui intégrait des thèmes populistes de l'art populaire chiite iranien à l'art moderniste. Kamran Diba, l'ancien directeur du musée d'art contemporain de Téhéran, définit cette école iranienne d'art moderne, comme « *Spiritual Pop Art* » :

Il y a un parallèle qu'on peut faire entre Saqqa Khané et le pop art, si l'on ramène le pop art à un mouvement artistique qui considère les symboles et les outils d'une société de consommation de masse comme une force culturelle pertinente et influente. Les artistes de Saqqa Khané se sont penchés sur les croyances et les symboles populaires faisant partie de la religion et de la culture de l'Iran, qui ont, sûrement, été consommés, de la même manière que les produits industriels en Occident.⁷⁰

A l'origine, *Saga Khané* est un terme qui désigne les distributeurs d'eau publics devant certains grands bâtiments institutionnels, généralement des mosquées, des sanctuaires et des bazars en Iran. Ils sont au service des voyageurs, des travailleurs et des passants. (Image 57) C'était des constructions simples, qu'il s'agissait d'une « *niche dans un mur, ou même juste un rebord avec un petit distributeur d'eau et une cruche* » ayant pris « *la fonction votive* » à la fin du 19^e siècle ⁷¹:

Les croyants ont placé des bougies, attaché des vœux écrits et des souhaits au distributeur d'eau, y ont attaché des morceaux de tissu ou un cadenas, indiquant un vœu contraignant, tandis qu'ils ont également offert des pièces de monnaie ou des bijoux en

⁷⁰ GUMPERT, Lynn (sous la direction de), *Picturing Iran, art, society, and revolution, op. cit.*, pp. 25 - 27.

⁷¹ FLOOR, Willem, *SAQQĀ-KĀNA HISTORY*, Encyclopedia Iranica, 2009, <http://www.iranicaonline.org/articles/saqqa-kana-i-history>

argent, les plaçant dans un cercueil installé à cet effet. Tout le monde ne s'est pas senti obligé de boire au distributeur lors de la visite du site. Les passants se sont également arrêtés, ont touché les ex-voto, puis leur visage, ont probablement fait une prière, et ils ont continué.⁷²

Les cérémonies de deuil de l'Achoura et les martyrs chiites du septième siècle qui se sont vu refuser l'accès à l'eau dans la chaleur de la plaine de Karbala sont les thèmes principaux des tuiles colorées et des petites peintures sur verre ou sur toile de ces distributeurs. Un échantillon de main en laiton et un bol à boire sur des gravures religieuses et des objets tels que des cadenas ou des morceaux de tissu noués autour de la grille sont les décorations extérieures et intérieures de ces structures.⁷³

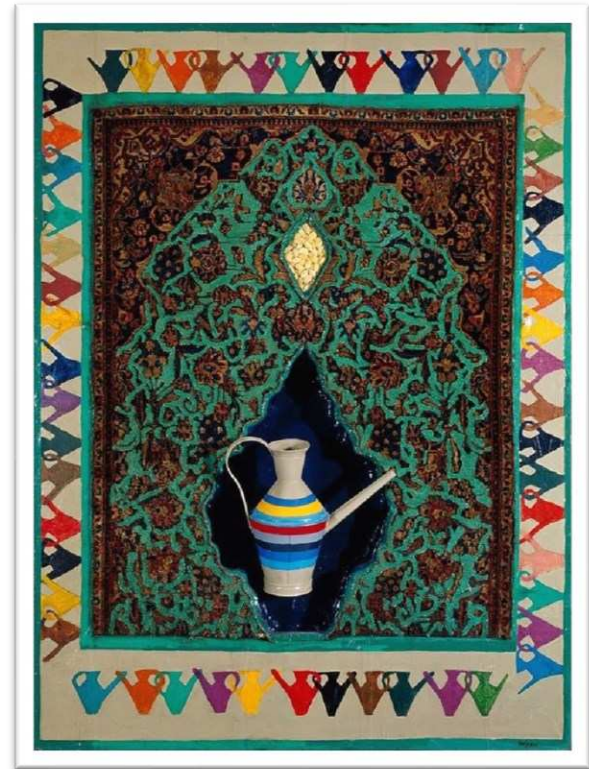


image 56 (gauche), une image du saghakhané.

image 57 (droite), Parviz TANAVOLI, *L'innovation dans l'art*, mixed média, 154 x 115 x 20 cm, 1964, Guggenheim museum, Abu Dhabi.

⁷² FLOOR, Willem, *SAQQĀ-KĀNA HISTORY*, Encyclopedia Iranica, 2009, <http://www.iranicaonline.org/articles/saqqā-kāna-i-history>

⁷³ GUMPERT, Lynn (sous la direction de), *Picturing Iran, art, society, and revolution*, op. cit., p. 74.



image 58. Parviz TANAVOLI, *Heech*, bronze sur bois, 56.5 x 30.5 x 20.5 cm, 1966, Grey Art gallery, New York university collection.

Effectivement les artistes Saqqa khané en utilisant ces thèmes et objets se sont inspirés des cultes, des rituels et de l'éphémère de la culture populaire, et de la tradition picturale iranienne. Ils ont utilisé les sceaux talismaniques et magiques, les motifs de poterie anciens, de la calligraphie et de la peinture persanes, les inscriptions et les épigraphies archimédiennes

et sassanides, et les bas-reliefs assyriens. La combinaison de la poésie iranienne et du gnosticisme oriental, également les sujets mythiques et littéraires et des proverbes populaires ont été utilisés par les artistes Saqqa Khané. Ils croyaient pouvoir accomplir une synthèse entre le moderne et le traditionnel qui illustrerait le caractère et l'identité iranienne.⁷⁴

Différents artistes du mouvement pop spirituel iranien ont utilisé ces éléments populaires dans leurs travaux. On peut se demander, si le fait d'utiliser des éléments dits *profanes* dans leurs travaux signifie qu'ils sont contre les traditions iraniennes et ses idéaux sacrés ?

Nous allons pouvoir observer en quoi ces artistes donnent de l'importance à la vie quotidienne, au monde réel et au vécu, au contraire des œuvres d'arts iraniennes anciennes dans lesquelles la vie quotidienne n'avait aucune valeur artistique.

Parviz Tanavoli (1973 -) est un grand artiste de ce mouvement qui est reconnu dans le monde pour ses sculptures de Heech. Dans ses œuvres, il s'inspire des symboles populaires de la culture et des poèmes iraniens...par exemple, les serrures, les oiseaux, les cages. C'est en 1960 qu'il commence à travailler avec un regard nouveau sur son propre patrimoine culturel, lorsqu'il revient d'Italie après deux années d'études d'Art, pour son pays d'origine, l'Iran. Quelques années plus tard, en 1989, il déménage au Canada, et désormais il vit entre l'Iran et le Canada. On peut retrouver ses travaux dans les grands musées d'arts comme British Museum de Londres et Museum of Modern Art de New York.

Dans son œuvre, *l'innovation dans l'art* (1964) (image 58), qui se trouve au musée Guggenheim d'Abu Dhabi, nous pouvons voir clairement les éléments artistiques du mouvement de Saqqa Khané.

Dans une de ses œuvres satirique, il a placé une aiguère (*aftabeh*) tridimensionnelle au centre d'un tapis. Les autres petites aiguères colorées sont aussi placées au bord du tapis à la place des fleurs, qui normalement, décorent la bordure des tapis iraniens. En effet, cette aiguère (*aftabeh*), a un rôle emblématique dans cette œuvre, car, *aftabeh* est l'un des articles les plus abject de la culture iranienne. En effet, c'est l'équivalent du papier hygiénique. C'est un récipient qui contient de l'eau. Les Iraniens l'utilisaient quotidiennement pour faire leurs toilettes. Mais, l'artiste l'a mis au centre d'un tapis, qui est le symbole de l'identité culturelle de son pays. Autrement dit, il a juxtaposé dans cette œuvre deux objets qui sont utilisés dans la vie quotidienne iranienne : un objet banal, quasiment *tabou* de la culture populaire et un objet sublime, un symbole de la culture traditionnelle iranienne. De cette façon, il critique les mouvements et les tendances artistiques de cette époque-là qui magnifient les valeurs et les éléments traditionnelles iraniennes.

⁷⁴ KESHMIRSHEKAN, Hamid, *Contemporary Iranian art, op. cit.*, pp. 19 - 20.

Selon Fereshteh Daftari, l'historienne d'art iranienne, cet objet, *aftabeh*, dans cette œuvre de Tanavoli, « souligne l'héritage de Duchamp et son urinoir, dans la lignée du pop art. »⁷⁵ Les œuvres de Tanavoli sont exposées dans l'exposition permanente *The world goes pop* en Tate de Londres en 2016, où Tanavoli y est introduit comme un artiste du *Pop Art iranien*.

De 1972 jusqu'à présent, Tanavoli reproduit constamment dans diverses sculptures, bijoux et céramiques qu'il appelle *Heech* (image 59). A l'origine, la sculpture de *Heech* est une statue de bronze d'une forme calligraphique, le mot persan *Heech* signifie le *Rien*. Ce mot est inspiré de la poésie et de la pensée intellectuelle mystique iranienne et se réfère au *Dieu* dans le Soufisme. Ces sculptures ressemblent à des figures humaines dans différentes positions. On peut voir donc des œuvres qui s'apparentent à de la banalité, de la futilité et de la trivialité, mais en même temps aux notions mystiques et spirituelles.

Marcos Grigorian (1925 - 2007), autre artiste de ce mouvement, a lui aussi participé à la construction d'une sorte de pop art iranien en utilisant des objets populaires. Grigorian est un artiste arménien-iranien qui a étudié dans l'*Accademia di Belle Arti* de Rome. Dans les années 1960, il vit aux États-Unis durant quelques années, puis revient en Iran, et enfin, habite en Arménie dans les dernières années de sa vie.

Il a été le premier artiste moderniste qui a utilisé la terre comme matériau de base pour exécuter ses œuvres d'art. Grigorian a créé diverses séries d'œuvres tridimensionnelles à l'aide de kahgel. Le *Kâh Gel* est un mélange de boue et de paille, qui est un matériau familier de construction bon marché utilisé normalement pour bâtir des murs dans les villages en Iran. Le kahgel utilisé dans ces œuvres s'est transformé pour l'artiste en un élément symbolique de valeurs culturelles et traditionnelles iraniennes qui avait pour origine, ses émotions nostalgiques liées à son pays.

Après la création de ces œuvres minimalistes inspirées de la terre, Grigorian a commencé à installer des objets simples et quotidiens de son environnement sur ces surfaces recouvertes de Kahgel. Ces objets étaient souvent liés à l'alimentation et aux coutumes de la cuisine iraniennes. La pistache, *Dizi* (un repas ethnique iranien), et le pain traditionnel iranien (*Sangak*) sont des exemples de repas dont il a collé l'image sur les surfaces de terre dans ses œuvres. L'utilisation de l'image de ces produits de consommation dans ses œuvres est comparable à l'usage du Coca-Cola, et des boîtes de soupes Campbell dans le pop'art d'Andy Warhol, quelques années auparavant. (Images 60, 61) Mais, les qualités esthétiques de ces

⁷⁵ DAFTARI, Fereshteh, *Persia reframed: Iranian visions of modern and contemporary art*, I.B. Tauris, 2019, p. 33.

œuvres de Grigorian sont toujours proches de ses dernières œuvres, et il n'a pas concentré seulement sur le concept de ses travaux.⁷⁶

En 1968, Grigorian crée son œuvre *la Pistache*, (image 62) en représentant une série de pistaches qui sont collées sur les mêmes surfaces de Kahgel. Dans le tableau, on voit les pistaches brillantes qui sont entreposées de manière très structurée, dans un cadre carré. Les lignes libres et les courbes noires, autour de ce carré de pistaches, évoquent aussi un emballage pour ces pistaches. En effet, en Iran, ces pistaches avec "la bouche ouverte", sont appelées les pistaches souriantes (*khandan*). Elles sont normalement plus chères, et sont emballées dans des emballages de luxe et chics pour attirer les consommateurs et les touristes étrangers. Et en même temps, ces pistaches sont aussi des produits de consommation populaire que les iraniens offrent comme un souvenir populaire, ou un cadeau lors d'occasions spéciales.

Dans cette œuvre, Grigorian a représenté les pistaches comme un élément populaire et iconique de la culture iranienne, mais il les dispose sur un matériel simple et réduit, sans emballage particulier. Également, en agencant de manière particulière la présentation des pistaches dans les magasins, (il range soigneusement les pistaches, et les installe au centre du tableaux, comme des objets précieux) Donc, On peut voir que cette œuvre, représente d'un côté, une esthétique minimaliste, et d'un autre côté les caractéristiques du pop'art en utilisant des éléments de la vie quotidienne.

Quelques années plus tard, en 1971, Grigorian crée une autre œuvre en collant des objets ordinaires, toujours sur le Kahgel qui s'appelle *Abgusht (Dizi)* (image 63). Cette œuvre représente simplement un plat ethnique iranien connu sous le nom de Abgusht, accompagné du pain iranien Sangak et de sel. On voit également dans le tableau des bols de différentes tailles, deux cuillères et un pilon, posés sur un plateau rond en fer blanc, le tout, installé sur une surface de terre d'Iran. Ce plat typique est toujours servi dans ces pots fabriqués à partir de divers matériaux comme le métal, l'argile séchée et la pierre.

Ce repas, *Abgusht*, littéralement signifie *eau-viande* ou *jus de viande*. C'est une soupe ou ragoût à base de viande, composé d'agneau, de légumineuses tels que les pois-chiches (séchés), les haricots blancs, des pommes de terre, des herbes et assaisonnements comme le sel et curcuma. Les accompagnements comme de l'oignon et des herbes fraîches peuvent être ajoutés aussi à ce repas. Avant de servir le repas, les ingrédients solides sont retirés de la

⁷⁶SAMIAZAR, Alireza, *L'apparition du modernisme iranien*, Nazar, Téhéran, 2018, p. 41.

soupe, réduits en purée avec le pilon, et servis séparément avec du pain plat. Le liquide est servi souvent avec des morceaux de pain plat cassés.⁷⁷

Abgusht est un plat très *élastique*, car il peut être agrandi pour accueillir un plus grand nombre de personnes en ajoutant simplement plus d'eau et de légumineuses séchées. C'est donc la nourriture de base quotidienne des classes populaires en Iran. En plus d'être un plat économique, Abgusht se prépare assez facilement. Ce repas est donc un plat très populaire, traditionnel et bon-marché en Iran. Dans les villages, dans les usines et dans de nombreux autres lieux de travail, Abgusht est servi dans un grand bol commun, et avec de la purée de viande dans un grand plateau commun. Bien que considérés comme un plat pour les *classes inférieures*, les pauvres, les Iraniens de la classe moyenne mangent également l'Abgusht lors de repas de famille, souvent les vendredis ou les jours fériés.⁷⁸

Cette œuvre de Grigorian fait très clairement référence à ce plat et ses particularités. C'est une installation de ce repas pour deux personnes avec tous ses accessoires traditionnels. Il est censé être manger intimement sur un même plateau. Les plats sont usés et vieux, ils semblent déjà avoir servis pour de nombreux repas. Ils ressemblent aux plats de restaurants bon marché servis régulièrement aux ouvriers.

Tous ces éléments nous évoquent une expérience de la vie quotidienne des personnes dites *ordinaires*. Autrement dit, cette œuvre est un véritable reflet de la culture populaire et de son quotidien. Dans ce cas, la beauté n'a rien d'idéal, pourtant le sublime est présent mais il n'est pas magnifié, il est réel⁷⁹



image 59 (gauche), Andy WARHOL, *Coca-Cola 5 bouteilles*, 1962, anonyme.

image 60 (droite), Andy WARHOL, *Campbell soupe cans*, Acrylique et liquide peint en sérigraphie sur toile, série de 32 toiles de 50,8 × 40,6 cm chacune, 1962, Museum of modern art, New York.

⁷⁷ RAMAZANI, Elr et N. *ĀB-GŪŠT*, Encyclopedia Iranica, 1982,

<http://www.iranicaonline.org/articles/ab-gust>

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ SAMIAZAR, Alireza, *L'apparition du modernisme iranien*, op. cit., p. 43.

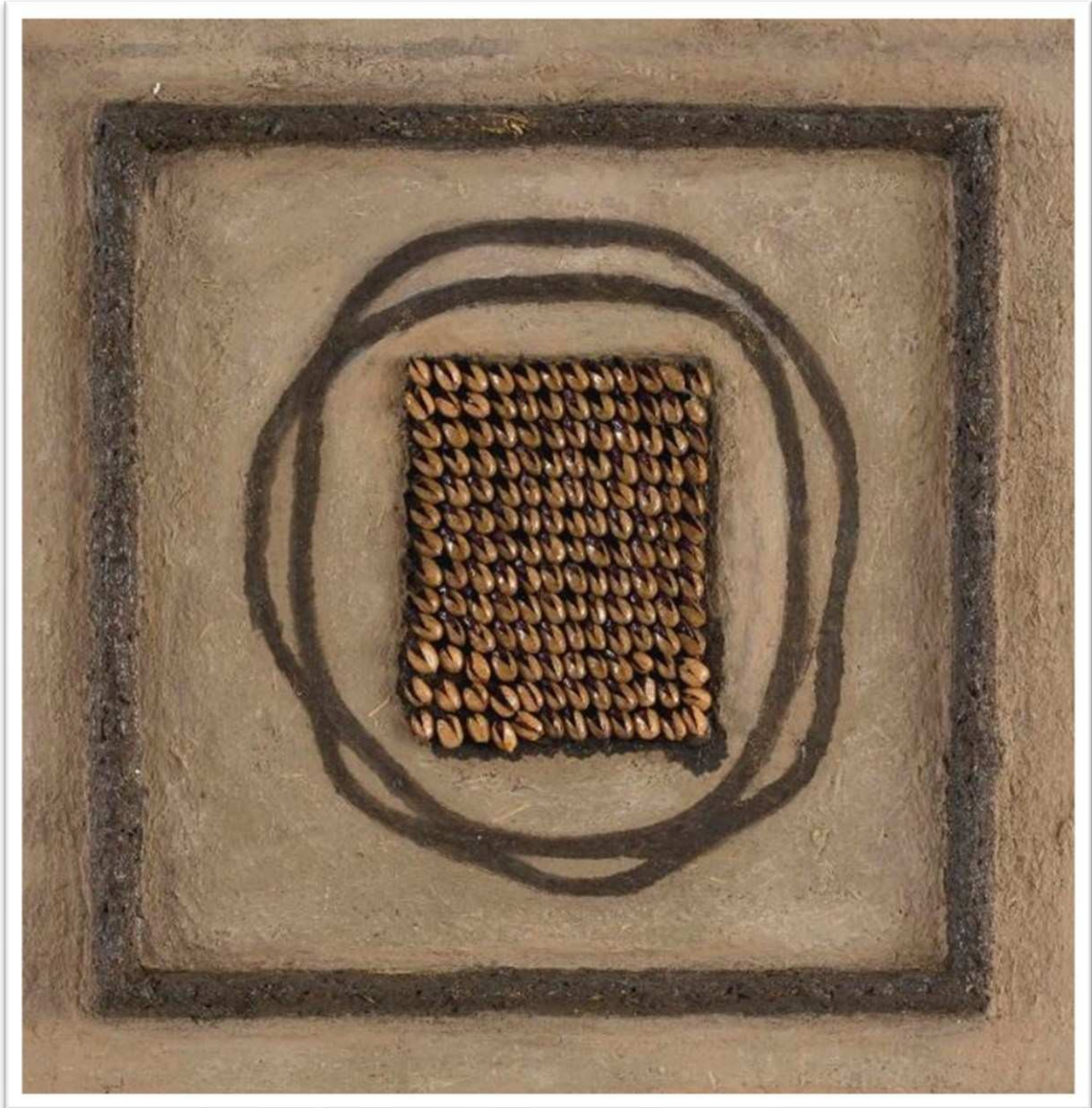


image 61, Marcos GRIGORIAN, *Pistache*, mud, straw, glue and pistachios on burlap, 70 x 70 cm, 1968, museum of modern art (MOMA) new York.



image 62, Marcos GRIGORIAN, *(Abgousht) Dizi*, found objects, mixed media, mud, straw and rasin on burlap, 70 x 70 cm, 1971, Edward Khatchatourian Collection, Tehran, Iran.

Parviz Kalantari (1931 - 2016), est aussi un artiste du mouvement Saqqa Khané qui utilise directement le *Kahgel* dans ses peintures (image 64). La terre (*Kahgel*), ce simple matériel familial iranien, couvre souvent la surface d'arrière-plans de ses œuvres. Il n'applique pas beaucoup de couleurs. Les couleurs de ses œuvres sont généralement les couleurs naturelles des matériaux comme le *Kahgel*. Ses peintures sont toujours de grandes tailles et la couleur plate et ocre de l'arrière-plan de ses peintures nous évoque les déserts d'Iran. Ses œuvres présentent de façon tangible la vie des populations désertiques iraniennes. Effectivement, ses

travaux tournent autour de « *l'esthétique de la vie rurale et de l'architecture traditionnelle des tribus indigènes d'Iran.* »⁸⁰

Dans ses peintures, on peut sentir au plus près les matériaux rustiques utilisés par les habitants du désert pour construire leurs maisons et leurs murs. Autrement dit, dans les œuvres de Kalantari, la vie quotidienne des iraniens de la campagne, du désert, est parfaitement retranscrite grâce à la texture, aux matériaux utilisés, qui se rapprochent des matériaux originaux.

Kalantari ne veut pas simplement représenter les paysages réalistes des villages iraniens. Il est profondément à la recherche d'un autre monde : celui du rêve et du calme, au-delà de l'architecture. En effet, en utilisant les éléments populaires iraniens et le matériel le plus modeste de leur vie quotidienne, il essaie de représenter des images poétiques et oniriques.



image 63, Parviz KALANTARI, *Sans titre*, oil and straw on canvas 60 x 120cm, 1992, Seyhoun art gallery, Téhéran, Iran.

⁸⁰ MADINEI, Nojan, *KALĀNTARI, PARVIZ*, Encyclopedia Iranica, 2017, [//www.iranicaonline.org/articles/kalantari-parviz](http://www.iranicaonline.org/articles/kalantari-parviz)



image 64, Ahmad AALI, *Autoportrait*, mixed media, 214 x 76,8 x 61.6 cm, 1964, anonyme.

Ahmad Aali (1935 -) est un autre artiste du mouvement Saqqa Khané qui a utilisé des objets ordinaires et des éléments de la vie quotidienne dans ses œuvres. Il est l'un des pionniers de la photographie en Iran qui a utilisé pour la première fois la photo comme médium artistique. Les premières œuvres photographiques d'Ahmad Aali révèlent une esthétique basée sur des photos particulièrement exposées, de formes et d'objets rencontrés dans la nature.⁸¹ Dans le catalogue de son exposition dans galerie Ghandriz de Téhéran, en 1966, il écrit :

Je voulais amener les gens à concevoir la pure beauté et la vérité de l'existence des choses familières. Cette chose familière peut être un portrait, ou un paysage, ou un bâtiment auxquelles ils se confrontent toutes les heures et tous les jours, et qu'ils utilisent dans la vie quotidienne... la photographie n'est pas pour moi une façon de copier la nature et les réalités concrètes, je veux intervenir dans la nature et ses réalités.⁸²

Il transmettait sa vision de la vie quotidienne et de ses réalités, grâce à l'utilisation de différentes techniques comme le photomontage, la modification de photos par mise au point douce, des filtres et un éclairage spécial, et le post-traitement des négatifs photographiques.⁸³

Dans l'(image 65), nous voyons une installation très connue de Aali, *Autoportrait*, dans laquelle il montre que la photographie peut être étendue à la tridimensionnalité. Cette œuvre représente principalement une cheminée dont le tuyau est accroché à la fois sur un tableau d'une part et sur le mur, de l'autre. Le tableau est une photo représentant le portrait de l'artiste. Le tuyau est installé exactement sur la bouche du portrait, de manière que cet homme semble avaler la fumée de la cheminée.

En effet, cette cheminée qui fonctionne avec l'huile, sur laquelle se trouve une bouilloire, est une image familière et connue dans chaque maison iranienne de cette époque-là. L'huile (pétrole) avait toujours un rôle déterminant et emblématique dans ce pays ainsi que dans la vie quotidienne des gens. Autrement dit, la vie quotidienne de tous les gens de ce pays est créée à base de cette huile. Donc cette œuvre n'est pas seulement un simple autoportrait de l'artiste. En effet, ce tableau, plein d'ironie, est une métaphore qui utilise comme matériau, des objets ordinaires. L'homme de la photo représente l'Iran qui est alimenté par le pétrole, Aali véhicule une identité iranienne propre à cette époque.

⁸¹ HELBIG, Elahe, *A New "Vision": Early Works of Ahmad Aali and the Emergence of Fine Art Photography in Iran (1960s–1970s)*, *Asiatische Studien - Études Asiatiques*, 70(4), 2017, <https://doi.org/10.1515/asia-2016-0047>

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

En observant les œuvres d'arts de quelques artistes de Saqqa Khané, nous constatons qu'ils utilisaient des éléments de la culture populaire et de la vie quotidienne, et parfois le "kitsch" pour critiquer la culture iranienne. Effectivement, ils ont été les premiers artistes iraniens à représenter des objets banals, auparavant considérés comme sans importance dans les œuvres. D'ailleurs, par la représentation de ces objets ordinaires et ces éléments profanes, chacun à sa manière cherchait à mettre en évidence les contradictions culturelles. En effet, la question de l'identité iranienne a été la problématique et le sujet principal des œuvres de la plupart des artistes de cet époque-là. Mais les artistes de Saqqa Khané ont représenté ce sujet avec un regard particulier et avant-garde, et plus proche de la vie réelle des gens.

Après la révolution islamique, pour différentes raisons, comme la fermeture des universités, des galeries d'art, des institutions privées, ainsi que l'immigration de la plupart des artistes à l'étranger, cette tendance et le pop art se sont légèrement éteints en Iran.

C'est dans les années 1990, que Farhad Moshiri (1963 -) utilise à nouveau des objets trouvés, banals, des objets de récupération et on se tourne de nouveau vers le style du pop art qui avait été totalement abandonné en Iran. Moshiri est né à Chiraz et a étudié les beaux-arts et le cinéma à l'institut des arts de Californie. Il travaille et vit entre Téhéran et Paris. Il expose ses œuvres par les différents médiums des installations, de l'art vidéo et de la peinture à travers le monde. Il crée des peintures, des sculptures ou des assemblages en mêlant différents médiums. Il est surtout reconnu pour ses peintures inspirées par l'archéologie. Ces pots qui sont décorés de dictons iraniens traditionnels avec des mots comme *amour (Eshgh)*, écrits en calligraphie farsi, font partis de ses œuvres ayant eu le plus de succès.

Farhad Moshiri ajoute aussi de nouveaux matériaux comme des paillettes, des perles, des cristaux Swarovski et des textiles à ses toiles. En effet, il utilise les techniques d'ornements et de broderie dans ses œuvres pour leur donner une esthétique visuelle populaire iranienne. A propos de l'utilisation de ces matériaux il dit :

J'ai vécu pendant douze ans à Los Angeles, et lorsque je suis rentré me réinstaller en Iran, tout m'est devenu source d'inspiration : les petites choses du quotidien, l'artisanat populaire... En cherchant de nouveaux matériaux, je me suis en effet intéressé à ces travaux de perles brodées par les femmes au foyer, en Iran. Un travail très minutieux, parfois religieux, souvent kitch.⁸⁴

⁸⁴ MONTPEZAT, Charlotte, *Farhad Moshiri: entre culte et pop culture*, Huffpost, 2012, https://www.huffingtonpost.fr/charlotte-montpezat/exposition-de-farhad-moshiri_b_1667150.html

Nous voyons dans les (images 66, 68), deux œuvres de Moshiri qui sont inspirées directement des techniques artisanales traditionnelles iraniennes. Ces techniques sont utilisées dans la vie quotidienne de la population iranienne pour réaliser des ornements sur les vêtements, sur les linges et des décorations de maisons comme des tableaux (image 67). Les motifs de ces tableaux sont souvent des calligraphies avec inscrits “dieu” et les noms des Imams chiites. Dans la première œuvre de Moshiri, (Image 66), nous pouvons observer une calligraphie du mot dieu créé par le Cristal.

Il utilise une image populaire et connue dans son œuvre, mais cette fois avec un nouveau matériel. Il combine un concept spirituel, à la fois pop, avec un matériel de luxe et onéreux. En réalisant cette calligraphie par Cristal, il crée une esthétique qui fusionne l’art du Moyen-Orient et celui de l’Occident révélant une vision iranienne et orientale du monde contemporain.

Dans cette œuvre, comme dans différents de ces travaux connus, Moshiri a fait une juxtaposition ironique entre les formes traditionnelles iraniennes et celles de la culture populaire consumériste et mondialisée. Dans cette œuvre, en effet, il parle de la fétichisation de l’Occident au Moyen-Orient.⁸⁵

Moshiri utilise aussi les techniques de la culture populaire comme la bande-dessinée et la publicité, comme on peut le voir dans l’(image 67). Dans cette œuvre, il a représenté des publicités des magazines avec la technique traditionnelle et féminine de la broderie de perle sur toile.

Il recouvre des publicités avec des perles. Ce ne sont plus de simples publicités dans un journal. Ce sont des objets artisanaux et des tableaux sublimes, nobles et précieux. Toutes ces publicités évoquent les rêves et le bonheur. Comme la publicité sur la partie supérieure gauche du tableau représentant des leçons de concours, avec les trois premiers étudiants lauréats de ceux-ci.

Une publicité évoque la location de salons afin d’organiser les plus impressionnantes fêtes de mariages, tandis qu’une autre publicité, représente les repas les plus appétissants, la gastronomie la plus fine dans les meilleurs restaurants, sur une place calme et magnifique.

⁸⁵ AMIRSADEGHI, Hossein, KESHMIRSHEKAN, Hamid, *Different sames: new perspectives in contemporary Iranian art*, Thames and Hudson Ltd, 2009, p. 217.

En recréant ces publicités, Moshiri interroge ce bonheur.⁸⁶ Cette fois, dans ce tableau, à l'inverse des magazines, le spectateur regarde ces publicités avec une autre attention, et réfléchit sur ces concepts de bonheur qui ont été imaginés.



image 65, Farhad MOSHIRI, *Dieu doré (Allah Talayi)*, 116 x 116 cm, Acrylique, cristal, or sur toile, 2009, Perrotin, paris.



image 66

⁸⁶ Anonyme, *Fire of joy*, Parisart, 2012, <https://www.paris-art.com/fire-of-joy/>



image 67, Farhad MOSHIRI, *Le rêve à Téhéran*, embroidery on canvas, 167 x 126 cm, 2007, anonyme. ⁸⁷

⁸⁷ <https://darz.art/en/artists/farhad-moshiri/artworks/5400>

1.3. Les objets ordinaires de la vie quotidienne

Actuellement, les objets sont devenus une partie significative de notre vie. On vit dans un monde rempli d'objets. Nous avons tous un téléphone portable. Beaucoup de gens ont des voitures. Beaucoup d'entre nous ont des ordinateurs personnels. Certaines d'entre nous ont des lunettes et des cigarettes électriques. Ce sont de petits exemples d'objets modernes qui accompagnent toujours leurs propriétaires. Certaines personnes créent une relation émotionnelle avec ces petits objets de la vie de tous les jours. Dans ce cas, la "simple vie matérielle" de ces objets est finie. Ces objets accèdent à une autre valeur. Ils sont en communication directe avec les hommes. Autrement dit, ils sont presque devenus vivants. Ils représentent autre chose, une chose plus noble et importante que leur simple matérialité.

La fonction de ces objets n'est plus seulement matérielle, puisqu'ils permettent par exemple de rentrer en communication, ils sont presque humanisés, et surtout ce sont des objets personnalisés.

Ces objets qui sont issus de nos vies quotidiennes, et qui sont des compagnons de vie, sont devenus un nouveau sujet central de peintures sur lequel les artistes se sont longuement attardés.⁸⁸

L'artiste définit ces objets comme « *les sujets somptueux et grandioses des amateurs de l'époque précédente ou contemporaine...* » il dit que: « *les images de l'Histoire sainte ou profane, de la mythologie et de la fable du temps passé* » ne sont plus représentés.⁸⁹ Ces objets modernes sont « *l'écho de nos conversations, de nos préoccupations, de nos recherches, de nos conquêtes, de nos fiertés, bref, ces objets nouveaux et précieux, récents compagnons de notre vie et de sa subsistance désormais assurée.* »⁹⁰

On les retrouve dans la peinture de l'artiste iranienne Parvaneh Etemadi (image 69). Etemadi, née en 1948 à Téhéran, est une artiste passionnée par la nature morte. Dans ses œuvres, elle essaie de représenter les objets de la vie quotidienne par des formes minimalistes et modernes. Dans ses natures mortes, elle représente des fleurs, mais dans un style non classique. Elle

⁸⁸ COMTE, Hubert, *Natures mortes de l'Antiquité à nos jours, la vie silencieuse*, Casterman, 1993, p. 157.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

simplifie les formes des plantes, utilise des couleurs plates, et représente parfois les objets ordinaires de son environnement.

Ce ne sont pas nécessairement de « belles » images de nature morte. Par exemple, dans cette peinture, on voit une boîte d'huile végétale iranienne qui est réutilisée comme pot de plante. Une seconde vie est donnée à l'objet qui est récupéré. A cette époque-là, dans les années quatre-vingt (la période de la guerre Iran-Irak), les fleurs plantées dans ces boîtes d'huile étaient une image familière dans les maisons iraniennes. Dans l'(image 69), on peut même voir le logotype de produit (Shah Pasand) qui est inscrit sur la boîte. On comprend alors que cette boîte est une vieille boîte liée aux années d'avant révolution. Javad Mojabi, critique iranien, dit au sujet des œuvres d'Etemadi :

Les sujets des œuvres sont les objets et les formes du quotidien : fleurs, fruits, pots – parfois la boîte d'huile végétale - chaises, articles ménagers. Le thème de ces peintures est la vie moderne dans laquelle la solitude, la dominance des choses, l'intemporalité, la non-appartenance prévalent. La tragédie de l'homme nouveau se situe entre l'effondrement des anciennes valeurs et l'émergence de nouvelles valeurs.⁹¹

Etemadi utilise aussi dans cette peinture, des matériaux de son époque comme le ciment. Parvaneh Etemadi a simplement représenté le réel de son quotidien, et de ses expériences vécues dans ses œuvres, devenant ainsi une artiste relativement en marge des courants de son époque, où le symbolisme et des natures mortes dites *classiques* étaient plus courants.

Par exemple, à cette même époque, l'artiste Aydin Aghdashlou, dans l'(image 70), réalise une image classique de la nature morte. Il s'agit de belles fleurs dans un vase antique et précieux, accompagné de motifs de miniatures anciennes iraniennes, éléments fréquemment représentés dans les natures-mortes anciennes. Les objets qui sont nécessairement beaux et décoratifs ne sont pas que rarement utilisés dans la vie de tous les jours.

⁹¹MOJABI, Javad, *les œuvres de Parvaneh Etemadi*, Nashr-e-nohar-e-Iran, 1999, p. 15.



image 68, Parvaneh ETEMADI, *Sans titre*, Huile et ciment sur contreplaqué, 60 x 45 cm, 1979, anonyme.⁹²



image 69, Aydin AGHDASHLOU, *Les Fleurs*, Aquarelle sur bord, 57 x 75 cm, 1995, (site web d'artiste)⁹³

⁹² <https://darz.art/en/artists/parvaneh-etemadi/artworks/13192>

⁹³ https://www.aghdashloo.com/?page_id=126



image 70, Leily MATINDAFTARY, *Cymbidium*, Huile sur toile, 92 x 74 cm, 1988, anonyme.⁹⁴



image 71, Farsm SANGINI, *autoportrait et la nature morte*, Huile sur toile, 35 x 45 cm, 2018, anonyme.

⁹⁴ <https://darz.art/en/artists/leily-matine-daftary/artworks/8192>

En effet, Parvaneh Etemadi a été une des premières artistes iraniennes modernes à utiliser ces objets de la vie quotidienne dans ses œuvres. On peut aussi observer cette utilisation, dans les œuvres d'une autre artiste de cette époque, Leily Matin-Daftari (1915 - 2007) (image 71). Elle a, elle aussi, été inspirée par son environnement pour choisir les sujets de ses œuvres. Pour ce faire, elle a recours à des couleurs pastel et des formes simples pour représenter des sujets très ordinaires comme les objets quotidiens de sa maison. Elle essaie de représenter simplement les choses telles qu'elles sont dans son environnement. Ni très poétique, ni très symbolique. La plante du tableau est très ordinaire, et représentée par des formes et des couleurs simples.

Beaucoup de ces éléments quotidiens sont présents dans les œuvres de jeunes artistes contemporains d'Iran. Par exemple, Farsam Sangini, dans l'(image 72), insère l'image d'objets très contemporains et "connotés" comme la bouteille de Coca-Cola et le haut-parleur JBL. Ces objets sont des témoins et des symboles d'une époque, voire d'une politique.

Nous voyons aussi le reflet d'un personnage en petite taille sur la cuillère peinte au premier plan. Selon le titre du tableau, cette image doit être l'autoportrait de l'artiste.

Cette nature morte, il s'agit d'un couteau à peindre, qui est placé sous la cuillère, un poisson fumé au première plan, un citron jaune coupé en deux sur la table, une plante verte dans une bouteille de Coca-Cola sur la gauche du tableau. Également, un verre du vin rouge, un haut-parleur JBL et une pomme dont la moitié est pelée sont installés sur un plateau argenté à l'arrière-plan.

Au premier regard, on ne trouve pas de relation directe entre ces objets représentés dans la peinture. Il semble qu'ils sont simplement des objets qu'on retrouve dans l'atelier de l'artiste. Ils ne sont même pas disposés de manière particulière ou fantaisiste, il n'y a pas de mise-en-scène. Ce point-de-vu de l'atelier semble avoir été choisi au hasard, de manière aléatoire. Quelle que soit l'intention de l'artiste pour choisir ces objets, on peut voir clairement que ces objets sont des objets réels de la vie quotidienne de l'artiste. Ils ne sont pas choisis seulement pour être peints. Ils sont présents dans son environnement, dans sa vie. L'artiste les voit tous les jours et les utilise dans sa vie quotidienne. Il ne cherche pas à se mettre en valeur dans ce tableau. Il a peint le reflet de son visage sur la cuillère. En effet, il a choisi un moment et un cadre réel et ordinaire de sa vie de tous les jours pour peindre cet autoportrait.

Dans les deux peintures de Parvaneh Etemadi (image 69) et de Farsam Sangini (image 72), nous avons pu observer les objets quotidiens qui appartiennent et marquent l'époque de vie de

chacun des artistes. Le premier, lors des années de révolution islamique, et le deuxième, quarante ans après.

En effet, ces objets prennent une dimension très importante dans ces peintures, puisqu'ils en sont les témoins d'époques qu'ils représentent. Dans cette partie, nous observerons différentes peintures dans lesquelles ces objets quotidiens sont parfois devenus les symboles d'une idéologie et d'une religion. Ils prennent parfois un rôle social et politique et peuvent donner une identité et une signification à leur environnement. Ils marquent l'histoire, et sont les symboles et souvenirs d'une époque.

On retrouve constamment des objets ordinaires dans les travaux d'artistes photographes contemporains Iraniens, tel Peyman HoushmandZadeh (1969 -). C'est un photographe et écrivain iranien qui attire notre attention dans ses œuvres aux détails et aux objets ordinaires. Par exemple, dans une série de photos (image 73), il photographie uniquement les bustes de ses portraits : les ceintures et les accessoires des hommes. Le cadrage est complètement marginal, puisqu'il prend le parti de ne pas montrer les visages, ni les pieds des personnages. Seuls les vêtements et les accessoires de ces hommes semblent l'importer. En effet, ces personnages sont reconnus et identifiés grâce à leurs accessoires comme les ceintures, la bague, la cravate, le collier... etc. ce sont ces objets qui décrivent la personnalité de ces hommes. Dans chaque photo, on peut deviner la profession et l'âge de l'homme photographié grâce à ces accessoires. On peut dire que ces objets ont chacun des caractéristiques particulières, ils sont uniques, et ils sont aussi essentiels que leurs propriétaires pour avoir une place légitime dans une œuvre artistique.

Meysam Mahfouz (1980 -) est un autre artiste photographe iranien qui a réalisé une série de photos documentaires d'une maison de retraite à Téhéran (image 74). Pendant une année entière, il a pris des photos d'objets personnels dans les maisons de vieilles femmes et hommes qui les ont quittés et qui sont morts.

Dans chaque photo, on voit un tiroir ouvert dans lequel de nombreux objets ont été abandonnés. Ces objets comme des médicaments, un couteau, une fourchette, un chapelet de prières, une brosse à dent, des lunettes... etc. sont tous des objets ordinaires utilisés dans la vie quotidienne. Mais, dans ces photos, ils ne sont plus seulement de simples objets, « vides de sens ». En effet, chaque tiroir appartenait à quelqu'un qui habitait dans cette maison de retraite. L'artiste a pris ces photos après la mort des propriétaires de ces objets. À travers chaque objet, on peut imaginer la personnalité de la personne qui les utilisait. Il semble que

les histoires de la vie de ces personnes sont cachées et *enregistrées* dans ces objets. La vie et les caractères des anciens propriétaires de ces objets semblent en émaner.



image 72, Peyman HOUSHMANDZADEH, ANONYME.⁹⁵

⁹⁵ <https://darz.art/en/artists/peyman-hooshmandzadeh>



image 73, Meysam MAHFOUZ, *kahrizak station série*, 2004.anonyme.

D'après Thomas Leddy (1949 -), le philosophe américain dont l'intérêt porte sur les valeurs esthétiques de la vie quotidienne, l'*aura* que possède ces objets à une valeur esthétique forte et une signification accrue. Selon lui :

L'aura est une caractéristique phénoménologique d'un objet éprouvé accompagné de plaisir ou d'une combinaison de douleur et de plaisir... une caractéristique phénoménologique d'un objet n'est pas dans l'objet en tant que chose extérieure et n'est pas simplement le résultat du caractère physique de l'objet.⁹⁶... Le mot « aura » est également décrit comme « une lueur environnante » qui peut être étendue au sens figuré à l'atmosphère autour d'une personne, d'une chose ou d'un lieu.⁹⁷

Autrement dit, lorsque nous sommes fascinés par quelque chose, c'est généralement parce qu'il a une aura. La chose qui a une aura est plus réelle, plus authentique et plus vivante. Ce n'est pas nécessairement une belle chose.⁹⁸ « *Lorsque nous faisons l'expérience de quelque chose d'aussi distinct, d'intéressant visuellement ou phonétiquement, ou lorsque nous*

⁹⁶ LEDDY, Thomas, *the extraordinary in the ordinary: the aesthetics of everyday life*, Broadview press Ltd, 2012, p. 128.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 143.

ressentons une odeur ou un goût aussi évocateur ou riche, alors nous avons une expérience d'aura dans la vie de tous les jours. »⁹⁹

C'est la raison pour laquelle certains artistes contemporains ont choisi de représenter les objets ordinaires et quotidiens dans leurs peintures. Ils sont fascinés effectivement par l'aura de ces objets, et ont essayé de le représenter de différentes manières.

1.3.1. Les objets de la vie quotidienne et la nostalgie

Les objets singuliers, folkloriques, exotiques, et anciens ont toujours intéressé les artistes. Les artistes iraniens comme Aydin Aghdashlou aussi ont beaucoup été inspirés par ces objets pour créer leurs œuvres (images 75, 76). Dans ces deux œuvres de Aghdashlou, nous voyons une vase et un bol antique qui sont cassés, ils tombent et sont suspendus dans l'espace. Aghdashlou a représenté ces objets anciens pour montrer leurs significations symboliques, c'est-à-dire l'identité iranienne.

Il a donc choisi des objets très significatifs, évocateurs et marquants d'une époque. Ce sont des objets nobles et précieux témoignant de l'histoire ancienne, ils font partie du patrimoine et sont les signes du temps qu'ils ont vécu.¹⁰⁰

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Gallimard, 1978, p. 105.



image 74 (gauche), Aydin AGHDASHLOU, *Souvenirs de destruction*, Gouache on sur bord, 100 x 75 cm, 2012. (site web d'artiste)¹⁰¹

image 75 (droite), Aydin AGHDASHLOU, *Beauté brisée*, Gouache sur bord, 57 x 75 cm, 2006. (site web d'artiste)¹⁰²

Jean Baudrillard (1929 - 2007), le philosophe français, décrit cette relation entre le temps et les objets anciens :

L'objet ancien est, lui, purement mythologique dans sa référence au passé. Il n'a plus d'incidence pratique, il est là uniquement pour signifier...pourtant il n'est pas fonctionnel ni simplement « *décoratif* », il a une fonction bien spécifique dans le cadre du système : il signifie le temps... Bien sûr, ce n'est pas le temps réel, ce sont les signes, ou indices culturels du temps, qui sont repris dans l'objet ancien.¹⁰³

¹⁰¹ https://www.aghdashloo.com/?page_id=126

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 104.

Alors que ces traces du passé sont plus évidentes dans les objets anciens, on peut les trouver aussi dans les objets ordinaires de notre environnement. Ceux-ci peuvent également avoir cette relation avec le temps. Ils sont une partie de nos souvenirs et les moments même sans importance de notre vie. Ils ne sont pas aussi symboliques que les objets anciens, mais ils peuvent avoir certaines significations. En effet, ils prennent des significations affectives et émotionnelles, puisqu'ils ramènent à des souvenirs collectifs ou individuels. À nouveau, Baudrillard dit :

Êtres et objets sont d'ailleurs liés, les objets prenant dans cette collusion une densité, une valeur affective qu'on est convenu d'appeler leur « présence ». Ce qui fait la profondeur des maisons d'enfance, leur prégnance dans le souvenir, est évidemment cette structure complexe d'intériorité où les objets dépeignent à nos yeux les bornes d'une configuration symbolique appelée demeure.¹⁰⁴

Wahed Khakdan (1950 -) est un peintre hyperréaliste iranien qui a justement bien montré cette « présence » des objets ordinaires dans ses peintures. En effet, il représente simplement les objets jetés à la cave, abandonnés à l'oubli, qui sont inutiles au présent. Mais qui, furent un temps, une partie de la vie quotidienne des gens. Ces objets sont abandonnés dans un monde silencieux, mais sont chargés de souvenirs, d'histoires et d'expériences vécues.

Ces objets comme les jouets, la poupée, les chiffons froissés, les photos, les tableaux, les allumettes, les punaises, les crayons, les enveloppes timbrés, les vieilles valises, et les livres, abandonnés dans une cave ou une maison poussiéreuse.

Dans ces peintures, aucun personnage n'est présent. Nous en voyons seulement quelques-uns sur les vieilles photos accrochées au mur. Dans une de ces photos, un enfant est assis sur le même cheval rouge représenté dans les autres peintures. Il semble que tous ces jouets appartenaient à cet enfant un jour dans le passé.

Par la représentation de ces objets, le passé est transporté dans le présent pour élargir et approfondir le contenu de ce lieu. Ces objets définissent un instant isolé et éphémère du passé.¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁵ DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Folio, 2010, p. 63.

En effet, la présence du passé rend ce lieu onirique. Les morceaux décollés des peintures sur les murs, ressemblent à des nuages, et la lumière légère sur les objets dans cette cave sombre, intensifient également l'atmosphère de rêve de ces peintures.

Ces objets peuvent sembler simples et sans importance dans ces peintures mais ils retracent l'histoire des habitants de cette maisons, et des anciens propriétaires de ces objets. D'après Baudrillard :

Ils sont tous à la fois abstraits aussi bien que concrets, visibles autant qu'invisibles... l'objet se fait abstraction en même temps qu'immanquablement présent... La métaphysique du Sujet et de l'Objet, loin de toute théorisation, s'intériorise dans une pensée intimiste, onirique, qui prête vie à l'objet, un objet qui sans aucun des attributs de l'humain, se fait pourtant *quasi-sujet*, ou plutôt sujet d'une altérité radicale.¹⁰⁶

Wahed Khakdan a représenté en détail, certains objets sans valeurs et abandonnés (images 77, 78, 79, 80). Les jouets qui ne sont plus utilisés pour s'amuser. Les valises qui ne sont plus utilisées pour voyager...Les choses qui sont oubliées. Dans ces tableaux, on ne sait pas ce qui s'est passé dans la vie passée des objets. On ne sait pas pour quelle raison l'artiste a choisi ces objets comme sujets de leurs tableaux. On ne connaît ni les personnages représentés sur les photos, ni le lieu. En effet, on ne sait rien sur les éléments représentés dans ces peintures. Ce sont des objets familiers, mais leurs histoires au passé nous sont inconnues. Ces objets font allusion à un événement ayant eu lieu dans le passé. Ces événements que nous ne connaissons pas, nous ramènent à une atmosphère mystérieuse et énigmatique et un sentiment d'étrangeté face à une vision ordinaire.

En effet, ces vieux objets et ces murs fissurés, de même que la place vide des tableaux sur les murs déteints, le silence et la couleur brune dominante dans ces peintures, évoquent quelque chose d'inexplicable et mystérieux. Le mystère ici « est la présence de l'absent. Les signes visibles d'une présence invisible, quelque chose qui n'est pas vu, mais dont on sent l'existence. »¹⁰⁷

¹⁰⁶SAUVAGEOT, Anne, *Jean Baudrillard, la passion de l'objet*, Presses universitaires du Mirail, 2014, p. 93.

¹⁰⁷ SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique, op. cit.*, p. 1047.

Dans ces tableaux, ce paradoxe induit par les deux sens opposés de ces termes presque oxymoriques, c'est-à-dire l'ordinaire et le mystérieux, peut d'abord nous étonner.

Nous y voyons un monde ordinaire, et étrange. Face à cet apparent paradoxe des œuvres, nous hésitons à adhérer à la réalité ordinaire ou au caractère onirique et étrange de ce qu'elles représentent. Alors, nous sommes arrêtés, comme dans un moment gelé, continu qui nous évoque un sentiment d'angoisse comme celui de *l'inquiétante étrangeté (Unheimlichkeit)* freudienne. L'inquiétante étrangeté est principalement une peur sans objet, un moment de grand doute et d'angoisse, un instant suspendu qui décrit une sensation ambiguë entre étrangeté et familiarité. En effet, sentir quelque chose d'impalpable, d'invisible, de magique et de mystérieux dans le familier fait naître l'inquiétude dans notre esprit. Il véhicule le sentiment de la confusion, de façon à ce qu'on ne puisse plus savoir si ce que l'on voit est un rêve ou la réalité.

D'ailleurs, ces objets dans ces peintures, nous renvoient à une sorte de sens de la nostalgie. Par ce sens de la nostalgie, on voit un monde imaginaire et vivant dans ces peintures. La nostalgie, « c'est le regret d'un pays absent auquel on se sent appartenir, tandis que l'endroit présent paraît étranger, vide et terne, et moins réel que l'absent. »¹⁰⁸ Wahed Khakdan qui a immigré d'Iran pour l'Allemagne dans les années d'après révolution, représente souvent ce sens de la nostalgie dans ses œuvres. Selon lui, les vieilles valises sont les représentantes de son immigration. Pour se rappeler de son pays, il peint les objets de son enfance et les valises, sans qu'on remarque un élément particulièrement iranien. Son pays natal est symbolisé par ces vieux objets mais il ne représente pas d'objets typiques anciens pour évoquer son passé. En effet, il raconte ses souvenirs personnels grâce aux objets ordinaires et abandonnés.

Les éléments les plus représentés dans ses œuvres sont une maison en Iran dans les années 1980 et 1990. Khakdan explique que beaucoup des objets qu'il a peints sont reliés aux temps passés dans cette maison et qu'ils n'existent plus maintenant. Il les peint donc grâce à son imagination. Il se réfère aux souvenirs plutôt que de retourner au lieu d'origine ou à la vérité. Il ne cherche pas à rétablir son passé historique et individuel. En reflétant des années du passé, il cherche une utopie perdue.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 1134.



image 76, Wahed KHAKDAN, *Intérieur avec un cheval rouge*, Huile sur toile, 200 x 150 cm, 1987, (site web d'artiste)¹⁰⁹

¹⁰⁹ <https://wahed-khakdan.de>

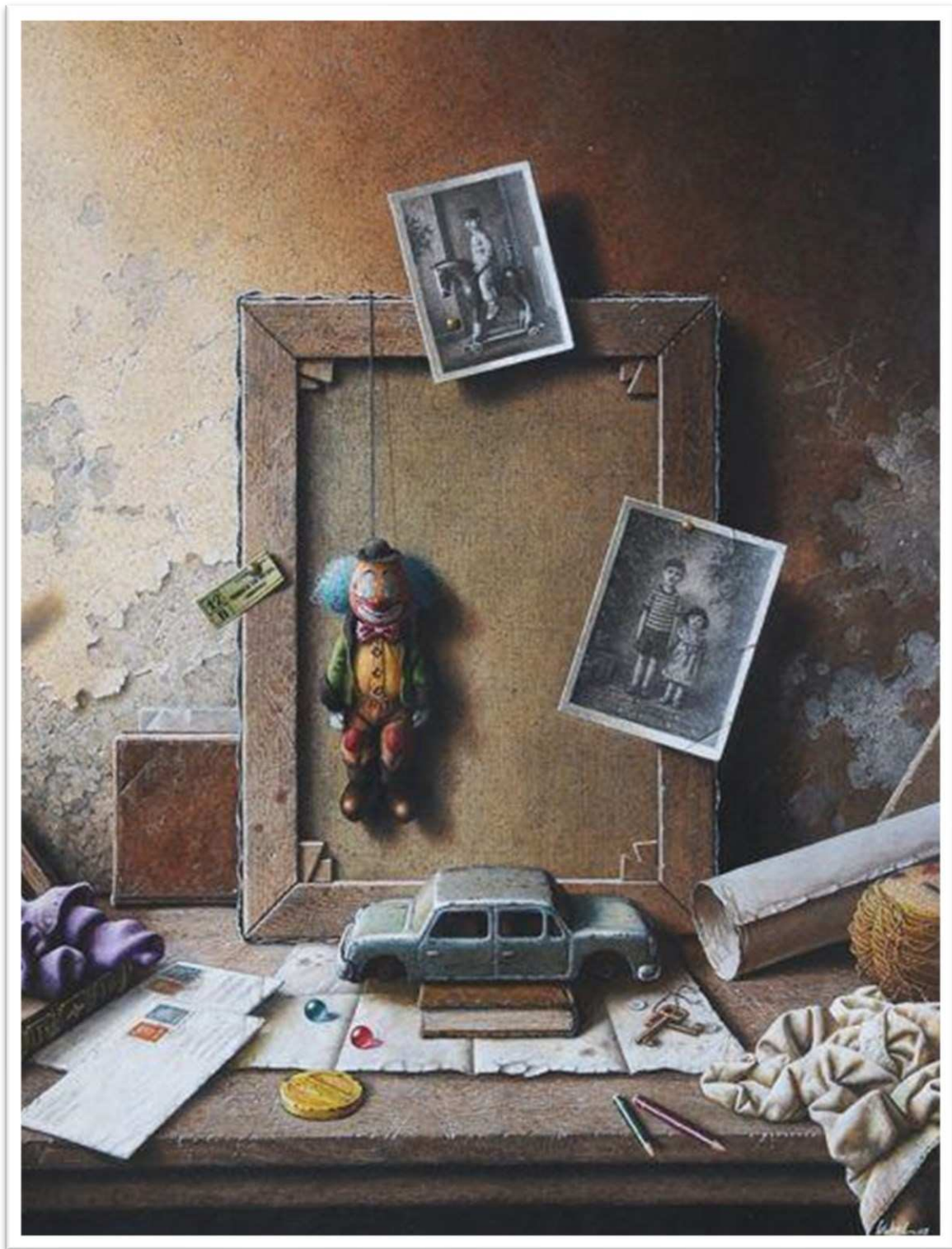


image 77, Wahed KHAKDAN, *Jojo et la Mercedes bleue*, technique mixte sur papier, 61 x 46 cm, 2007, (site web d'artiste) ¹¹⁰

¹¹⁰ *Ibid.*

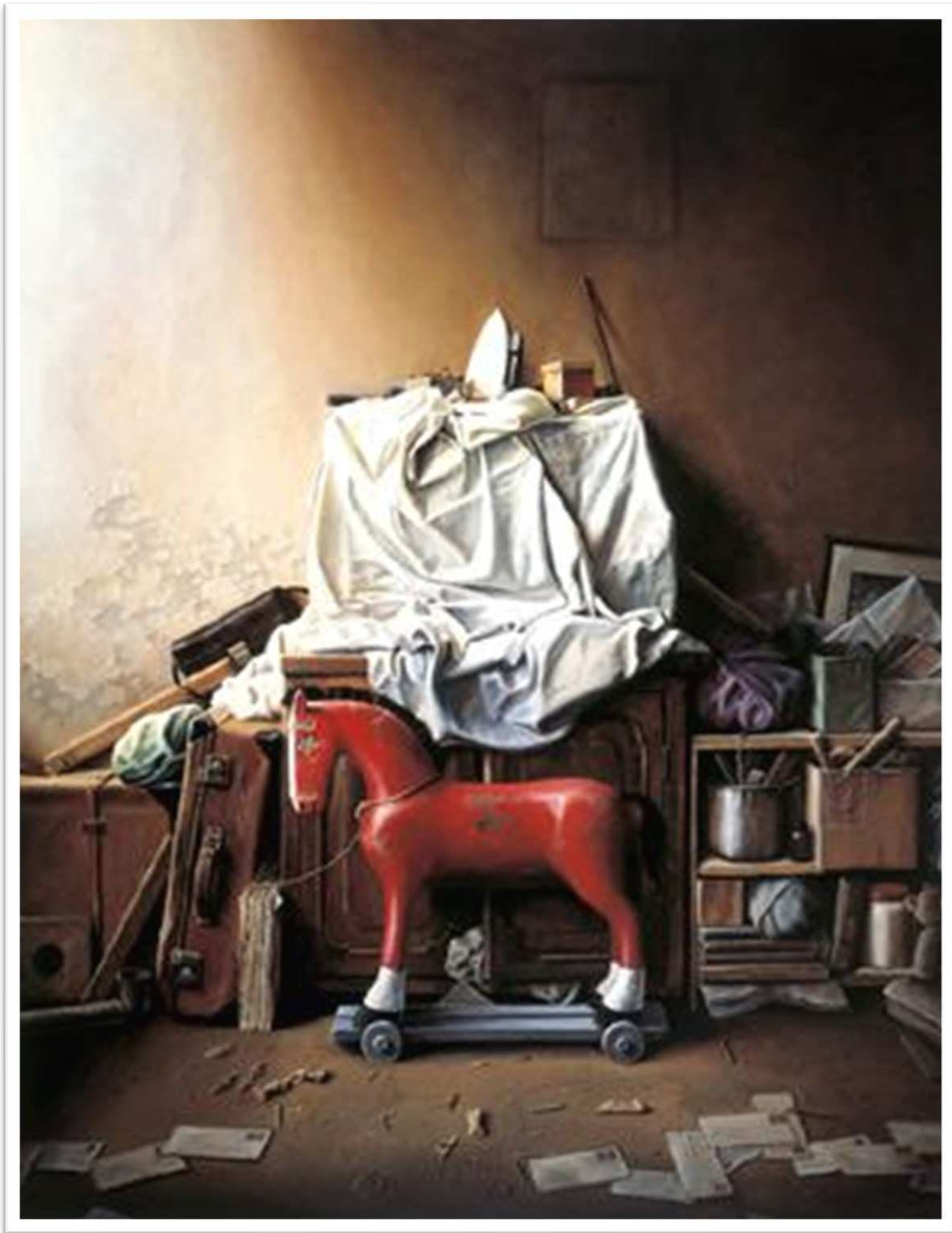


image 78, Wahed KHAKDAN, *L'héritage oublié*, Huile sur toile, 120 x 150 cm, 1986, (site web d'artiste) ¹¹¹

¹¹¹ *Ibid.*



image 79, Wahed KHAKDAN, *Le voyage*, Huile sur toile, 120 x 90 cm, 1986, (site web d'artiste) ¹¹²

¹¹² *Ibid.*

Nous pouvons également relever ce sens de la nostalgie dans les œuvres d'Iman Afsarian (1974 -) où il représente des choses comme des meubles, des lustres, des chaises et des tables antiques, plutôt dans des espaces intérieurs clos, tels de vieilles maisons (images 81, 82). Le monde de ses peintures est un monde qui appartient, ou plutôt détient le passé, silencieux et nostalgique. Il n'y a pas de personnages vivants dans ses œuvres. Il représente souvent des espaces vides avec de vieux objets. Il peint grâce à la technique de l'huile sur toile, une technique classique pour représenter tous les détails, les ombres et les lumières.

Dans les (images 81, 82) nous voyons deux peintures de cet artiste. La première image représente simplement quatre chaises antiques devant un mur. Celles-ci faisaient partie de la vie quotidienne de la maison il fut un temps. Ce sont effectivement les représentantes de la mode et du style de vie de Téhéran dans les années passées. Des années qui semblent manquer à l'artiste, en effet, l'espace vide, les chaises antiques et les couleurs ternes évoquent clairement le manque et l'absence.

Une épicerie vue de l'extérieur est représentée dans la seconde peinture. On peut voir dans la vitrine du magasin, quelques objets qui sont familiers au spectateur iranien (les shampooings, les lave-vaisselles, les boîtes d'huile...). Ces produits, avec ces emballages, appartiennent au passé de l'Iran : ils sont typiques. En regardant ces objets, les Iraniens se remémorent la vie d'une époque particulière en Iran.

Le style de la fenêtre du magasin, ces produits si particuliers et typiques et les couleurs sombres de la peinture, nous ramènent aux souvenirs du passé. Les espaces et les objets représentés dans ces œuvres n'appartiennent pas simplement à l'imaginaire et aux souvenirs personnels de l'artiste. Ils reflètent les souvenirs collectifs des gens. En effet, ces objets qui ont été un jour les objets ordinaires de la vie quotidienne des iraniens, sont devenus des objets empreints de nostalgie et de symboles.

Par la représentation des espaces quotidiens et de ces objets ordinaires, Iman Afsarian témoigne de la mémoire collective, et de leurs histoires passées. Ils appartiennent à une époque et à un style de vie des années (1960 - 1980) en Iran.

Ces images représentent des locaux qui appartiennent aux gens de la classe moyenne en Iran de cette époque qui a disparu et a été transformée dans les années suivantes.

Bien que ces peintures représentent le passé, elles ne sont pas représentatives des traditions en Iran. En effet, ce sont le reflet d'une époque de modernisation en Iran. Afsarian s'attelle à représenter dans ses peintures des objets, des éléments et des lieux qui ont été oubliés et

abandonnés au cours du développement et de la modernisation de l'Iran ces deux dernières décennies. La sensation de l'absence et du regret pour ce qui est perdu, est l'une des premières sensations qui émanent de ces peintures.



image 80, Iman AFSARIAN, *Sans titre*, Huile sur toile, 90 x 110 cm, 2005, (site web d'artiste) ¹¹³

¹¹³ <http://www.imanafsarian.com/index.html>

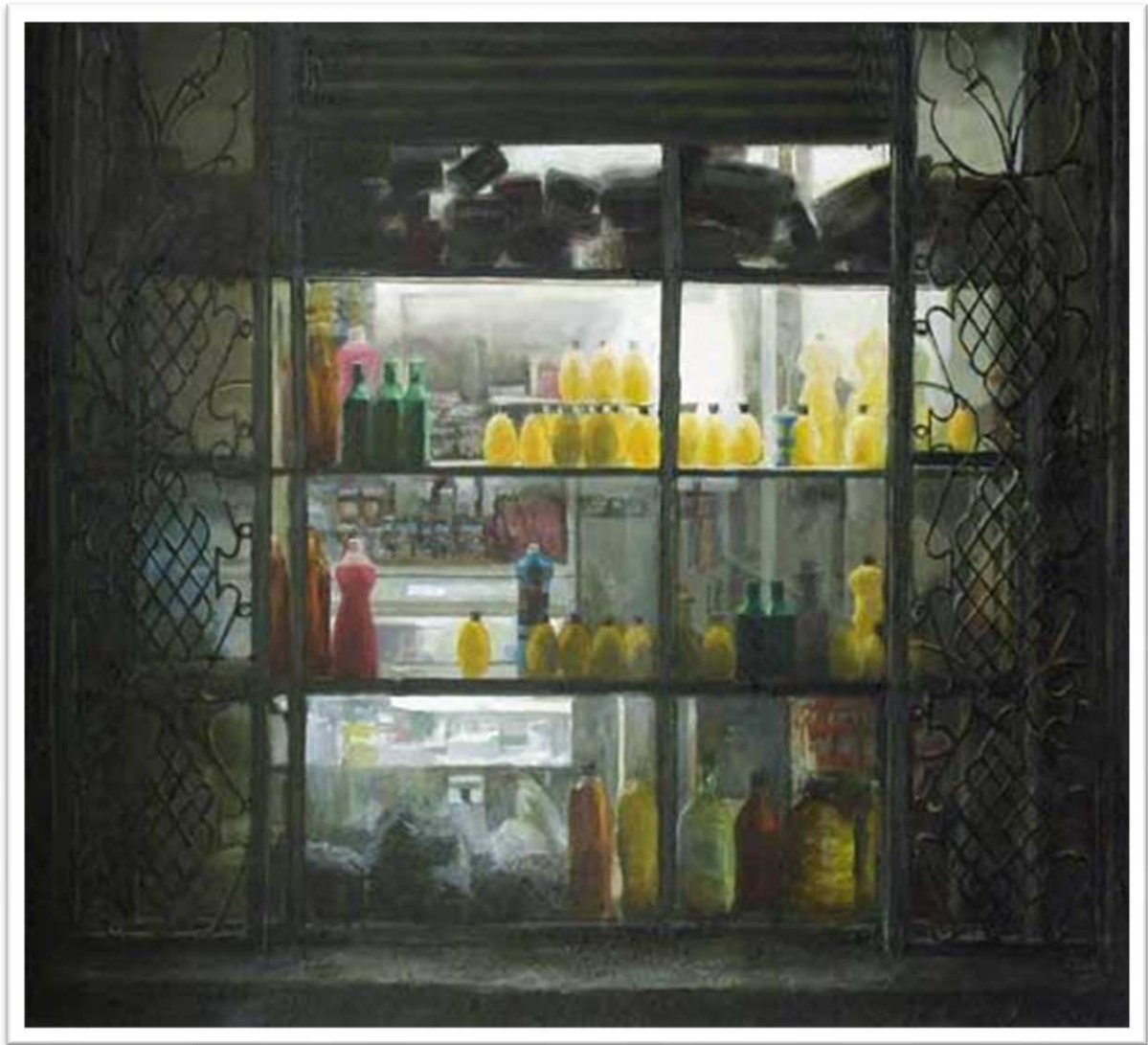


image 81, Iman AFSARIAN, *Sans titre*, Huile sur toile, 100 x 100 cm, 2006, (site web d'artiste) ¹¹⁴

1.3.2 . Les objets quotidiens : de véritables sujets sociaux et politiques

Les objets quotidiens ne sont pas toujours des objets privés et personnels. Parfois, les objets de notre vie de tous les jours, renvoient à la mémoire collective d'une société. Iman Afsarian représente aussi ce genre d'objets dans ses peintures (images 83, 84). Les objets sont dans des espaces intimes, mais pourtant ils ont aussi une signification publique. Dans les (images 83, 84), il représente probablement l'intérieur d'un bureau, d'un café ou peut-être d'une maison. Dans ces lieux, de nombreux objets du quotidien se sont accumulés.

¹¹⁴ *Ibid.*

A côté des objets emplies de nostalgie, comme une vieille télévision, un vieux téléphone, et de vieilles portes et décorations, on voit aussi certains tableaux sur les murs. Ce sont des tableaux avec des éléments sociaux et religieux, des images de paysages, des fleurs, et aussi des personnages connus iraniens comme Khomeiny (1902 - 1989).

A côté des objets qui marquent une époque bien particulière, (la vieille télévision, l'ancien téléphone, et les portes et décorations datées), on voit aussi des tableaux sur les murs retraçant certains éléments sociaux et religieux. Sur l'un des tableaux, on reconnaît une personnalité connue iranienne : Khomeiny (1902 - 1989).

Ces tableaux, comme celui où on reconnaît Khomeiny, ont une forte symbolique. Ces objets témoignent de l'histoire et des souvenirs collectifs d'un peuple, d'une société. Ces souvenirs sont ainsi plus d'ordre commun que privés. Ils représentent les croyances d'une grande partie de la population de cette époque. Ces peintures évoquent clairement les histoires liées à la révolution islamique en Iran, sans jamais pour autant représenter une scène révolutionnaire, ou une scène de manifestation.

On ne saurait cependant identifier ces lieux comme des lieux privés ou des lieux publics. Ainsi, on ne peut déterminer si les photos de Khomeiny sont accrochées aux murs par obligation ou par choix. Mais ces peintures ne sont pas des peintures de propagande du régime. Ce sont seulement des images qui représentent bien les réalités de la société, à travers des choses ordinaires et quotidiennes.

Les photos de Khomeiny font à la fois échos au collectif et au privé. Elles peuvent évoquer des souvenirs intimes. Chaque objet, les tableaux accrochés aux murs racontent tous l'histoire collective et sont à la fois ordinaires, puisque banals et vus quotidiennement, et des symboles forts d'une société.



image 82, Iman AFSARIAN, *Sans titre*, 130 x 110 cm, huile sur toile, 2010, (site web d'artiste) ¹¹⁵



image 83, Iman AFSARIAN, *Sans titre*, anonyme, (site web d'artiste) ¹¹⁶

¹¹⁵ *Ibid.*

Nous pouvons également observer la charge évocatrice historique et sociale des objets dans les œuvres de Mojtaba Tajik (1966) (images 85, 86, 87). Dans les peintures de Tajik, on ne voit pas les visages. En effet, il représente seulement les objets, qui ont des rôles essentiels et ils sont humanisés comme de vrais personnages d'une histoire.

Dans les (images 85, 86, 87), il représente avec détails, des chaussures dans leurs boîtes sous différents angles, et avec différentes mises en scène. Les couleurs des chaussures sont très vives et brillantes et nous évoquent des êtres vivants. Les escarpins à talon rouge de l'(image 85) nous évoquent tout de suite une femme, et les chaussures jaunes de l'(image 86) est évidemment associée à une plus jeune fille, une enfant. Les personnages ne sont pas dans le cadre, mais ils sont associés sans aucune difficulté à un être humain.

Et dans l'(image 87), on peut presque deviner leurs émotions, leurs personnalités, leurs âges et statut sociaux. Ce sont des femmes, des hommes et des enfants (certains apprêtés, d'autres aimant le confort, des riches, pauvres, des fantaisistes, des joyeux, ... etc.)

Le titre *l'immeuble* de l'(image 87) nous fait remarquer que ces boîtes de chaussures peuvent évoquer un immeuble, où différentes personnalités habitaient.

En effet, par la magnification et l'attention que l'artiste nous invite à accorder à ces simples objets, Tajik nous fait regarder attentivement et différemment ces objets. De cette façon, en observant de plus près ces objets, « *on découvre que le nouveau monde d'objets reste étranger au concept habituel du réalisme.* »¹¹⁷ Autrement dit, on est face à un monde surréel dans lequel les objets sont vivants. Les objets sont sortis de leur concept habituel et ordinaire et ont pris un rôle symbolique et social. Ils ont perdu leur signification par défaut dans le quotidien. Dans ces images, les chaussures sont des métaphores d'individus dans une société. Pour cette métaphore, Tajik a utilisé des codes et des signes particuliers associés à la féminité du moins à l'image que la société se fait de la femme, dans l'imaginaire collectif comme la couleur rouge des escarpins.

En effet, ces signes symboliques ont été construits pendant des années. Ce sont des codes qui sont imposés aux différents genres, origines et classes sociales. Dans ces peintures, Tajik met en exergue ces clichés sociaux grâce aux objets ordinaires, sans évoquer des doctrines particulières.

¹¹⁶ <http://www.imanafsarian.com/index.html>

¹¹⁷ ROH, Franz, *poste expressionnisme, réalisme magique : problèmes de la peinture européenne la plus récente*, Les presses du réel, 2013, p. 43.



image 84, Mojtaba TAJIK, *Le désir*, acrylique sur toile, diptyque 126 x 163 cm (126.83 x 120.80 cm), 2011, (site web d'artiste)¹¹⁸



image 85, Mojtaba TAJIK, *Affectueuse*, acrylique sur toile, diptyque 126 x 163 cm (126.83 x 120.80 cm), 2012, (site web d'artiste)¹¹⁹

¹¹⁸ <https://mojtabatajik.com/>

¹¹⁹ *Ibid.*



image 86, Mojtaba TAJIK, *Immeuble (de la série de boîtes)*, Acrylique sur toile, 130 x 95 cm, 2012, (site web d'artiste)¹²⁰

¹²⁰ *Ibid.*

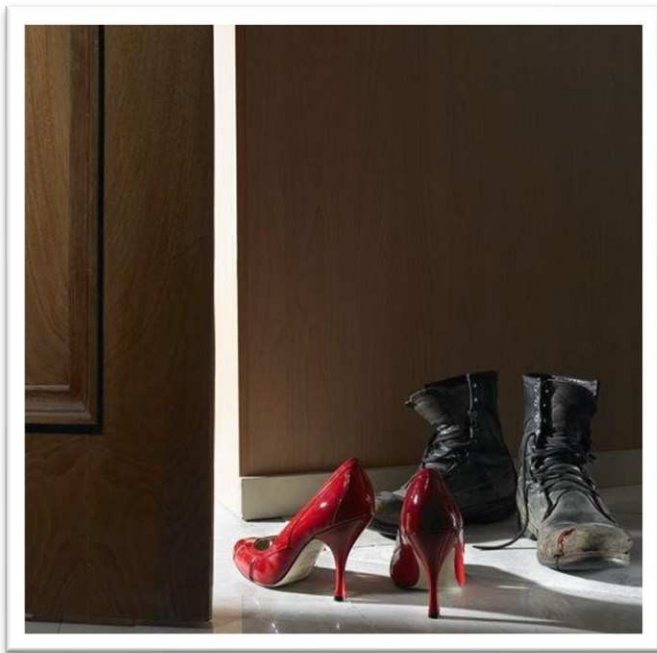


image 87 (gauche), Shadi GHADIRIAN, de la série de *(nil,nil)*, 76 x 76 cm, 2008, (site web d'artiste) ¹²¹

image 88 (droite), Shadi GHADIRIAN, de la série de *(nil,nil)*, 76 x 76 cm, 2008, (site web d'artiste) ¹²²

On trouve les mêmes escarpins rouges dans le travail de l'artiste photographe iranienne, Shadi Ghadirian (1974 -). Dans les (images 88, 89), les escarpins rouges sont très propres et brillants, mais les bottines masculines sont boueuses et un peu de sang semble avoir éclaboussé dessus. Ces deux chaussures sont clairement les représentantes d'une femme et d'un homme. La position des chaussures leur donne un aspect vivant.

Dans l'autre photo, (image 89) des jouets et des poupées sont juxtaposés à un masque à gaz, les symboles du monde enfantin sont associés à un symbole de guerre.

En effet, ces œuvres de Shadi Ghadirian « *puisent essentiellement leur source dans des situations du quotidien, et se développent à partir d'objets familiers reconnaissables par tous.* »¹²³

Shadi Ghadirian est une artiste dont les œuvres sont reconnues internationalement, et sont exposées dans plusieurs musées et galeries comme British Museum et Victoria & Albert Museum de Londres, Los Angeles County Museum of Art, Musée Kunst Stiftung Ludwig Moderner de Vienne, ainsi que le Centre Georges Pompidou à Paris.

¹²¹ <https://shadighadirian.com/index.php?do=photography>

¹²² *ibid.*

¹²³ BERNARD, Pascal, *Shadi Ghadirian : l'art comme acte de résistance*, Pariscultures, 2015, <https://paricultures.com/shadi-ghadirian-lyon/>

Cette série de photos de Ghadirian appelée *Nil, Nil*, représente des symboles de guerre dans des espaces domestiques, en les confrontant à des objets du quotidien. Dans cette série, elle fait cohabiter la vie quotidienne et la guerre. En réalité, ses photos se réfèrent à la guerre entre l'Iran et l'Irak, qu'elle a vécue durant son enfance. L'objectif de l'artiste est de montrer la guerre d'un *point de vue féminin* :

Des années plus tard, quand je travaillais sur le thème de la guerre, j'ai pensé que je réussirais à raconter mon histoire et à transcrire en photos tout ce qui m'avait affectée... Nos photos de guerre sont prises par des hommes sur les champs de bataille ou par des photojournalistes. Mais personne ne connaît encore le regard féminin sur la guerre. La guerre n'a jamais donné lieu à une analyse pour éclairer la population. Les artistes tels des psychanalystes, tentent d'en faire une par l'intermédiaire de leur art.¹²⁴

Les objets quotidiens sont représentés comme les reflets des *mémoires collectives* dans les œuvres des autres artistes aussi comme Peyman HoushmandZadeh. Dans une série de photos « *Avez-vous du feu ?* », il représente les souvenirs de l'époque de Pahlavi dans les années 60 et 70 en Iran grâce à la photographie d'une collection de boîtes de vieilles allumettes (image 90). On comprend grâce à cette boîte d'allumettes à paillettes violette, le contexte historique et social.

Ces boîtes ont l'air de membres d'une société, les photos de personnalités connues comme les images des acteurs occidentaux, des footballeurs, sur ces boîtes leurs donnent un aspect humain, et les ancrent dans une période. En effet, ces boîtes d'allumettes sont comme les petites affiches qui ont été distribuées parmi les gens. D'après HoushmandZadeh :

En regardant ces boîtes d'allumettes, on imagine qu'on voit un livre d'histoire. A mesure que vous tournez les pages, revoyez cette période, et l'imitation de la modernité dans l'époque de Pahlavi... Les allumettes me rappelaient initialement des timbres, mais à la différence que le timbre est un produit gouvernemental, on peut identifier que les sujets imprimés sur eux sont comme des slogans de la part du gouvernement. Mais

¹²⁴ GHADIRIAN, Shadi, l'entretien avec Ghabaian, Anahita, *Shadi Ghadirian, retrospective*, Bibliothèque municipale de Lyon, 2015, <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/exposition/article/propos-de-l-artiste>

les allumettes ont été réalisées par une entreprise privée et ne pouvaient pas être facilement ignorées.¹²⁵



image 89, Peyman HOUSHMANDZADEH, de la série « Avez-vous du feu ? », digital photographie, inkjet print sur Epson traditionnel papier de la photo, 2016, anonyme.¹²⁶

¹²⁵ HOUSHMANDZADEH, Peyman, *l'entretien avec Matlab Zadeh Ali (en persan)*, Migrain, 2016, <https://www.magiran.com/article/3488099>

Parmi ces images sur les allumettes, il y a un logotype d'une automobile qui est très connue et évocatrice pour les iraniens, nommé Peykan.

On peut voir ce logotype et cette automobile dans différentes mises en scène dans les peintures de l'artiste iranien, Hossein Soltani (1978) (images 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). Soltani prend une voiture pour sujet principal de ses œuvres depuis vingt ans. Il la représente de différentes manières, comme un logotype sur lequel on aurait zoomé, comme une personne dont on suivrait les aventures et les voyages.

Hossein Soltani représente la vie historique, sociale et politique de cet objet en Iran dans ses peintures. La vie des années d'avant révolution islamique, à l'époque Pahlavi, jusqu'aux dernières années de la fabrication de cette voiture dans les années 2000.

Peykan a été fabriqué pour la première fois en 1966 en Iran, et est devenu une voiture iranienne originale. En 1986, cette usine est transformée par un producteur gouvernemental et prend alors le nom de *Iran Khodro*. Enfin, en 2005, la production de cette automobile a été arrêtée, après trente-huit ans de fabrication.¹²⁷

D'après Abbas Kazemi, l'anthropologue iranien, en plus de la vie matérielle, chaque objet ordinaire porte également une vie culturelle. Peykan aussi n'était pas qu'une voiture, mais était généralement une représentante d'une culture de son époque. C'est une voiture de l'époque particulière, qui est oubliée maintenant et n'est plus produite.¹²⁸ Abbas Kazemi dit :

Peykan est un bon exemple pour la représentation et la compréhension de sa propre époque. Cette voiture a passé 4 décennies de sa vie. Alors, chaque génération a sa propre définition et le souvenir de cette voiture. Par exemple, Peykan pour les jeunes des années 60s et 70s, est un symbole de communauté de consommateurs et de loisirs. Mais, pour les jeunes des années 80s, c'est une rappelle de la misère et de la guerre et les manques.¹²⁹

Soltani représente ces différentes époques grâce à cette voiture, qui a traversé le temps. Dans l'(image 97), nous observons des iraniens de la classe moyenne à l'époque Pahlavi dans laquelle des femmes sont sans voile. Au contraire, dans l'image 94 nous voyons un vieux

¹²⁶ <https://darz.art/en/artists/peyman-hooshmandzadeh>

¹²⁷ KAZEMI, Abbas, *Le quotidien dans la société post révolutionnaire*, Farhang - e -Javid Editions, Téhéran, 2016, p. 56.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁹ *Ibid.*

Peykan orange qui est utilisé comme taxi dans les années d'après révolution. On peut aussi voir dans l'image 100, la plus récente de cette automobile à côté d'une femme voilée.

Dans l'image 95, nous voyons le Peykan avec en arrière-plan la montagne *Damavand*, qui est un grand symbole d'Iran. De l'autre côté, sur l'image 96 nous voyons en arrière-plan un tombeau religieux chiite, architecture typique iranienne.

Soltani dit qu'au début, quand il a commencé à peindre cette automobile, elle était très présente dans les rues et n'était pas encore associée à un sentiment de forte nostalgie. Mais après quelques années, Peykan est devenu un objet national, culturel et le symbole de l'identité iranienne de l'époque Pahlavi.¹³⁰

Aujourd'hui, Peykan est désormais une automobile complètement usée et épuisée en Iran, comme l'artiste l'a bien représenté dans les (images 91, 92).

Dans les années 80, Peykan était un symbole d'une société monotone et uniforme. Quelle que soit sa classe sociale, les gens avaient seulement le choix d'acheter une Peykan comme voiture. La Peykan était la voiture la moins chère et la plus populaire de son époque. A cette époque-là, la Peykan était la révélatrice de l'état en désordre, un modèle, un symbole de la société déchiré par la guerre.

La Peykan mettait les *gens dans le même sac*, et ne créait pas de différence de classes, car c'était la seule possibilité existante. (Elle supprimait donc les différences sociales en apparence.) Les différences sociales étaient donc moins perceptibles en apparence. Elle était donc un symbole de justice sociale.¹³¹

Il explique aussi qu'après la fabrication des automobiles comme Peugeot et Citroën en Iran, la Peykan est devenue le symbole de la vie simple des gestionnaires et des hommes gouvernementaux et révolutionnaires. En effet, les personnes qui possédaient une Peykan, assumaient un mode de vie humble et modeste. Dans les années 90s, les clients de cette automobile étaient plutôt dorénavant des gens de la classe sociale ouvrière ou des hommes gouvernementaux.¹³²

D'après Abbas Kazemi, la Peykan avait une identité complètement iranienne, révolutionnaire et aussi masculine. Il explique que le volant et l'équipement rigide et dur de cette voiture lui donnaient une apparence masculine de sorte que les femmes rarement ne la conduisaient.¹³³ C'est pour cela, qu'Hossein Soltani, ironiquement représente cette voiture aux côtés

¹³⁰ SOLATNI, Hossein, *l'entretien avec Nazari Shahrouz (en persan)*, Avam visual art magazine, 2015, <https://avammag.com/7104/وگویی-شهرز-نظری-حسین-سلطانی-E2%80%8Cگفت>

¹³¹ KAZEMI, Abbas, *Le quotidien dans la société post révolutionnaire*, op.cit., p. 57.

¹³² *Ibid.*, p. 63.

¹³³ *Ibid.*, p. 61.

d'hommes très musclés, pour signifier le caractère viril auquel est associée cette voiture.
(Image 93)

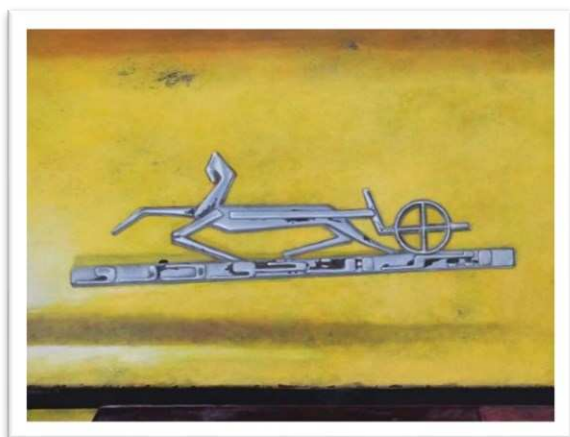


image 90 (gauche), Hossein SOLTANI, *Sans titre*, huile sur toile, 150 x 200 cm, 2011, anonyme.¹³⁴

image 91 (droite), Hossein SOLTANI, *Sans titre*, huile sur toile, 150 x 200 cm, 2012, anonyme.

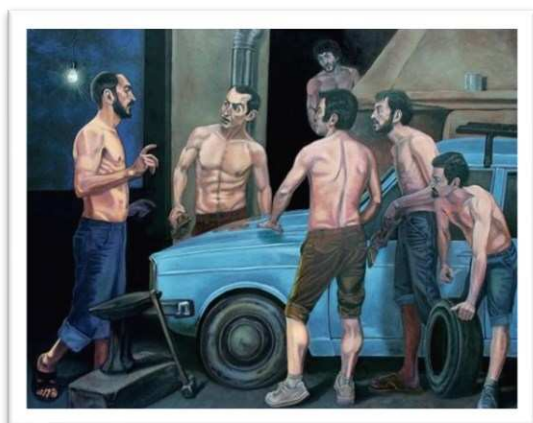


image 92 (gauche), Hossein SOLTANI, *La forge de Vulcan*, huile sur toile, anonyme, 2019, anonyme.

image 93 (droite), Hossein SOLTANI, *Sans titre*, huile sur toile, 150 x 200 cm, 2012, anonyme.

¹³⁴ <https://darz.art/en/artists/hossein-soltani>



image 94 (gauche), Hossein SOLTANI, *Sans titre de la série du « conte de blanc Peykan »*, huile sur toile, 30 x 40 cm, 2014, anonyme.

image 95(droite), Hossein SOLTANI, *Sans titre de la série du « conte de blanc Peykan »*, huile sur toile, 30 x 40 cm, 2014, anonyme.



image 96, Hossein SOLTANI, *Sans titre de la série du « conte de blanc Peykan »*, sans titre, huile sur toile, 80 x 100 cm, 2013, anonyme.

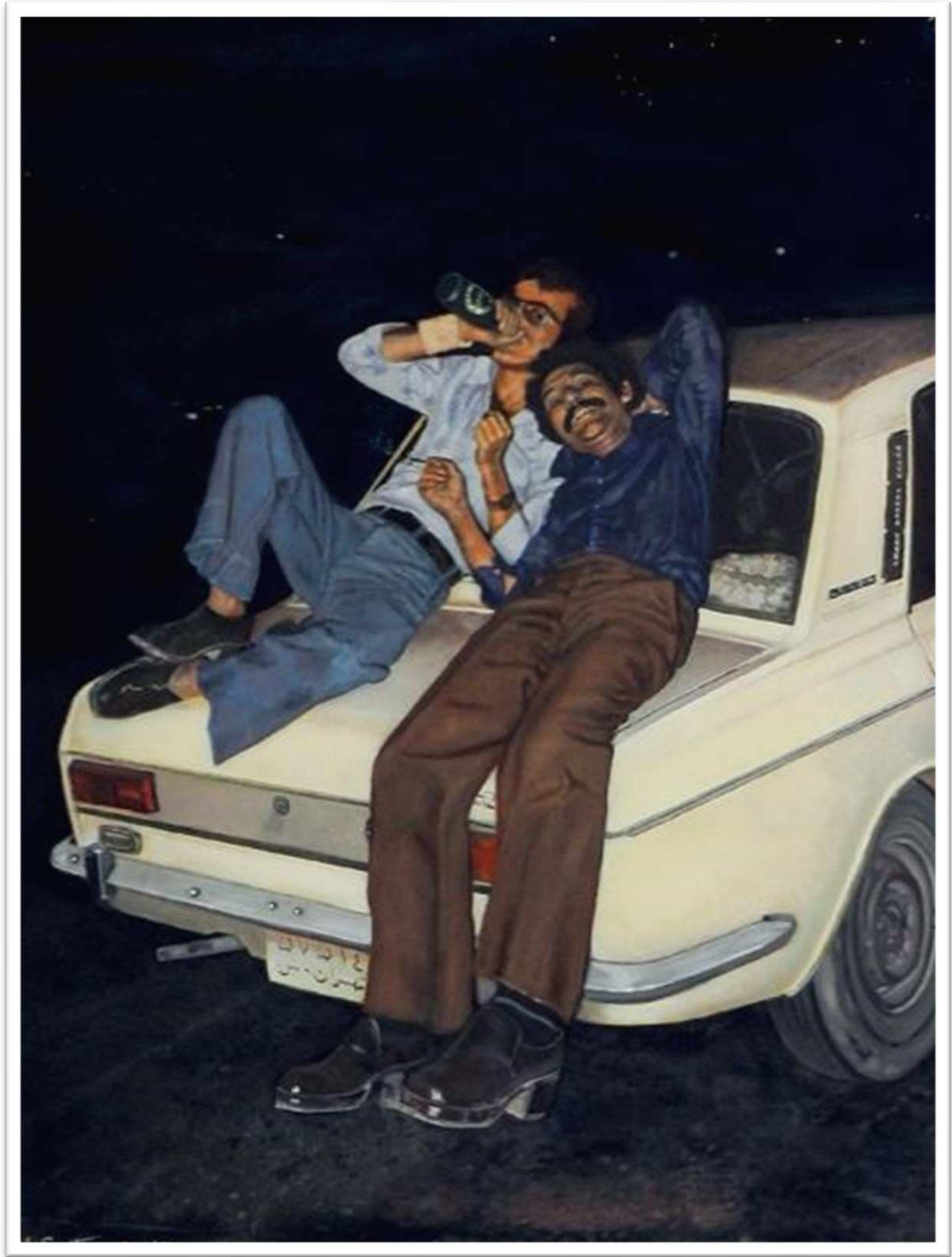


image 97, Hossein SOLTANI, *Sans titre de la série du « conte de blanc Peykan »*, huile sur toile, 80 x 100cm, 2013, anonyme.



image 98, Hossein SOLTANI, *Sans titre de la série du « conte de blanc Peykan »*, huile sur toile, 40 x 30 cm, 2014, anonyme.



image 99, Hossein SOLTANI, *Sans titre de la série du « conte de blanc Peykan »*, huile sur toile, 30 x 40 cm, 2014, anonyme.

Les billets sont d'autres objets du quotidien significatifs et lourds de symboles, ils voyagent d'une personne à l'autre. L'artiste iranien, Esmail Ghanbari, en 1977, réalise de faux-billets en différentes tailles grâce à la technique mixte (images 101, 102, 103). En effet, ces peintures sont peintes sur des toiles bios qui sont construites à partir de morceaux de bois de forêt venant du village où l'artiste habitait. Ces billets ne sont pas peints dans un style hyperréaliste, mais ils sont représentés de manière expressionniste. Ces billets sont déformés comme les billets qui sont froissés dans la réalité. Ils sont magnifiés et sont transformés en objets bizarres.

Cette déformation des billets est métaphorique, l'artiste souhaite faire prendre conscience de la situation économique incertaine et mauvaise de l'Iran. Ghanbari dit au sujet de ses propres œuvres :

Les devises changent et chutent et sont controversées. Ils montrent la faiblesse du système et, d'un autre côté, ils montrent à quel point les personnes sont vulnérables dans nos sociétés. Mes œuvres ont aussi des aspects satiriques... Les clients, en remplaçant l'argent, se déconnectent de la compréhension normale et leur relation avec l'argent devient conceptuelle.¹³⁵

Il donne un nouveau regard sur le côté esthétique de ces billets. On fait attention aux images de ces billets, puisqu'ils ne sont plus un objet du quotidien banal mais une idée, un concept. En sortant de leurs contexte cet objet, il permet de dénoncer la situation économique de son propre pays.

¹³⁵ Anonyme, *billets de banque, positivism*, 2014, <http://positivists.org/blog/archives/2386>



image 100, Esmacil GHANBARI, *Sans titre*, technique mixte sur toile, 92 x 157 cm, 2014, anonyme.¹³⁶



image 101, Esmacil GHANBARI, *Sans titre*, technique mixte sur toile, 92 x 171 cm, 2014, anonyme.



image 102, atelier d'artiste, Esmacil GHANBARI

¹³⁶ <https://darz.art/en/artists/esmaeil-ghanbari>

Nous avons vu que Les artistes nous amènent à réfléchir sur le concept du quotidien grâce à ces œuvres. Nous avons pu observer à quel point un objet du quotidien n'était pas anodin, mais une force de symbole, criant de vérités, chargé d'histoire, et de indices sociaux-politiques.

Les artistes en sortant de leurs environnement et contextes, ces objets quotidiens, leurs donnent un nouveau concept. Ils ne représentent plus les héros, et les objets nobles. Ils montrent les choses familières et ce qui se passe dans la vie réelle.

Partie 2

2.LES ESPACES QUOTIDIENS

Dans cette partie nous examinerons d'autres tableaux au sein desquels les membres de la société iranienne peuvent se reconnaître. Ces peintures sont plutôt des images de lieux où les artistes ont vécu. Des tableaux centrés sur les expériences vécues par les artistes dans des lieux quotidiens comme les artères de la ville, des intérieurs, ou encore des paysages naturels.

Dans la vie quotidienne, il y a des lieux où les gens vont fréquemment. Certaines personnes passent leur temps à la maison. De nombreuses personnes vont au travail tous les jours. Dans une ville, les gens passent leur temps dans les grands bâtiments, les cinémas et les théâtres, les restaurants, les cafés, les librairies, les boutiques, les transports en commun, les avenues, les autoroutes... L'ensemble de ces lieux peut être qualifié d'espaces quotidiens.

La représentation de ces espaces quotidiens des grandes villes est dominante dans les peintures des jeunes artistes ayant fréquenté ces cafés, ces centres commerciaux et autres lieux publics. On remarque une sorte de *vie urbaine* dans ces peintures.

Ces œuvres ne représentent pas seulement l'aspect visuel de la ville, mais elles montrent aussi les souvenirs et les histoires associées à ces lieux. La ville dans ces peintures est un concept, pas un lieu simple. Chaque artiste présente son idée et son image particulière de la ville. Il éprouve, perçoit et expérimente la ville au travers de sa subjectivité. Il montre la perception d'une dimension de la ville qui renvoie à l'expérience quotidienne.¹³⁷

Certains artistes ont représenté les espaces quotidiens des maisons et des espaces intérieurs. Des espaces dans lesquels ils passent leur temps seuls ou en compagnie d'autres personnes : des moments de solitude ou encore des soirées.

Ils ont représenté des espaces individuels et collectifs, privés et publics, des espaces urbains et des espaces domestiques. Mais ce qui est représenté dans ces peintures ce ne sont pas seulement des choses personnelles ou publiques. Ce sont plutôt de « petits morceaux de quotidien », des choses quotidiennes « *dépourvues de l'importance historique* », mais ces artistes « *les ont maintenus dans la mémoire « vivante* ». »¹³⁸

¹³⁷ SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p. 286.

¹³⁸ SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, op.cit., p. 287.

2.1. La vie urbaine et les lieux publics

L'un des sujets relatif au quotidien qu'on peut voir dans les peintures contemporaines iraniennes est la représentation d'éléments urbains ; des immeubles, le métro, des avenues... des images des lieux quotidiens et urbains qui sont particulièrement en Iran. Elles représentent effectivement les vues qu'un citoyen iranien observe dans la ville, quand il sort de chez lui. Dans les peintures de cette partie, nous comprenons plutôt ce qui se passe dans les espaces publics en Iran.

Oleg Pachenkov, l'écrivain et chercheur russe définit l'espace public comme « *un lieu où des étrangers se rencontrent. Les gens viennent dans cet espace, y restent un moment, se rencontrent et utilisent l'espace comme une scène pour effectuer ou jouer des interactions sociales particulières.* »¹³⁹ Dans un espace public, les gens ne se connaissent pas les uns les autres, mais ils rencontrent un espace commun. Les tours, les monuments, les centres commerciaux... Dans une ville, sont familiers pour tous les citoyens de la même ville, mais ces citoyens sont inconnus l'un de l'autre. Les espaces publics sont des expériences communes des gens d'une ville ou d'un pays. Ali MadaniPour, professeur de design urbain à l'université de Newcastle, décrit cette expérience commune au sein de l'espace public :

L'espace public est le monde institutionnel et matériel commun, l'espace intermédiaire qui facilite la co-présence et régule les relations interpersonnelles. En étant présent dans le même endroit avec d'autres, une expérience partagée du monde devient possible et un lien est fait avec les générations précédentes qui ont vécu la même réalité physique. Ce rôle de liaison qui fait le pont dans le temps confère à l'espace public une permanence. L'expérience partagée devient aussi possible par co-présence avec d'autres à travers les mêmes institutions, telles que des rituels, des spectacles et des avis etc.¹⁴⁰

A la suite des expériences partagées dans les espaces publics, une identité particulière est enregistrée dans la mémoire des habitants de chaque avenue, quartier, ville et pays. Les gens d'un même quartier voient les mêmes scènes de la vie quotidienne dans les rues et les marchés

139 PACHENKOV, Oleg, *Urban Public Space: Facing the Challenges of Mobility and Aestheticization*, New York: Peter Lang AG, 2013, p. 41.

¹⁴⁰ MADANIPOUR, Ali, *Public and Private Spaces of the City*, Routledge, 2003. P. 215.

de ce quartier. D'après Bruce Bégout, philosophe et écrivain français : « *De tout pays natal, émane un parfum particulier, quelque chose de continu qui s'étend dans le futur et dans le passé tout en conservant une personnalité propre* ». ¹⁴¹

De cette manière, on peut voir la personnalité d'un pays comme l'Iran au travers des peintures qui représentent les espaces publics Iraniens, et plus particulièrement Téhéranais. Dans ces peintures, on voit des rues calmes et des avenues bondées, des bâtiments anciens et des immeubles, des chantiers de construction, des panneaux d'affichages, les gens dans le métro et dans les rues. Dans chaque peinture, on voit une partie d'une ville Iranienne vue par les Iraniens. Ces lieux ne sont pas des lieux particuliers pour leurs habitants, parce qu'ils les fréquentent au jour le jour. Mais les auteurs de ces peintures ont enregistré ces scènes de la vie quotidienne et urbaine en Iran d'une façon qui attire notre attention.

En pensant à un lieu public, on imagine au premier abord, une foule de gens. Dans les peintures que nous examinons cette partie, certaines d'entre elles représentent une foule dans les rues, et d'autres représentent seulement les rues et l'apparence d'une ville déserte, dénuée de personnages. Par exemple, Samila AmirEbrahimi, l'artiste contemporaine iranienne représente plutôt la ville de Téhéran par les bâtiments et les autoroutes et sans les personnages (images 104, 105). Dans ces deux premières images, on voit une scène silencieuse et calme de la ville nocturne. Les autoroutes énormes et tout en courbures sont mises en scène de manière à ce qu'elles enveloppent la ville. Au premier regard, la ville est déserte. On distingue seulement trois petits personnages dans la deuxième peinture. Il nous semble que les gens ont abandonné la ville et se sont enfermés à l'intérieur de maisons et de voitures. On ne trouve pas trace d'une vie nocturne dans l'espace public de ces villes.

Les lumières aux fenêtres des immeubles et émanant des voitures nous montrent la présence de gens. Ces lumières donnent une ambiance vivante à la ville. Les lignes courbes des autoroutes aussi cassent l'immobilité des lignes droites et directes des bâtiments et des escaliers. Grâce à ces lignes courbes, on perçoit le mouvement et la vivacité dans les peintures. Ces lignes courbes et emmêlées peuvent être une métaphore de la vie urbaine contemporaine relative à sa complexité. Cette ville représentée dans la peinture d'AmirEbrahimi est un espace *menaçant* et effrayant. Il semble que ces lignes courbes ont emprisonné les personnages. ¹⁴²

¹⁴¹ BEGOUT, Bruce, *la découverte du quotidien, op. cit.*, p. 321.

¹⁴² JAHANIAN, Golar, TALEBI, Nasrin, Une réflexion sur les paysages urbains dans quelques œuvres d'artistes iraniens, Herfe Honarmand , N 67, 2018.

Les ombres et les lumières sont exécutées de manière à susciter une atmosphère triste et mystérieuse. Mais de petites pointes de lumière animent la ville. En effet, dans ces vues grands-angles nous voyons une ville vide et mystérieuse, où l'on ne trouve pas trace de la présence gens. Autrement dit, il y a une vie cachée sous l'apparence vide et statique de la ville nocturne.

Au premier plan, un homme est assis devant la télévision. Comme nous, les spectateurs de cette peinture, qui avons une vue panoramique de la ville, il semble qu'il est aussi le téléspectateur de la ville. Sa place au premier plan, nous suggère qu'il surveille et regarde toute la ville depuis ce moniteur. (image 105)

On peut comparer ces vues nocturnes des peintures de Samila AmirEbrahimi avec la peinture de l'artiste du nouveau réalisme américain, Edward Hopper (1882 - 1967) et plus particulièrement son œuvre : *Nighthawks* (image 106). Hopper nous y montre la face cachée de la ville de New York dans les années 40. Dans cette peinture nous voyons une scène de Greenwich Avenue à New York qui est très calme et on distingue seulement quatre personnages dans un bar-restaurant. Malgré l'a priori que nous avons de New York, celui d'une grande ville surpeuplée, cette scène nous montre une ville qui semble abandonnée. Il n'y a personne dans les rues et dans les appartements d'arrière-plan. En effet, les quatre personnages dans le restaurant sont des noctambules au milieu d'une ville qui endormie. Ces personnages sont immobiles et figés.

On trouve dans ce tableau (image 106) un jeu d'ombres et de contrastes, à l'instar des deux peintures de Samila AmirEbrahimi (images 104, 105). Elles inspirent une impression de silence au spectateur. Il y a un point commun dans la peinture in and out (image 105) de AmirEbrahimi et *Nighthawks* (image 106) de Hopper, l'extérieur et l'intérieur des lieux sont visibles. « *Edward Hopper nous plonge aussi bien dans l'intimité du bar que dans le silence de la rue. Nous sommes à la fois dedans et dehors.* »¹⁴³ Dans les deux cas la face cachée de ces grands villes sont mises en avant par la représentation nocturne des lieux publics.

¹⁴³ MARTET, Cécile, *L'œuvre à la loupe : Nighthawks d'Edward Hopper*, blog de KAZoART , 20 juillet 2018, <https://www.kazoart.com/blog/oeuvre-a-la-loupe-nighthawks-edward-hopper/>

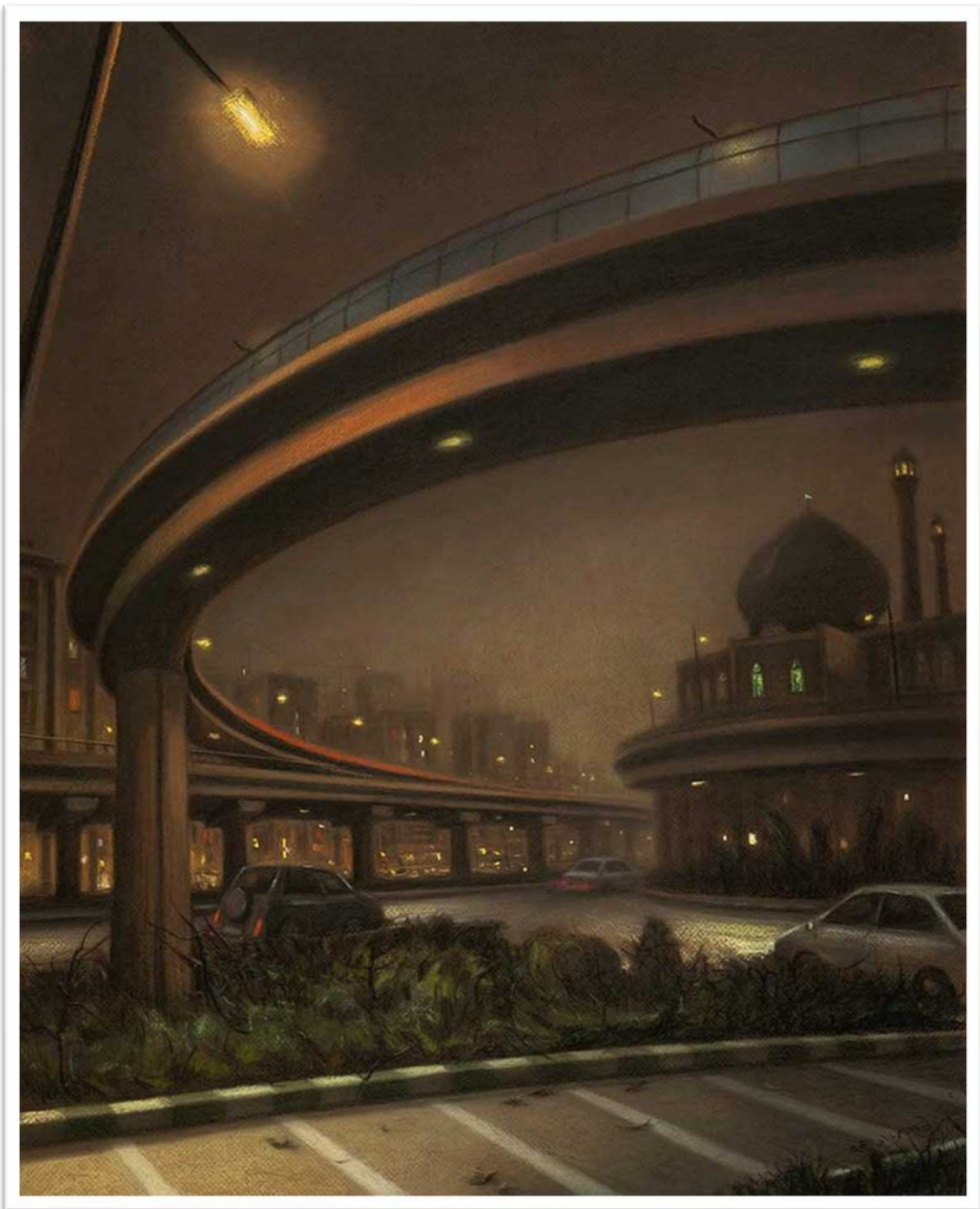


image 103, Samila AMIREBRAHIMI, *Sans titre*, soft pastel, 65 x 80 cm, 2015, anonyme.¹⁴⁴

¹⁴⁴ <https://darz.art/en/artists/samila-amirebrahimi>

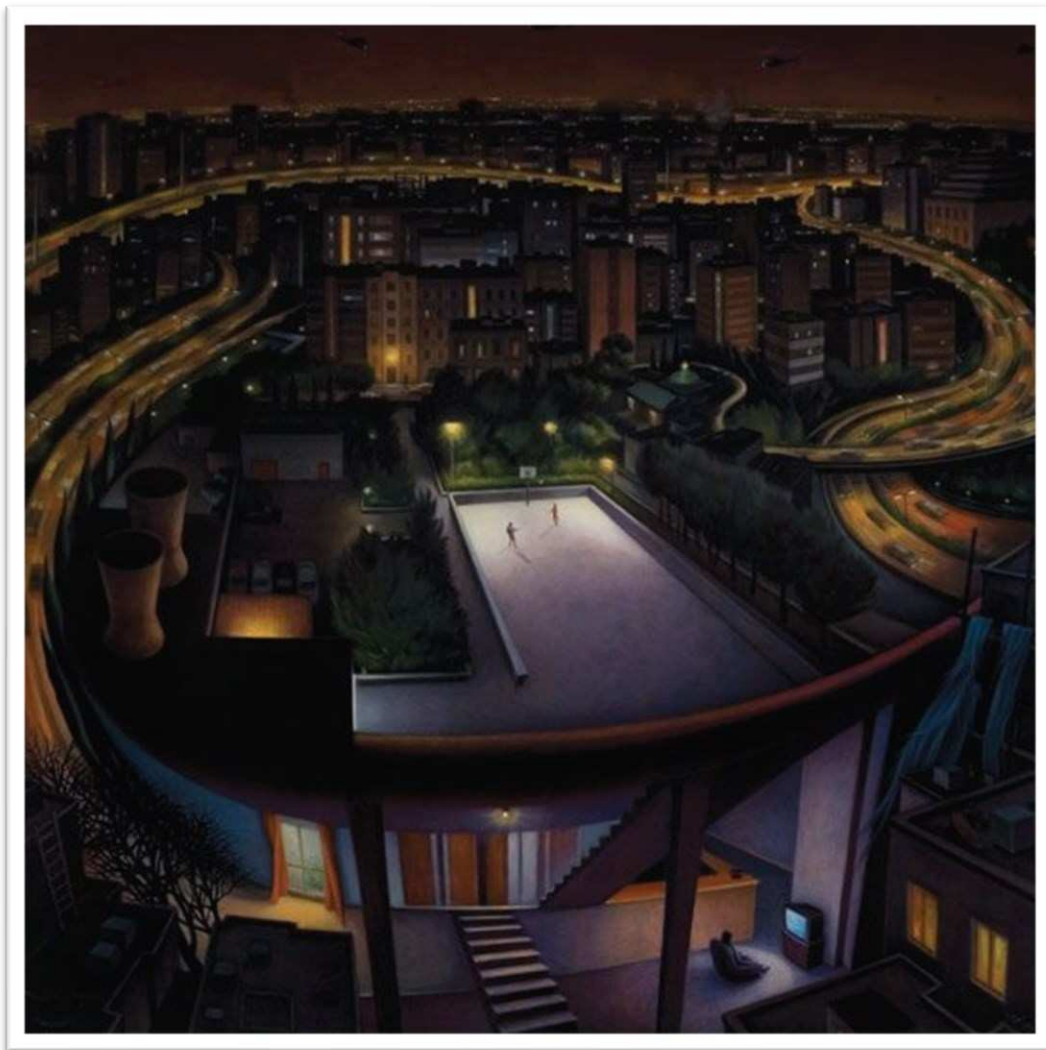


image 104, Samila AMIREBRAHIMI, *Dedans et dehors*, huile sur toile , 100 x 100 cm, 2009, anonyme.¹⁴⁵



image 105, Edward HOPPER, *Nighthawks*, Huile sur toile, 84,1 x 152,4 cm, 1942, Art institute of Chicago.

¹⁴⁵ <https://darz.art/en/artists/samila-amirebrahimi>

La mise en valeur de formes géométriques au travers des immeubles et autres bâtiments est l'autre aspect de l'interprétation de Samila AmirEbrahimi des villes en Iran. Dans les peintures (images 107, 108), des paysages urbains statiques représentent une ville triste et silencieuse. Le ciel est complètement grise. Certains de ces bâtiments sont plus petits et d'autres plus grands de manière à ce qu'il qu'aucun design urbain n'apparaissent dans cette ville. Autrement dit, il n' y a aucun élément particulier dans ces images sauf la dureté des bâtiments.

En effet, ce sont les images d'espaces urbains publics, mais dans lesquelles il les gens n'apparaissent pas. Il n' y a ni personnes ni espaces verts dans ces images urbaines. On distingue seulement, dans la deuxième peinture, quelques arbres dont les feuilles sont tombées. Évidemment, les bâtiments dominant toutes ces villes.



image 106, Samila AMIREBRAHIMI, *Sans titre de la série « Suspension »*, Huile sur toile, 40 x 50 cm, 2018, anonyme.¹⁴⁶

¹⁴⁶ <https://darz.art/en/artists/samila-amirebrahimi>

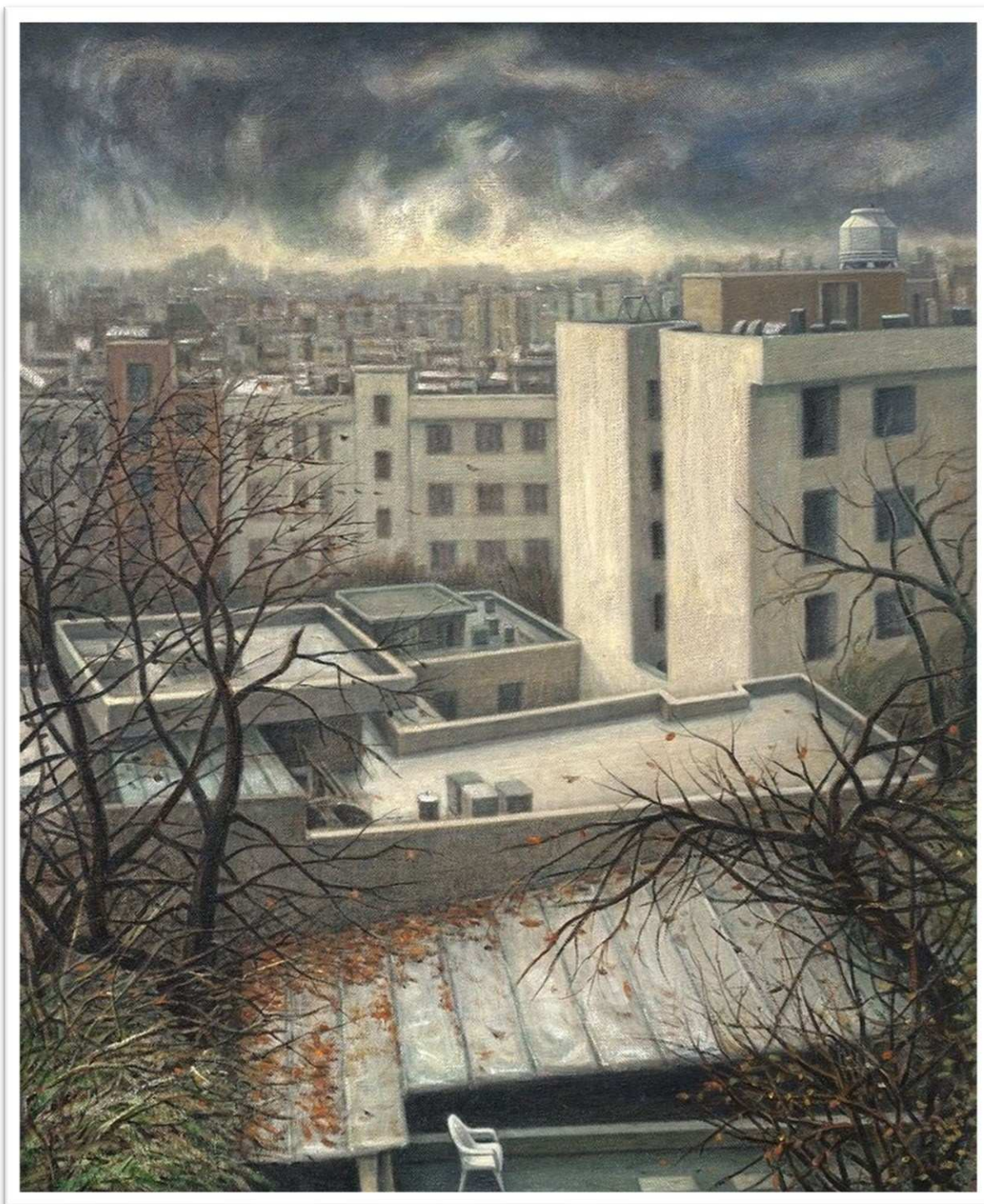


image 108, Samila AMIR EBRAHIMI, anonyme.

Samila AmirEbrahimi, comme les autres artistes iraniennes qu'on présente dans ce partie, représente dans ces images sa vision subjective des villes Iraniennes. On peut trouver d'autres interprétations des espaces publics Iraniens dans les peintures d'artistes comme Iman Afsarian, Shohreh Mehran, Javad Modarresi. Par exemple, Iman Afsarian représente aussi une image sombre et grise des bâtiments, mais en gros plan et riche en détails (image 109).

Dans les œuvres de cet artiste, il n'y a pas de personnes. Subsistent seulement les traces de la vie des gens, par les lumières qu'on trouve à l'intérieur des appartements. Cette peinture représente l'image d'un appartement dont l'architecture est caractéristique des années 1970 et 1980 en Iran, une architecture devenue rare aujourd'hui car la plupart des bâtiments anciens ont été détruits et puis rebâti. Autrement dit, cette peinture est une image nostalgique des espaces urbains et du mode de vie des Iraniens des dernières années précédant la révolution de 1979. Cette image est une image nostalgique, parce que ce mode de vie, ça veut dire habiter dans les petites appartements avec le désigne de cet âge-là, a disparu en Iran au cours des dernières années. La plupart des habitants de ce genre de maisons sont immigrés ou ont quitté ces maisons et ces quartiers.

Iman Afsarian en représentant une image simple de cet appartement invite le spectateur iranien à se rappeler les souvenirs et les histoires de ces années-là. Les années où cet appartement a été un logement moderne et chic habité par la classe moyenne, mais avec la révolution puis la guerre, il s'est en un appartement désuet et démodé, destiné aux classes démunies, notamment ouvrières. Cette transformation montre clairement les changements de classes sociales en Iran pendant les années d'après révolution.

On peut voir clairement les détails de la vie de cette classe moyenne Téhéranaise des 70 dans le film de *le rapport* de Abbas Kiarostami diffusé en 1977 (image 110). Les gens qui préféraient habiter dans les appartements européens à la place des grandes maisons anciennes iraniennes, étaient plutôt des fonctionnaires ayant une formation supérieure. Il s'agit d'une génération dont le style de vie moderne a posé problème comme la divorce, et la solitude dans les grandes villes, et plus particulièrement à Téhéran.



image 109, Iman AFSARIAN, anonyme. ¹⁴⁷



Image 107, du film *le rapport*, créé par Abbas KIAROSTAMI en 1977.

¹⁴⁷ <https://galleryinfo.ir/Event/fa/3016>

Taher PourHeidari (1984, Rafsandjan, Iran) est un autre jeune artiste iranien qui représente bien l'abandon des maisons anciennes iraniennes à Téhéran. Dans deux peintures de la série *Téhéran* (images 111, 112), on voit ce genre de maisons parfois abandonnées et en cours de reconstruction, et d'autres fois entourées par de nouveaux grands appartements. Dans ces images, toute la ville et les bâtiments sont représentés par des couleurs grises sauf ces maisons anciennes. En plus de ces maisons, il y a aussi l'autre élément coloré dans ces peintures: les vieux sapins. De cette manière, il semble que ces sapins et ces maisons colorés soient les seuls survivants du passé, de l'époque Pahlavi.

Comme nous pouvons le remarquer dans ces peintures (images 111, 112), le reste de la ville est nouveau ou sous construction. Taher PourHeidari représente ce contraste entre l'ancien et le nouveau au travers de couleurs ternes et vives. Il dit sur cette série de peintures :

Je trouve la vie quotidienne dans l'architecture et l'ambiance de la ville, sans la présence des gens. Les éléments urbains dans mes peintures sont plutôt l'architecture et les maisons. J'ai essayé de représenter ce qu'il est resté de l'architecture du passé. On peut voir évidemment à Téhéran le contraste entre l'architecture des anciennes maisons et celle des maisons d'aujourd'hui. Je veux représenter la beauté et l'originalité de cette architecture ancienne dans mes œuvres.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Agence de presse iranienne sur l'art, *Bio-architecture et fusion avec la ville*, 2019, <http://www.honaronline.ir/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D8%AA%D8%AC%D8%B3%D9%85%DB%8C-4/142515-%D8%B2%DB%8C%D8%B3%D8%AA-%D9%85%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%A2%D9%85%DB%8C%D8%AE%D8%AA%DA%AF%DB%8C-%D8%A8%D8%A7-%D8%B4%D9%87%D8%B1-%D8%B1%D9%88%D8%A7%DB%8C%D8%AA-%D8%B7%D8%A7%D9%87%D8%B1-%D9%BE%D9%88%D8%B1%D8%AD%DB%8C%D8%AF%D8%B1%DB%8C-%D8%A7%D8%B2-%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C%D8%B4%DA%AF%D8%A7%D9%87-%D8%AE%D8%A7%D9%86%D9%87-%D9%87%D8%A7-%DA%A9%D8%A7%D8%AC-%D9%87%D8%A7-%D8%AF%D8%B1-%DA%AF%D8%A7%D9%84%D8%B1%DB%8C-%D9%87%D9%85%D8%A7>



Image 108, Taher POURHEIDARI, de la série de « Téhéran », techniques mixtes sur toile, 110 x 170 cm, 2017, anonyme.¹⁴⁹



image 109, Taher POURHEIDARI, de la série « Téhéran », Huile et Acrylique sur toile, 150 x 200 cm, 2018, anonyme.¹⁵⁰

¹⁴⁹ <https://darz.art/en/artists/taher-pourheidari>



image 110, Shohreh MEHRAN, de la série « 14 stations », Huile sur toile, 150 x 100 cm, 2007, anonyme.¹⁵¹

Pourtant, on peut noter que l'autre artiste iranienne, Shohreh Mehran, représente ces constructions de Téhéran d'une autre manière (image 113). En effet, elle a un regard complètement inverse à cette situation de Téhéran. Dans sa peinture (image 113), elle représente un chantier en construction par des couleurs vives, les reste des bâtiments, en arrière-plan par des couleurs ternes. Il nous semble que ce chantier signale le renouvellement et la réanimation de la ville.

Les peintures de Shohreh Mehran (image 113) et Taher PourHeidari (images 111, 112) nous montrent clairement que Téhéran est « *une ville désordonnée et en perpétuel changement. Dans cette ville, toutes les choses sont en train de changer et de se bouleverser... Téhéran est une ville instable comme le vent ...* »¹⁵²

Mojtaba Tadjik, l'artiste iranien, remarque les changements de la ville de Téhéran par la représentation des panneaux d'affichages (images 114, 115). Tadjik est un artiste contemporain et réaliste qui représente dans ses œuvres les objets qu'on utilise dans la vie

¹⁵⁰ <https://darz.art/en/artists/taher-pourheidari>

¹⁵¹ <https://darz.art/en/artists/shohreh-mehran>

¹⁵² TAMADDON, Mehran, *Téhéran n'a rien*, Herfe Honarmand , N. 36, 2011, P. 86.

quotidienne, comme les chaussures et leurs boîtes que nous avons évoqué dans la précédente partie (images 85, 85, 87). Il ne représente jamais de personnes dans ses œuvres, mais il remarque les traces de l'existence des gens dans ses peintures. Il explique que, pour lui, les objets sont semblables à des êtres humains.¹⁵³

Dans la série de *panneaux d'affichage* (images 114, 115), il a choisi cette fois de représenter des objets dans la ville. En effet, ces œuvres représentent les éléments urbains qu'on voit tous les jours. Mais, les contenus de ces panneaux seront changés de temps à autre. Par ces panneaux, on peut reconnaître les choses que les gens d'une ville consomment dans la vie. Les affiches nous montrent les besoins et les envies (les demandes et les offres) d'une société. Les panneaux d'affichage sont généralement très beaux, colorés et attirants.

Pourtant cette série de peintures, de Mojtaba Tadjik, représente des panneaux démolis sur lesquels quelques morceaux d'affiches sont restés collés. Ces panneaux nous montrent plutôt le manque de couleur et de désir dans cette ville. Ces petits morceaux d'affiches restants, nous symbolisent les choses dont les gens sont toujours en quête.

Dans ces deux peintures (images 114, 115), on voit une fois une tuile ornée de motifs iraniens traditionnels, d'autres fois une petite affiche des cours de préparation des concours de IELTS. Elles nous évoquent deux tendances complètement contradictoires dans la société iranienne. D'une part, les gens sont à la recherche de leurs racines et de leur identité dans l'histoire et la culture orientale iranienne, d'autre part, ils apprennent l'anglais en vue d'émigrer en Occident. Les citoyens iraniens au cours des quatre dernières décennies ont quitté l'Iran pour améliorer leur qualité de vie, leur sécurité financière et d'emploi, afin d'acquérir des droits et des libertés civiles.

¹⁵³ Agence de presse iranienne sur l'art, *Je vois les choses très humainement*, 2017, <http://www.honaronline.ir/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D8%AA%D8%AC%D8%B3%D9%85%DB%8C-4/111606-%D9%85%D8%AC%D8%AA%D8%A8%DB%8C-%D8%AA%D8%A7%D8%AC%DB%8C%DA%A9-%D8%A7%D8%B4%DB%8C%D8%A7%D8%A1-%D8%B1%D8%A7-%D8%AE%DB%8C%D9%84%DB%8C-%D8%A7%D9%86%D8%B3%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D9%85%DB%8C-%D8%A8%DB%8C%D9%86%D9%85-%DB%8C%DA%A9-%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4-%D8%B7%D8%A8%DB%8C%D8%B9%D8%AA-%D8%A8%DB%8C-%D8%AC%D8%A7%D9%86-%D9%87%D8%B3%D8%AA%D9%85-%D9%87%D9%86%D8%B1-%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4%DB%8C-%D8%AF%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%BA%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D9%84-%DA%AF%D8%B1%DB%8C-%D8%B1%D8%A7-%D8%B7%DB%8C-%D9%85%DB%8C-%DA%A9%D9%86%D8%AF>



image 111, Mojtaba TADJIK, de la série de « panneaux d'affichage », Acrylique sur toile, 240 x 150 cm. 2010.
(site web d'artiste) ¹⁵⁴



image 112, Mojtaba TADJIK, de la série de « panneaux d'affichage », Acrylique sur toile, 100 x 120 cm. 2004,
(site web d'artiste) ¹⁵⁵

¹⁵⁴ <https://mojtatabatajik.com/about/>

¹⁵⁵ <https://mojtatabatajik.com/about/>

L'autre élément urbain qui est représenté dans les peintures contemporaines iraniennes est l'espace de métro. En effet, les transports en commun peuvent être considérés comme un espace public. Le métro a changé la vie quotidienne des gens. Tous les jours, les gens qui ne se connaissent pas se rencontrent dans les bus, les métros et les taxis, ils se parlent, discutent de différents sujets. Dans les métros, les gens ont des conversations en dépit du fait qu'ils ne se connaissent pas.

Parmi les moyen de transport, le métro est le moyen le plus rapide, il permet tous les jours à nombre de gens de circuler aisément d'une partie à l'autre de la ville. Ainsi, le métro tient aujourd'hui une place importante dans la vie quotidienne des individus habitant les grandes villes.

Mostafa Ghorbani (1981-), dans la série de peintures *métro* (images 116, 117), essaie de représenter les gens qui voyagent avec ce moyen de transport. Le réalisme de ses peintures ne va pas jusqu'à préciser l'activité des usagers du métro. On voit seulement des gens debout dans le wagon du métro ou marchant dans les couloirs et les stations de métro. Un homme au premier plan de la première peinture, a le regard fixé sur son téléphone portable. Une scène qu'on voit aujourd'hui, souvent dans les métros partout dans le monde.

Mustafa Ghorbani n'a pas remarqué quelque chose de particulier dans les métros de Téhéran. Le déplacement des usagers dans le métro, des vendeurs ambulants dans les wagons, et la séparation des wagons pour les hommes et les femmes, sont des scènes qu'on peut trouver souvent dans les métros de Téhéran, mais Ghorbani ne les a pas présentées dans ses œuvres.

La plupart des couleurs des peintures de Ghorbani sont sombres : gris, brun et noir. des couleurs évoquent une ambiance triste et froide. Les traits du pinceau sont visibles, il y a des lignes cassées et des formes carrées dans toute la peinture, d'une manière qui donne à tous les éléments du tableaux un effet de mouvement dynamique. En effet, la vitesse et la mobilité sont les premiers sens que ses peintures évoquent au spectateur. Des sens qui sont caractéristiques des grandes villes modernes.

L'aliénation, l'anxiété et la solitude sont les autres sens qu'on trouve dans ces peintures. Les passagers, dans ces images, sont seuls et pressés d'arriver à destination. Ils ne font pas attention les uns aux autres.



image 113, Mostapha GHORBANI, de la série *Métro*, Acrylique sur toile, 30 x 40 cm, 2019, Hamras art space, Iran, anonyme.

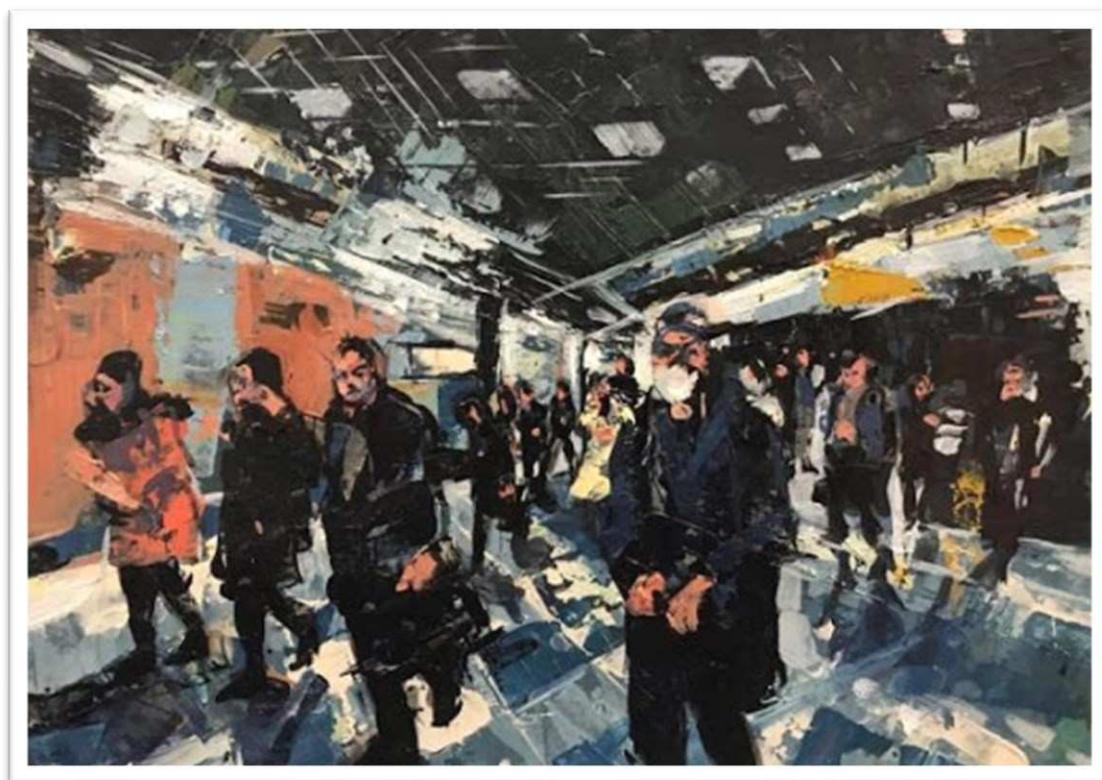


image 114, Mostapha GHORBANI, de la série *Métro*, 20 x 30 cm, Acrylique sur toile, 2019, anonyme.

On peut remarquer aussi cette aliénation urbaine moderne dans la peinture célèbre de George Tooker (1920 - 2011), l'artiste américain. Son tableau, intitulé *the subway* (image 118), représente les espaces du métro de New York. Contrairement aux tableaux de Mostafa Ghorbani (images 116, 117), les gens de la peinture de George Tooker ne sont pas pressés et on ne sent pas la même vitesse dans cette image. Ils sont plutôt stressés ou angoissés. Il semble que les gens de peinture de Tooker sont arrêtés et figés.

Les couleurs sombres et froides de l'espace du métro sont communs dans cet ensemble de 3 tableaux, ils nous montrent l'aspect sombre de la vie moderne dans les grandes villes. En effet, l'espace du métro dans ces peintures est labyrinthique et nous fait presque penser à une prison. Les espaces fermés, sombres sont placés au sous-sol, ils n'ont pas de connexion avec la société extérieure. Ces sont des espaces exclusivement destinés au passage des voyageurs.

Richard Estes, l'artiste hyperréaliste américain représente aussi ces espaces carcéraux et cellulaires dans ses peintures (images 119, 120). Les couleurs froides, plutôt grises, ayant la texture du métal, des espaces vides évoquant la solitude et le caractère machinique de la vie moderne.



image 115, George TOOKER, *The subway*, 47 x 92.7 cm, tempera sur bord, 1950, whitney museum of american art, N.Y.



image 116, Richard ESTES, *the L train*, Huile sur toile, 94.6 x 127.3 cm, , 2016, Marlborough gallery.



image 117, Richard ESTES, *Subway car*, Huile sur toile, 30.5 x 40.6 cm, 2019, anonyme.

Téhéran, en tant que capitale, est plus représentée que les autres villes dans les peintures contemporaines iraniennes. C'est une ville possédant des lieux publics où ce sont déroulés des événements historiques. En effet, les sédiments de l'histoire contemporaine d'Iran sont présents dans certains lieux de Téhéran. À la suite des événements historiques et politiques, le caractère des différents lieux de cette ville s'est transformé :

Pendant les 100 dernières années, Téhéran a transformé d'un village à une grande ville. l'apparence et la culture de cette ville a changé plusieurs fois à la suite des changements et des bouleversements politiques. Chaque gouvernement a transformé cette capitale en un symbole de la présentation de son pouvoir au monde ... On peut partager ces changements et le développement de Téhéran à 4 catégories: Téhéran traditionnelle (1797 - 1890), Téhéran parisien (1891 - 1941), Téhéran américaine (1941 - 1979), et Téhéran islamique (1979 - aujourd'hui). Ces quatre époques sont reliées aux quatre états politiques en Iran. ¹⁵⁶

On peut voir les particularités de cette ville dans les peintures de certains jeunes artistes. Ils ont représenté les espaces publics de Téhéran au travers de différents quartiers. Le quartier se définit comme suit.

une simple fraction d'espace urbain présentant des caractères communs...Micro-sociétés, enracinées dans leur espace de résidence et développant des valeurs communes, ainsi que des liens étroits d'échange, d'entraide et de reconnaissance mutuelle, créent « leur » quartier...Un quartier résulterait de l'attachement né de pratiques répétitives et peu à peu ritualisées de ses habitants, le renouvellement quotidien des gestes et de situations très simples étant le support concret à l'appropriation de l'espace.¹⁵⁷

¹⁵⁶ MASHAYEKHI, Azadeh, KORD, Mahdieh, *Téhéran, Laboratoire de modernité*, Herfe Honarmand , N. 36, 2011, P. 130.

¹⁵⁷ HUMAIN-LAMOURE Anne-Lise, 3. Le quartier comme objet en géographie, dans : Jean-Yves Authier éd., *Le quartier*. Paris, La Découverte, « Recherches », 2007, p. 41-51. DOI : 10.3917/dec.bacqu.2007.01.0041. <https://www.cairn.info/--9782707150714-page-41.htm>

Comme toutes les villes, Téhéran est aussi constituée de différents quartiers. Les quartiers de Téhéran sont différents les uns aux autres d'un point de vue social. Les attitudes, les croyances, les valeurs, les codes vestimentaires et les tendances culturelles dans les différents quartiers de cette ville sont si variées qu'on ne peut imaginer que Téhéran soit une ville d'un seul tenant. À Téhéran aussi, l'architecture des bâtiments, la surface des appartements, même les goûts alimentaires diffèrent d'un quartier à l'autre, ceux du nord comme, Elahieh, Kamranieh, Fereshteh ou ceux du sud comme KhaniAbad, et Javadieh. On ne peut comparer le mode de vie des gens dans ces quartiers, de l'un à l'autre ce n'est plus la même ville.¹⁵⁸

La plupart des noms des quartiers de Téhéran sont inspirés de figures littéraires, artistiques, politiques, religieuses, issus des mythes, de héros ou de martyrs de la guerre. Ces noms ont été changés à plusieurs reprises au cours des dernières décennies de pouvoir. Ils correspondent parfois aux événements historiques qui s'y sont déroulés. Cependant, chaque quartier transmet une nature identitaire particulière. Dans les images (images 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127), nous voyons certaines peintures de Taher PourHeidari et AmirArsalan PourSharifi qui sont intitulés par des noms de quartiers Téhéranais.

Taher PourHeidari, dans une série des peintures (images 121, 122), représente les différentes images du quartier de NizamAbad. Ce quartier est nommé Nizam (système, gouvernement) - Abad (village), parce que cette région a été auparavant le lieu d'établissement de l'armée royale. Ce quartier a été construit il y a 60 ans à l'est de Téhéran. Il s'agit d'un quartier traditionnel où il y a beaucoup de mosquées et de centres religieux. Les cérémonies d'Ashura de ce quartier pendant le mois Muharram sont très célèbres à Téhéran. Les premiers habitants de ce quartier ont été principalement des ouvriers ayant immigré depuis d'autres villes vers Téhéran.

Dans ces peintures (images 121, 122), PourHeidari représente un quartier riche en souvenirs. Elles reprennent des scènes que l'on trouve rarement dans les autres quartiers Téhéranais. Un bain public et une cage de pigeons sur le toit d'une maison, ce sont des choses rares à Téhéran. Mais, ils faisaient partie des lieux quotidiens des anciennes populations Téhéranaises.

Il y a 50 ans, en l'absence des salles de bain privées dans les maisons, les gens allaient aux bains publics, chaque quartier en disposait d'un. Ces bains publics n'existent plus désormais, ou sont rarement utilisés. Ils sont presque abandonnés, comme on voit dans la peinture de PourHeidari. (image 121)

¹⁵⁸ KAZEMI, Abbas, *La vie quotidienne dans une société postrévolutionnaire*, op. cit., p. 146.

Les cages des pigeons sur le toit dans l'autre peinture (image 122) représente l'activité de la colombiculture ou élevage de pigeons (kaftar-baazi) qui était un loisir pour les jeunes en Iran. Les colombicultures (Kaftar-baaz) gardaient les pigeons dans les cages sur les toits de leurs maisons. En effet, en nourrissant et en éduquant des pigeons, ils les domestiquaient, ainsi les pigeons revenaient inlassablement vers leur propriétaire. La colombiculture est un jeu d'argent (pari) traditionnel en Iran entre les hommes qui essaient de posséder les pigeons. Les paris sur les courses de pigeons vont du prix d'un oiseau perdant à des montants plus élevés tels que le prix des maisons et des voitures. Les courses sont basées sur la vitesse des pigeons, sur le temps de vol, sur l'intelligence des pigeons et sur la beauté des pigeons.

Taher Pourheidari représente l'abondance de ces traditions par les tons gris, mais également par l'absence de lumière et de personnages. En effet, elles firent partie du quotidien des gens, mais aujourd'hui elles sont abandonnées.

De cette manière, AmirArsalan Sharifi (1981 - Neyshabur, Iran) a également représenté les autres quartiers de Téhéran. Sharifi est un jeune artiste qui ne dispose pas d'une formation académique. Il représente les différents quartiers de Téhéran au travers d'une série de peintures. Il présente son exposition comme suit :

Cette série de peintures est une réaction aux structures d'une ville, une ville où n'est pas ni ma ville natale ni la ville de mon habitation. Je le visite et j'y passe comme un visiteur. On dirait que je l'observe de l'extérieur à son intérieur comme un spectateur. et je visualise cette mégapole sans représentation des symboles clichés à travers des moments répétitifs et déprimés.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Art galleries, *Galerie Mohsen*, 2015, <https://artgalleries.ir/t-exhibition/>



image 118, Taher POURHEIDARI, *De la série de « NizamAbad »*, huile sur toile, 160 x 140 cm, 2011, anonyme.¹⁶⁰

¹⁶⁰ <https://darz.art/en/artists/taher-pourheidari>



image 119, Taher POURHEIDARI, *De la série de « NizamAbad »*, huile sur toile, 150 x 220 cm, 2011, anonyme.¹⁶¹

Sharifi représente cette ambiance de Téhéran avec un nombre réduit de couleurs, des couleurs essentiellement sombres, du rouge, du bleu et du gris. Dans ces peintures (images 123, 124, 125, 126, 127), nous voyons les quartiers de Ferdowsi, Hafte tir, Rothari, Manouchehri et Valiasr ; il s'agit de quartiers très connus du centre de la ville de Téhéran. Ce sont les anciens quartiers de Téhéran qui ont été construits à l'époque Qadjar ou Pahlavi, leur nom a changé plusieurs fois au fil des époques.

Dans les avenues, il y a des voitures et la foule des gens, et de très grands bâtiments couvrent le ciel dans la partie supérieure des tableaux. Il y a peu de couleurs dans ces tableaux. Il a utilisé uniquement des couleurs chromatiques de bleu et rouge, comme si la pollution avait couvert toute la ville. les gens passent très vite parfois en parlant dans leur téléphone. On remarque également les bâtiments en construction, c'est une image fréquente à Téhéran.

¹⁶¹ <https://darz.art/en/artists/taher-pourheidari>

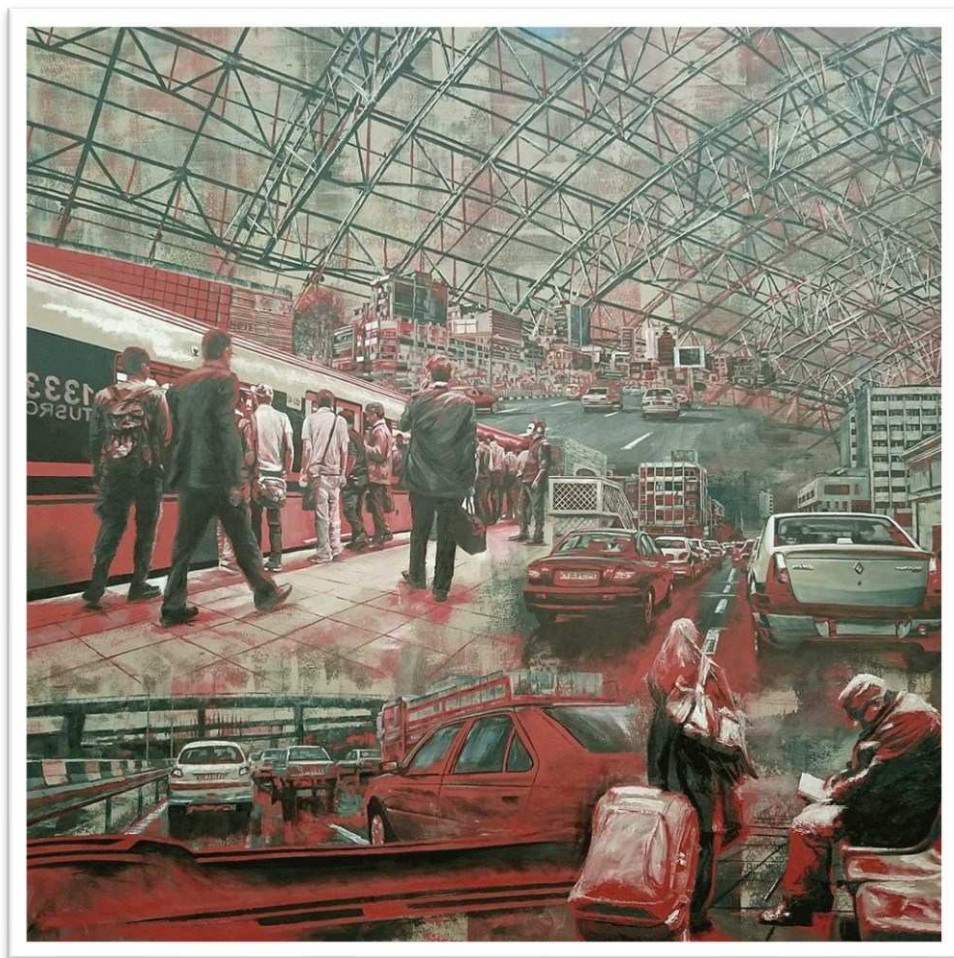


image 120, AmirArsalan SHARIFI, *haft e tir*, anonyme.¹⁶²



image 121, AmirArsalan SHARIFI, *Ferdowsi*, anonyme.¹⁶³

¹⁶² <https://artgalleries.ir/t-exhibition/>

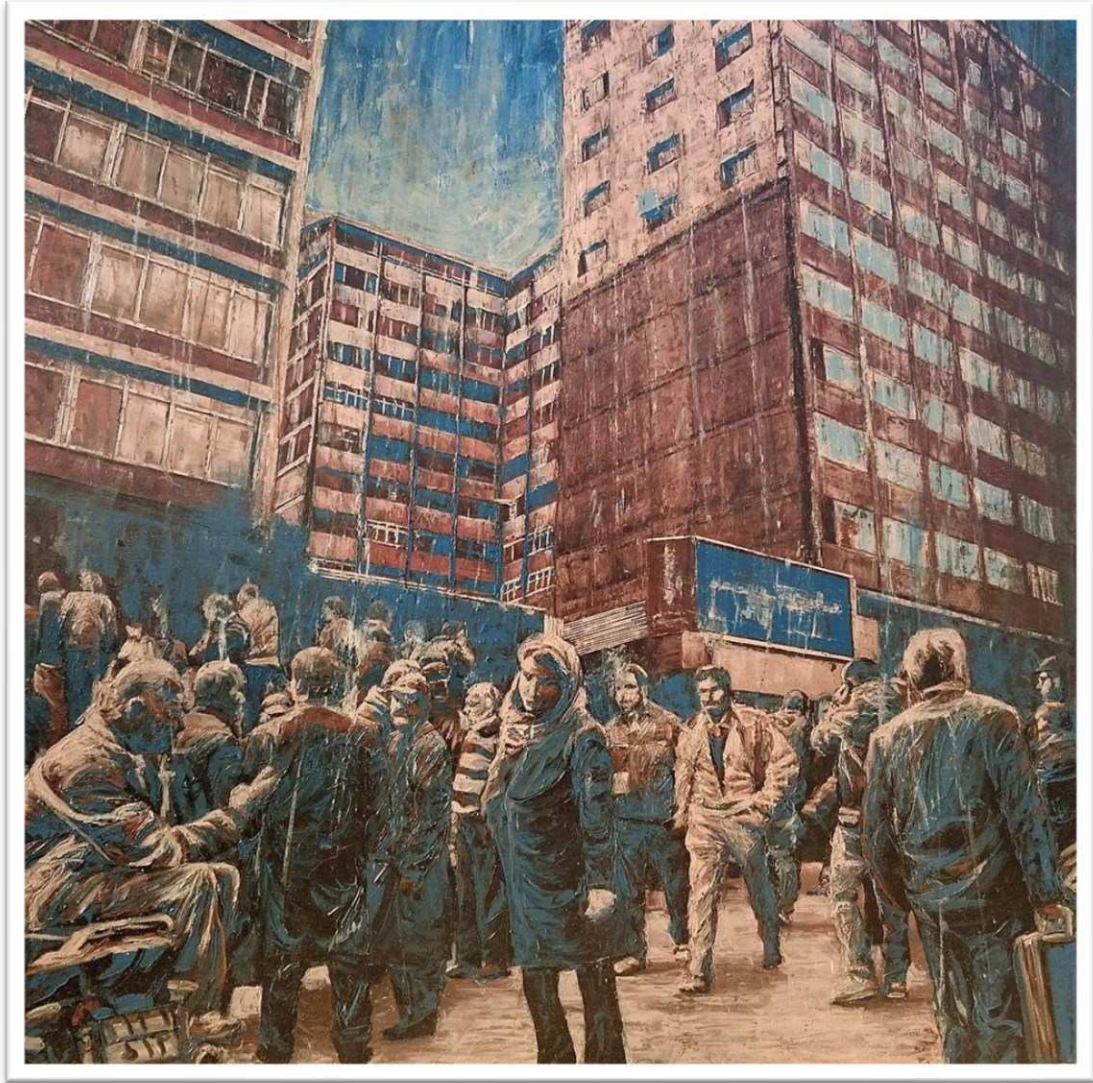


image 122, Amir Arsalan SHARIFI, *Manouchehri*, anonyme.¹⁶⁴

¹⁶³ <https://artgalleries.ir/t-exhibition/>

¹⁶⁴ <https://artgalleries.ir/t-exhibition/>



image 123, AmirArsalan SHARIFI, *Motahhari*, anonyme.¹⁶⁵



image 124, AmirArsalan SHARIFI, *Valiasr square*, anonyme.¹⁶⁶

¹⁶⁵ <https://artgalleries.ir/t-exhibition/>

¹⁶⁶ <https://artgalleries.ir/t-exhibition/>



image 125, Javad MODARRESI, *Jomhuri*, Huile sur toile, 135 x 130 cm, 2010, Azad art gallery, Téhéran, Iran.

Javad Modarresi (1979 - Machhad - Iran) a également intitulé une peinture en reprenant le nom d'un quartier Téhéranais (image 128). Jomhuri, qui signifie La République en français, est le nom d'une avenue à Téhéran qui a eu d'autres noms auparavant, comme l'avenue de Shah, l'avenue Naderi, avant la révolution islamique de 1979. C'est un quartier situé au centre de Téhéran, surpeuplé, ce quartier fut le centre culturel et intellectuel entre les années 50 et 70. Le café Naderi est un ancien établissement renommé, il a été fréquenté par des artistes et des écrivains, il a été bâti dans ce quartier en 1928. À l'époque de Reza Shah Pahlavi, les bâtiments modernes au style occidentale y ont été construits. On peut y voir l'histoire de Téhéran, mais également les nouvelles technologies dans le monde. Parce qu'on y trouve des échoppes et des magasins de vente et d'achats de téléphone portable, d'ordinateur, d'appareil photo et d'instruments de musique... Les premiers centres commerciaux spécialisés dans le

prêt-à-porter et la mode Téhéranaise ont été construits dans ce quartier. On y trouve également des magasins d'antiquités.

Modarresi met en scène l'ancienneté de cette avenue dans ses peintures par la représentation d'un bâtiment brûlé, peint au travers de tonalités de gris. Ces bâtiments abandonnés et anciens sont nombreux dans cette avenue et c'est une scène qu'on peut voir au quotidien dans ce quartier de Téhéran. En effet, il s'agit de l'un de premiers bâtiments construits dans cette avenue, ce fut un bâtiment moderne, équipé d'un système de climatisation, depuis l'incendie qui l'a ravagé, il est à l'abandon. Cette image et le nom qui lui est donné (Jomhuri : république) peut être une métaphore de la république islamique d'Iran qui est maintenant vaincue et abandonnée par ses premiers guides depuis 50 ans.

Comme on a vu, ces peintures ont représenté Téhéran comme une grande ville en permanente transformation. Téhéran, en tant que ville moderne au milieu d'un pays traditionnel et oriental, est un sujet intéressant pour ces artistes. Ils ont représenté plutôt la foule, les gens, les rues bondées et les bâtiments situés dans des espaces publics. Des bâtiments qui n'ont pas d'identité particulière. Téhéran, pour eux, est effectivement un symbole de changement et de passage. Le passage des gens, le passage du temps, le passage des générations et des époques.

2.2. Les lieux privés et intimes, underground

Les lieux intérieurs et privés sont les autres espaces dans lesquels nous passons notre vie quotidienne. Dans ce chapitre, nous voulons considérer les peintures iraniennes qui montrent cet aspect de la vie quotidienne, à savoir les foyers domestiques, les lieux de la vie privée où on mange, dort, travaille et se repose. Dans les peintures que nous avons sélectionnées, la représentation des intérieurs domestiques est suffisamment importante pour être l'objet du tableau. Ce ne sont pas des lieux décoratifs ou architecturaux comme simplement le décor d'une peinture. Ce sont des espaces de découverte pour le spectateur.

Les espaces domestiques intérieurs comme sujet à part entière sont souvent négligés dans l'histoire de l'art. En Iran, on peut voir l'une des premières représentations de scène intérieure dans la peinture de Mirza Aqa (image 129). Cette peinture est le portrait d'un érudit ou d'un calligraphe assis dans le coin de sa chambre, il tient le tuyau d'un narguilé dans sa main. On remarque la présence d'un coffret et de ses objets personnels ; comme des lunettes, une

montre, des plumiers, un livre. Nous voyons un vase en verre avec un bouquet de narcisses. Devant lui, se trouve une théière posée sur un brasier de charbon ainsi que quelques livres. Au travers de l'ensemble des détails de cette scène intérieure on peut bien imaginer une partie de la vie quotidienne d'un personnage réel à cette époque.

On peut observer également ce quotidien privé dans des peintures plus récentes, celles de jeunes peintres comme Omid Bazmandegan, Homa Arkani, Ghazal Marvi et Amin Nourani. Dans leurs peintures, sont plutôt représentées les scènes de soirées, se tenant dans les maisons, grâce auxquelles le spectateur occidental peut découvrir la vie quotidienne cachée des Iraniens qui n'est pas assez représenté dans les médias. Ce sont des images extraordinaires, elles mettent en scène la relation entre les femmes et les hommes. En Iran les interactions entre les deux sexes sont régies par un code moral et religieux dans les espaces publics.

En effet, il n'y a pas de vrais espaces publics collectifs en Iran comme il en existe dans le monde occidental. On trouve beaucoup d'interdictions dans la société iranienne. Par exemple, après la révolution islamique, les femmes et les hommes ont été séparés dans les espaces publics comme dans les salles de sport, les bus, les écoles et les Universités. L'image imposée par le gouvernement iranien telle qu'elle est représentée dans le cinéma et la télévision, les illustrations des livres et les peintures murales, n'est pas une image réelle et complète d'un



image 126, Mirza Aqa, *Portrait d'un érudit*, couleurs sur papier, 24 x 15,5 cm, 1863-64, Zurich, Musée Rietberg,.

homme ou d'une femme iraniens. On voit à la télévision gouvernementale que les gens sont croyants : ils prient, ils ne boivent pas d'alcool, ils ne dansent pas et les femmes portent le voile même quand elles sont chez elles. En effet, cette image ne correspond pas à la réalité des pratiques.

Parallèlement, au travers du développement d'appareils de communications et d'internet, les gens ont été confrontés à un mode de vie occidental. Alors, ils préfèrent créer leur monde idéal dans les espaces intérieurs et privés. Ils ont essayé de créer une version privée de tous les espaces publics dans leurs espaces intimes. Ils ont construit des piscines privées, des salles de sport privées, des lieux de soirées privées, des boutiques et magasins privés, des écoles privées, des galeries privées, ...etc. Dans ces espaces privés, ils peuvent faire ce qui est interdit dans l'espace public. En effet, ils ont créé des espaces et une vie *underground*, loin de la vue du gouvernement. Les Iraniens peuvent trouver aussi leurs sphères privées dans ces espaces privés et marginaux.

Selon Ali MadaniPour (1955 -), professeur de design urbain, la sphère privée est « *une partie de la vie qui est sous le contrôle de l'individu à titre personnel, en dehors de l'observation et de la connaissance publiques ou du contrôle étatique et officiel. C'est une sphère de liberté de choix des individus, à l'abri des regards extérieurs.* »¹⁶⁷ Il ajoute que les maisons sont des espaces privés dans lesquels les individus peuvent se réunir pour leur intimité et leur confort.¹⁶⁸ Cette intimité loin du regard de l'État d'Iran est perceptible dans les espaces marginaux et les maisons au travers des peintures contemporaines iraniennes. En fait, le gouvernement à plusieurs reprises a toujours essayé de pénétrer dans l'espace intime des citoyens. La police entre parfois à l'intérieur des maisons pour chercher les satellites installés ou de l'alcool. Dans certaines cas, elle arrête des gens dans les soirées privés.

Cependant, les gens riches souvent évitent ces problèmes en suant de leur pouvoir, notamment au travers de la corruption. Ils résident plutôt dans des pavillons en banlieue, comme on peut voir dans ces peintures. Donc, ils sont complètement cachés de la vue de la police et des gens. Mais les gens de la classe moyenne organisent des soirées chez eux avec angoisse. Ils sont dans l'obligation de cacher toute trace d'alcool, baisser la voix et la musique, couvrir les fenêtres...cependant, les gens vivent comme ils veulent à l'intérieur des maisons et ils essaient de choisir dans la mesure du possible les modes de vie qu'ils préfèrent.

¹⁶⁷ MADANIPOUR, Ali, *Public and Private Spaces of the City*, op.cit., P. 35.

¹⁶⁸ *Ibid.*, P. 66.

Omid Bazmandegan (1976 - Chiraz) est un artiste qui représente bien ces scènes d'intérieurs dans ses œuvres (images 130, 131, 132). Il peint souvent les moments de la vie courante, dans les espaces extérieurs et intérieurs, publics et privés. Nous avons choisi ses peintures qui représentent les personnages dans les maisons. Nous ne connaissons ni les personnes ni les lieux représentés. Ces images (images 130, 131, 132) représentent simplement des moments ordinaires de la vie quotidienne. Mais ils sont familiers pour le spectateur iranien. Parce qu'il vit ces moments chez lui. Ces peintures sont constitués de couleurs ternes. Il semble que ces objets et la décoration de ces maisons sont une partie des souvenirs de chaque spectateur. La représentation des femmes sans voile, le type d'éclairage qui domine ces scènes nous permettent de ressentir ces moments d'intimité. Des moments qu'on ne peut voir qu'à l'intérieur des maisons en Iran.

Même la peinture de *jardin de Qani* (image 132) qui montre la nature, est une espace intérieur et privé dans la cour d'une maison. Le mur gris en arrière-plan, sépare cet espace intérieur de l'extérieur. En effet, des deux côtés de ce mur on trouve la nature, mais c'est complètement différent.



image 127, Omid BAZMANDEGAN, *Sans titre*, , huile sur toile, 65 x 50 cm, 2015, anonyme.¹⁶⁹

¹⁶⁹ <https://darz.art/en/artists/omid-bazmandegan>



image 128, Omid BAZMANDEGAN, *Sans titre*, huile sur toile, 59 x 49 cm, 2015, anonyme.¹⁷⁰



image 129, Omid BAZMANDEGAN, *Jardin de Qani*, Huile sur toile, 66 x 75 cm, 2013, anonyme.¹⁷¹

¹⁷⁰ <https://darz.art/en/artists/omid-bazmandegan>

¹⁷¹ <https://darz.art/en/artists/omid-bazmandegan>

La vie underground iranienne est représentée à plusieurs reprises au travers de différents médiums. Cette partie de la culture iranienne est mieux représentée dans les photos et les films. Amirali Ghasemi (1980 - Téhéran), jeune artiste protéiforme, représente les soirées et les fêtes qui sont organisées à l'intérieur des maisons et loin de surveillance du gouvernement au travers d'une série de photographies (images 133, 134). En effet, son objet est de montrer l'autre côté de Téhéran ; donner une autre image de Téhéran, à contre-courant des représentations que l'on trouve dans les médias internationaux. Par la représentation de la vie privée des gens à l'intérieur de leurs maisons, il oppose le concept du privé contre le public. Ces photos dépeignent la vie quotidienne des citoyens de Téhéran et leur confrontation avec leur gouvernement.¹⁷²

Parallèlement à la vie nocturne calme des espaces publics Iraniens, il y a une vie nocturne, underground assez active à l'intérieur des maisons, mais qui est cachée au peuple. Le journal de *the Guardian* décrit ces activités illégales en Iran comme suit :

Alors que de nombreux Iraniens consomment de l'alcool chez eux, ils le font rarement en présence d'étrangers. La société respecte le vieil adage persan selon lequel « ce qui se passe entre quatre murs, reste entre ces murs ». Alors que des activités condamnées comme les relations sexuelles extraconjugales, l'alcool, la prostitution et la toxicomanie sont monnaie courante, elles sont rarement traînées dans la sphère publique.¹⁷³

Amirali Ghasemi représente clairement ce qui se passe dans les sphères privées, particulièrement dans les soirées iraniennes : les femmes qui ne portent pas de voile, portent du maquillage et dansent, la consommation d'alcool. Ces photos témoignent bien du quotidien de la génération de l'après révolution qui brave les interdits à l'abri des regards indiscrets et de la répression du pouvoir.¹⁷⁴ On peut interpréter ces activités comme une sorte de résistance dans ces photos comme ce que Jean-François Bizot (1944 - 2007) le journaliste et l'écrivain

¹⁷² QHASEMI, Amirali, *Tehran Remixed: Parties | Landscape Stories*, <https://landscapestories.net/en/archive/2014/iran/projects/amirali-ghasemi>.

¹⁷³ HULPACHOVA, Marketa, *Tehran – the Secret Party Town*, The Guardian, 17 Avril 2014, sect. World news. <https://www.theguardian.com/world/iran-blog/2014/apr/17/tehran-the-secret-party-town>.

¹⁷⁴ OpenMinded, *La scène techno underground à Téhéran*, <https://www.openminded.com/2017/05/31/techno-underground-a-teheran.html>.

français dit: « *chaque époque a son underground, et à chaque génération ses héros résistent aux dogmes.* »¹⁷⁵



image 130, Amirali GHASEMI, *Téhéran remixé*, 2005, anonyme, (site web d'artiste) ¹⁷⁶



image 131, Amirali GHASEMI, *Téhéran remixé*, 2005, anonyme, (site web d'artiste) ¹⁷⁷

¹⁷⁵ BIZOT, Jean-François, *Underground : L'Histoire*, Paris, Denoël, 2001, p. 7.

¹⁷⁶ <https://amiralighasemi.org/>

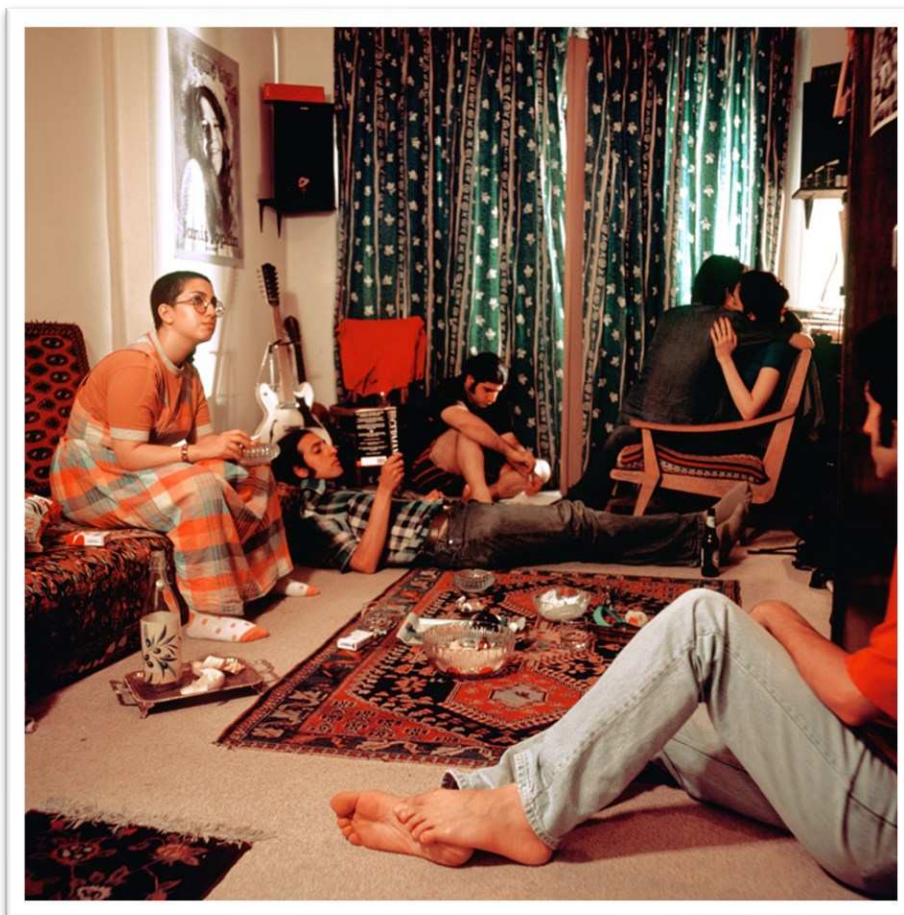


image 132, ALI AND RAMYAR, *We live in paradoxical society*, 2010, (site web artiste)¹⁷⁸

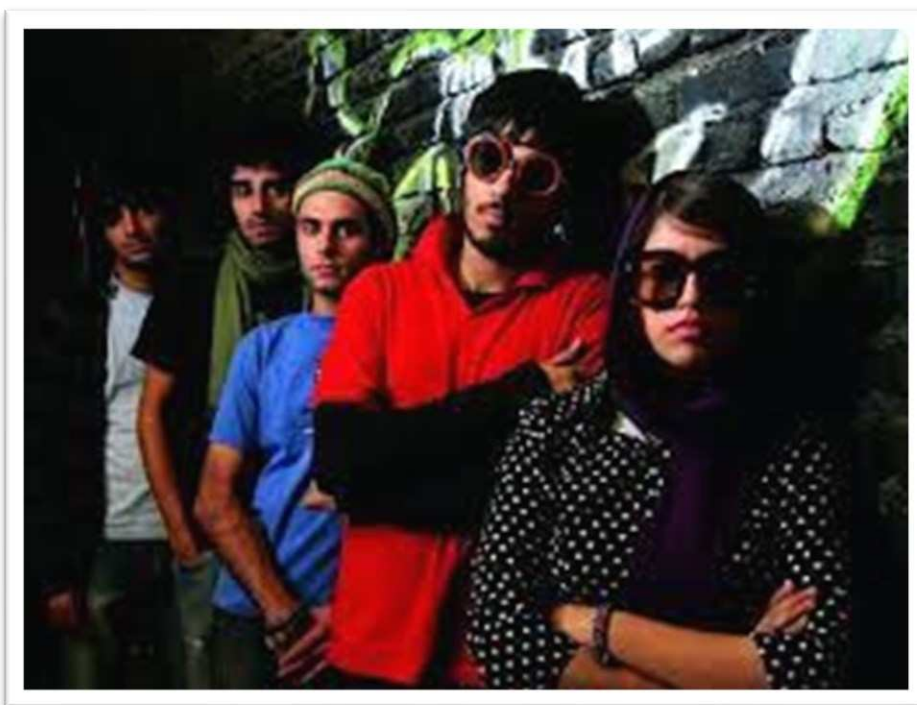


image 133, Du film « *les chats persans* », créé par Bahman GHOBADI en 2009, Iran.

¹⁷⁷ <https://amiralighasemi.org/>

¹⁷⁸ <http://aliandrmyar.com/>

Nous voyons cette vie underground à l'intérieur des maisons aussi dans la photo des autres artistes Ali & Ramyar (image 135). Ali Nadjian (1976) et Ramyar ManouchehrZadeh (1980) sont deux artistes photographes qui travaillent ensemble sur différents projets depuis 2009. Les problèmes socio-politiques sont les sujets de leurs travaux qui représentent la vie des gens de la classe moyenne Iranienne. Cette photo est issue d'une série photographique intitulée *nous vivons dans une société paradoxale*, elle montre les différentes parties de la vie quotidienne des Iraniens. Elle met en scène une soirée des jeunes dans l'espace privé. La plupart des éléments de cette scène sont interdits dans l'espace public iranien. Ainsi ces jeunes sont-ils obligés de se rassembler chez eux pour avoir des moments intimes et faire ce qui est interdit par le gouvernement. En effet, cette jeune génération a créé une sorte de contre-culture particulière à cause des interdictions. Les moments de leur vie se passent plutôt dans les espaces privés et intérieurs.

On voit une guitare électrique et plusieurs cd dans le coin de la chambre, ces éléments remarquent l'intérêt de cette génération pour la musique. Les musiques électro, rock, et rap sont les genres préférés de ces jeunes. Le réalisateur iranien Bahman Ghobadi (1969 -) représente cette scène musicale underground iranienne dans son film *on ne sait rien des chats persans* en 2009 (image 136). Il dit que son film « est un visage différent et inconnu de Téhéran avec de véritables musiciens, y compris des femmes interdites de chant public en solo ». ¹⁷⁹ Il essaie de montrer la situation des musiciens en Iran, et plus particulièrement de ces musiciens appartenant à la contre-culture, et exercent leur art en bravant les restrictions du pouvoir iranien. Ce film est interdit en Iran, mais il a reçu le prix spécial du jury, *Un certain regard*, lors du 62ème festival de Cannes.

On peut voir aussi ces scènes de soirées entre des jeunes Iraniens dans les peintures de Mani Gholami (images 137, 138, 139, 140, 141, 142). Mani Gholami (1970 - Téhéran), l'artiste iranien, disposant d'un Master en peinture et illustration de l'université de Téhéran, travaille et habite à la capitale. Il a peint trois séries de peintures pendant 20 ans sous le nom de *les soirées*, en usant des techniques aussi diverses que l'acrylique, le crayon couleur, le feutre et le stylo. Dans ces séries de peintures, il a peint à partir de photographies. Les personnages sont parfois en train de regarder le spectateur, et il semble qu'ils sont conscients d'être photographiés. Mais dans certaines images, ils sont en train de danser, parler, boire et ils ne regardent pas le spectateur. Les peintures sont faites de manière qu'on dirait qu'on est un

¹⁷⁹ *L'Iranien Bahman Ghobadi explore la scène musicale underground*, 12/05/2009, <https://www.ladepêche.fr/article/2009/05/12/605634-l-iranien-bahman-ghobadi-explore-la-scene-musicale-underground.html>.

invité parmi les autres de ces soirées et l'on sait ce qu'il s'y passe. Autrement dit, on sent une sincérité dans ces personnages, nous sommes inclus dans ces soirées, comme si nous étions présents dans ces soirées à côté des autres invités. Mani Gholami explique que ces peintures ont pour but de :

Mon espoir et mon désir ont été et restent d'inspirer le spectateur à vivre ces moments à travers les possibilités infinies et la beauté d'un coup de pinceau ou de crayon. Je souhaite amplifier ces réalités avec mon sens de «l'irréalité» ou de l'imagination et créer un monde visuel pour le spectateur qui est plus que le moment lui-même.¹⁸⁰

On peut sentir le mouvement et l'excitation au travers d'éléments visuels comme les lignes fortes et cassées, les couleurs vives, et les traces visibles des pinceaux et des marqueurs. Les visages des personnages sont souvent déformés et les peintures sont exécutées de manière très expressive. Les personnages rient, crient, dansent, sautent et se lâchent. Ils fument, boivent, s'enlacent, ils sont habillés comme ils le désirent. Ils sont effectivement libres ! On peut sentir leurs émotions à travers les lignes et les couleurs, l'artiste l'exprime lui-même comme suit :

Contrairement à tout ce qui nous entoure, notre « placage social » est une caractéristique purement humaine qu'aucun autre être ne possède. À travers mes peintures, j'essaie de percer ce « placage » artificiel qui est le plus visible dans les images posées. Les visages et les gestes des amis et des personnes qui nous entourent transmettent une multitude d'émotions, d'espoirs et de désespoirs ; comme les couleurs que je pose sur papier ou sur toile.¹⁸¹

On sent que les personnages retirent leurs masques. On est en quelques sortes entrés dans un espace intime qui est différent de l'espace extérieur. Ici, il n'y a pas ni les interdictions ni les anxiétés qui dominent les rues et les espaces publics Iraniens. Effectivement on est dans un espace privé et sécurisé.

¹⁸⁰ GHOLAMI, Mani, *The Parties*, <http://www.manigholami.com/the-parties/>.

¹⁸¹ *Ibid.*



image 134, Mani GHOLAMI, *De la série « les soirées »*, crayon couleur sur carton, 50 x 70 cm, 2005, (site web d'artiste)¹⁸²



image 135, Mani GHOLAMI, *De la série « les soirées »*, crayon couleur sur carton, 40 x 60 cm, 2008, (site web d'artiste)¹⁸³

¹⁸² <http://www.manigholami.com/en/>

¹⁸³ *Ibid.*



image 136, Mani GHOLAMI, *De la série « les soirées »*, acrylique sur toile, 130 x 180 cm, 2007, (site web d'artiste)¹⁸⁴



image 137, Mani GHOLAMI, *De la série « les soirées »*, acrylique sur toile, 90 x 120 cm, 2009, (site web d'artiste)¹⁸⁵

¹⁸⁴ *Ibid.*



image 138, Mani GHOLAMI, *De la série « les soirées »*, acrylique sur toile, 120 x 150 cm, 2010, (site web d'artiste)¹⁸⁶



image 139, Mani GHOLAMI, *De la série « les soirées »*, marqueur et stylo sur carton, 35 x 50 cm, 2011, (site web d'artiste)¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

Homa Arkani a aussi représenté les jeunes dans un lieu intime et privé dans la peinture intitulée *Harem à l'avenue Haft e tir* (image 143). Cette peinture représente à première vue une scène d'une petite fête entre jeunes. La fille à gauche joue d'un instrument de musique traditionnel qui s'appelle le Daff, la fille à droite de l'image danse, celle étendue au sol fume la chicha, la fille et le garçon jouent au premier plan, les vêtements et le maquillage des filles, les sourires sur leur visages, les verres pleins posés à côté de la fenêtre, tout suggère une ambiance festive et la joie règne parmi eux.

Le style de vêtement des filles, la relation entre la fille et le garçon, la musique, la boisson et la danse sont des éléments absents de la société publique iranienne, à cause des interdictions imposées par le gouvernement. Cependant, ces fêtes, ces attitudes, ces relations libres, ne sont pas absolument impossibles en Iran. Elles sont possibles difficilement et dans l'espace privé.

Ce qui semble étrange est le lieu dans lequel ils sont représentés. En effet, l'architecture, les vitres colorées de la fenêtre, les décors de plâtres, le miroir sur le mur ainsi que les mosaïques au sol nous indiquent que cet endroit est une ancienne maison iranienne. Les vitres opaques de la fenêtre qui empêchent de voir ce qui se trouve à l'extérieur sont l'autre raison pour laquelle on ne peut pas savoir où est cet endroit ; une place réelle ou imaginaire.

L'exécution de la peinture est également étrange. Elle n'est pas exactement peinte de manière à donner une impression de réel. Les personnages sont représentés de telle sorte qu'ils apparaissent comme des poupées en plastique et des figurines raides. On dirait qu'ils sont figés dans un temps et un lieu inconnus, une sorte de rêve. Le reflet des verres colorés dans le miroir renforce aussi le thème de la rêverie. Autrement dit, un état de demi-sommeil, de demi-conscience est présent dans la peinture.

Dans cette ambiance de rêve, on peut voir un Harem, comme l'indique le nom du tableau. Harem dans l'avenue Haft e tir, est le nom de la peinture. Harem était un lieu intime dans les palais des rois où vivaient les épouses et les servantes du roi, du sultan ou du calife. Ce type de lieu a existé en Iran jusqu'à l'époque Qadjar. Entrer dans cet endroit était interdit aux hommes. Le seul homme qui pouvait entrer dans harem, était le roi ou le sultan. Dans cette peinture, on voit un homme qui est entouré de six femmes qui dansent et jouent de la musique. En fait, cet homme est assis sur ses mains et ses pieds sur le sol. Une des filles est assise sur son dos. Cet pose est presque similaire à s'asseoir sur un animal comme un âne ou un cheval. En fait, ce geste montre symboliquement la domination de cette fille sur cet homme. Il semble que cet homme soit sous l'autorité et le contrôle de la femme,

¹⁸⁷ *Ibid.*

contrairement à ce qui se passait dans la société traditionnelle d'Iran. C'est comme si leurs rôles avaient été inversés.

Il est clair qu'il est le seul homme de ce lieu, comme ce qui se passait dans les Harems orientaux. Mais le nom du tableau nous explique que cet Harem est à Téhéran et à notre époque. L'avenue *Haft e tir* est une avenue située au centre de Téhéran, elle a reçu ce nom à la suite de la révolution islamique. Le nom de *Haft e tir* est lié au bombardement des bureaux du Parti de la République islamique le 28 juillet 1981 (7 tir 1360).

Alors, ce lieu, soit réel ou imaginaire, représente bien les contradictions et la vie cachée en Iran. Il représente les jeunes qui sont rassemblés dans une maison au décor symboliquement traditionnel. Pour autant, les jeunes font partie de cette classe sociale moderne et libre. Il semble qu'ils sont emprisonnés dans un lieu historique, mais ils essaient de casser toutes les règles et les traditions de ce lieu .

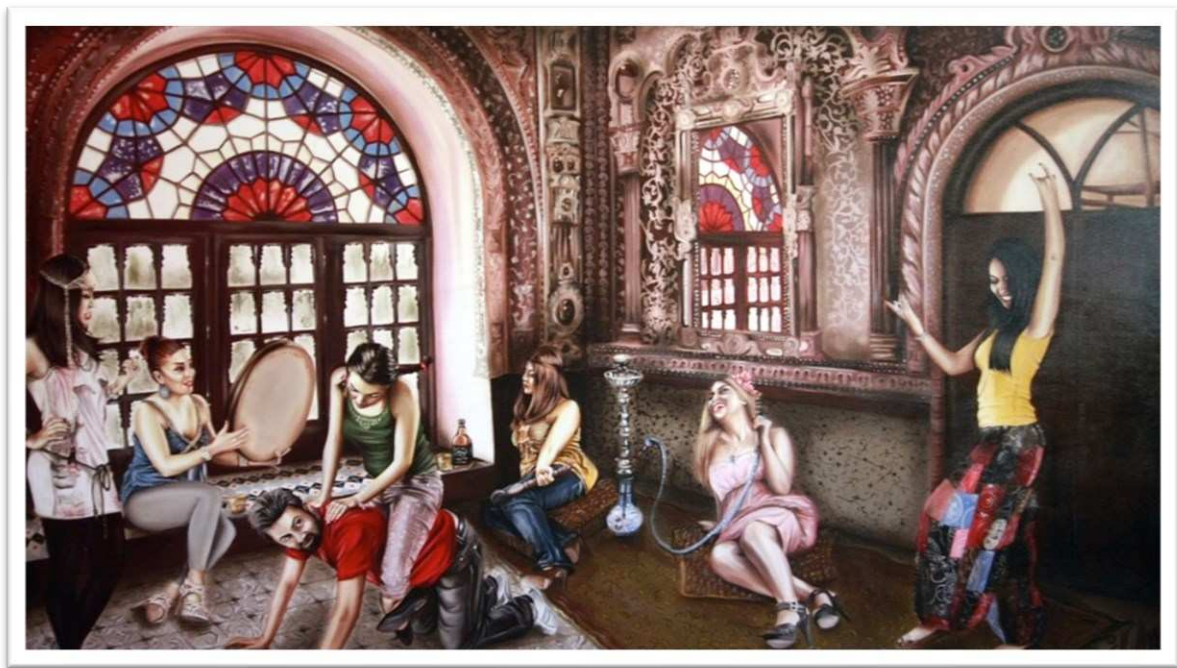


image 140, Homa ARKANI, *Harem à l'avenue Haft e tir*, huile sur toile, 100 x 180 cm, 2013, (site web d'artiste)¹⁸⁸

On peut trouver également cette représentation des fêtes dans les œuvres des artistes de la Nouvelle Objectivité qui essayaient de représenter à quoi ressemblait l'Allemagne dans les années 1920. Les artistes de ce mouvement comme Otto Dix (1891 - 1969) représentent les contradictions et les réalités de l'Allemagne de cette époque. Les réalités cachées que les gens

¹⁸⁸ <https://www.homa-arkani.com/>

avaient peur de voir. En effet, la guerre mondiale avait largement influencé les œuvres d’Otto Dix. Son tableau le triptyque *Metropolis* (image 144) représente bien les éléments de la vie urbaine de la société allemande après la première guerre mondiale. Dans le panneau central de ce triptyque, sont représentés les nouveaux riches berlinois qui retrouvent la fête et sont influencés par le jazz et la danse américaine. Ce panneau central est dominé par des couleurs claires et vives qui symbolisant la joie et le plaisir. Mais, dans les panneaux de gauche et de droite, d’autres éléments de la société allemande de cette époque apparaissent : un quartier pauvre de Berlin, les prostituées et un soldat paralysé. Ce triptyque nous montre les réalités de la société allemande ignorées par les bourgeois qui donnaient des fêtes et des soirées dans leurs espaces privés. Sergiusz Michalski, l’historien de l’art polonais décrit ce contraste qui sous-tend la société berlinoise :

les restaurants et les dancings appartenaient à la société bourgeoise avide de plaisirs. Mais, dans les rues de la nuit berlinoise, les invalides et les mendiants avec leurs existences marginales lui rappelaient l’effroi de la guerre. Ces épaves humaines dénoncent les plaisirs bourgeois comme étant une mise en scène de l’oubli.¹⁸⁹

Ernst Fritsch (1892 - 1965) est un autre artiste du mouvement de la Nouvelle Objectivité qui représente la société allemande des années vingt dans ses peintures. Dans sa peinture intitulée *Jeunesse dorée* (image 145), on voit des hommes et des femmes qui dansent dans un café. Contrairement aux personnages représentés dans la peinture de Dix, ces gens n’ont pas de vêtements chics ou élégants. c’est une image qui représente les gens ordinaires de la classe moyenne qui passent leurs soirées dans un café-restaurant.

¹⁸⁹ MICHLASKI, Sergiusz, *Nouvelle Objectivité – La peinture allemande des années 20*, Taschen, Paris, 1994, P. 69.

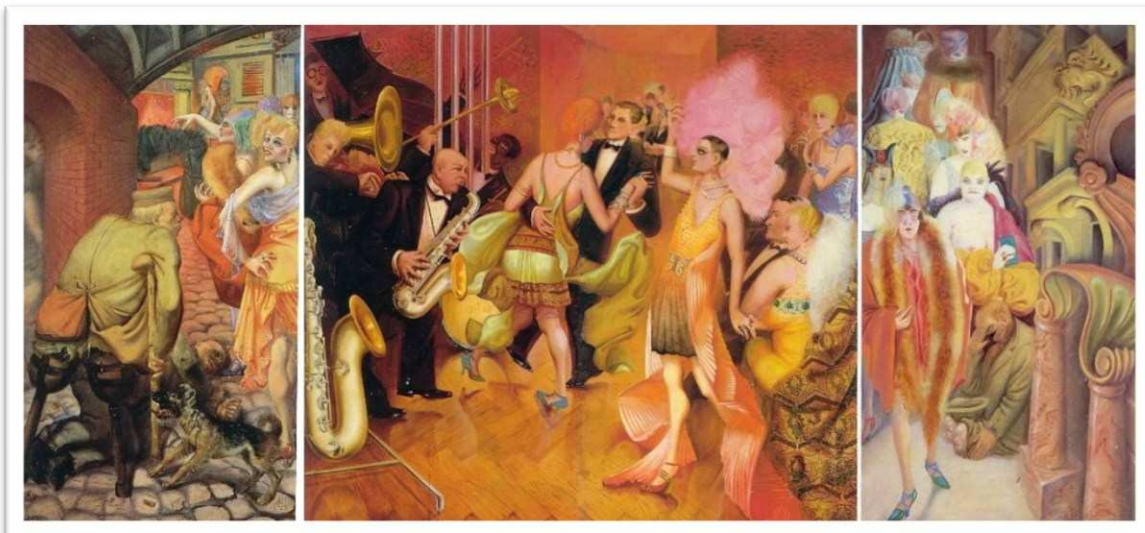


image 141, Otto DIX, *Metropolis*, Huile et tempera sur bois, 181 x 402 cm, 1927, kunstmuseum, Allemagne.



image 142, Ernst FRITSCH, *Jeunesse dorée*, Huile sur toile, 103 x 148 cm, 1926, Stadtmuseum, Berlin.

Ghazal Marvi, née en 1990 à Téhéran, est une autre artiste iranienne qui peint les lieux privés en Iran. Elle représente plutôt la nouvelle génération et les jeunes dans les moments de plaisir et joie, mais pas dans les espaces publics. Ses personnages se trouvent souvent dans des maisons ou des jardins privés. Dans ses peintures (images 146, 147), on voit des filles et des garçons demi-nus qui sont ensemble dans la nature, à côté de la piscine. Normalement, c'est une image rare qu'on peut voir seulement dans les lieux privés et loin du regard du gouvernement. Ce sont plutôt de jeunes riches qui passent l'été dans leurs jardins dans les banlieues de Téhéran et des grandes villes.

Ses œuvres réalistes ont revisité le quotidien des jeunes, mais un quotidien privé. En effet, par ses œuvres, elle nous fait connaître le domaine privé en Iran. Le privé qui est interdit au public par le gouvernement. Le privé dans lequel la nouvelle génération continue de vivre librement. D'un point de vue esthétique, les peintures de Marvi arborent des couleurs vives et les lumières dominantes évoquent le travail de David Hockney, l'artiste américain (images 148, 149).



image 143, Ghazal MARVI, *Sans titre*, mixed media, 175 x 195 cm, 2019, anonyme.¹⁹⁰

¹⁹⁰ <https://darz.art/en/artists/ghazal-marvi?>



image 144, Ghazal MARVI, *Sans titre*, mixed media, 120 x 150 cm, 2019, anonyme.¹⁹¹

La piscine est le sujet principal de la plupart des peintures de Hockney dans les années 1960 et 1970. Dans cette série de peintures, il représente les piscines et les maisons modernes comme l'identité culturelle de la Californie. Quand Hockney a émigré d'Angleterre à Los Angeles, les piscines privées sont devenues un grand sujet pour lui parmi les scènes de la vie quotidienne urbaine. Il dit: « *je me suis rendu compte qu'une piscine en Angleterre aurait été un luxe, alors qu'ici ce n'est pas le cas, à cause du climat.* »¹⁹²

Les images de piscine de Hockney contiennent parfois des personnages, mais dont le visage n'apparaît pas. On peut voir dans certaines peintures de cette série des corps masculins nus ou demi-nus dans l'espace privé (image 149). Ces peintures sont ensoleillées. En effet, ces images du Los Angeles de Hockney sont des espaces domestiques utopiques et heureux, mettant en scène une sorte d'après-midi beau et infini. Ces images de l'espace privé et intime des maisons

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *David Hockney's Pool Paintings: A Realistic Abstraction of Nature*, 29 juillet 2019. <https://euphrosynemuseumofthoughts.wordpress.com/2019/07/29/david-hockneys-pool-paintings-a-realistic-abstraction-of-nature/>.

de Los Angeles, comme les peintures de Ghazal Marvi,,l'artiste iranienne, représentent un monde de joie, de lumière et de liberté sexuelle.



image 145, David HOCKNEY, *A Bigger Splash*, 242.5 x 243.9 cm, 1967, Tate Britain, London.

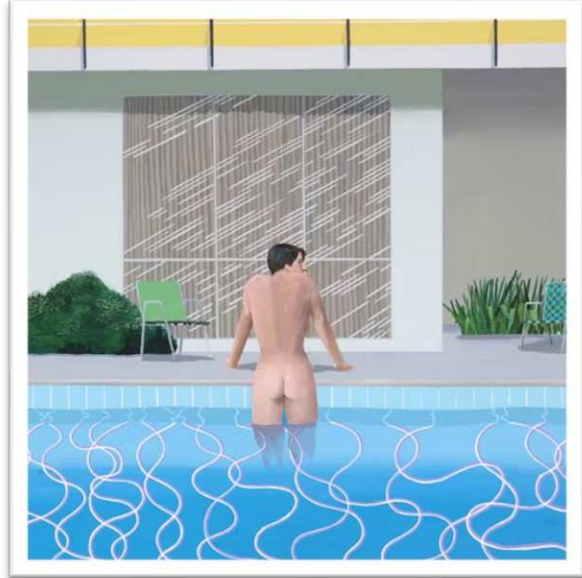


image 146, David HOCKNEY, *Peter Getting Out Of Nick's Pool*, 152 x 152 cm, Acrylique sur toile, 1966, Walker art Gallery.

Les peintures qu'on a choisies pour ce partie, ne représentent pas toujours des femmes sans voile ou en train de danser lors de soirées dans les espaces intérieurs. Ils représentent effectivement les espaces intimes des gens en Iran. Ces espaces intimes peuvent être également les espaces privés des gens religieux.

Dans les deux images suivantes, la porte est un élément particulier qui sépare l'espace intérieur de l'extérieur. Dans la photo de Ali et Ramyar (image 150), nous voyons une femme portant le voile qui s'apprête à sortir de l'appartement. La porte est à moitié ouverte. Son époux l'attend dans les escaliers, à l'extérieur de l'appartement. Une femme est en train de de mettre son écharpe devant le miroir. En effet, elle se prépare pour sortir de chez elle. La porte ici symbolise une frontière où finit l'intimité et la liberté. Cette image nous montre clairement la différence entre l'espace intérieur et extérieur dans la société iranien.



image 147, ALI AND RAMYAR, de la Série *We live in paradoxical society*, anonyme, 2010, (site web d'artiste)¹⁹³



image 148, Amin NOURANI, *Insecure realm NI*, 180 x 180 cm, 2010, Asar art gallery, Téhéran, Iran.

¹⁹³ <http://aliandrmyar.com/>

La deuxième image, une peinture d'Amin Nourani (image 151), nous y voyons des femmes portant le voile à l'intérieur de la maison. Elles sont chez elles, la porte est à moitié ouverte. Il semble que quelqu'un est devant la porte, à l'extérieur. Quelqu'un qui est considéré comme *haram* pour ces femmes croyantes ; un étranger au cercle familial en somme. En ouvrant la porte, elles ne sont plus dans un espace intime, intérieur. Le nom du tableau aussi nous renvoie à l'insécurité dans cet espace : *Le royaume pas sûr*. Elles portent donc leur voile. En effet, l'espace intérieur pour ces femmes ressemble à l'espace extérieur en ouvrant la porte. Pour elles, ce n'est pas le gouvernement qui définit l'espace intime et libre. Elles suivent les règlements religieux, et elles portent le voile parfois même chez elles.

Amin Nourani (1965 - Téhéran), l'artiste hyperréaliste iranien, représente ce type de femmes iraniennes dans ses peintures. Dans les images suivantes (images 152, 153), nous voyons les femmes autour d'une nappe, elles attendent que le repas soit servi. Il n'y a que des femmes (et aussi un enfant) dans ces images. Elles sont dans l'espace intérieur, à la maison. Mais, elles portent le voile, complètement noir. Une femme est en train de lire un livre qui semble être sacré, peut-être le Coran. En nous fiant à l'apparence des femmes, ainsi qu'au titre du tableau, *souper du lendemain*, ces images nous montrent des scènes de funérailles.

Amin Nourani explique qu'il a composé ces peintures quelques jours après le décès de sa grand-mère. Selon lui, il n'a pas représenté exactement la funérailles de sa grand-mère. Mais ces peintures sont inspirées par ces cérémonies. Il dit qu'il a peint à partir des photographies qu'il prend souvent, et ces peintures également sont inspirées par des photos qu'il avait prises auparavant.¹⁹⁴

En plus des explications et du nom des tableaux, les couleurs sombres et froides dans les images surtout, en particulier les murs et les meubles, les habits noirs des femmes qui remplissent la plupart des peintures, l'ensemble de ces éléments suscite en nous un sentiment de tristesse. Certaines de ces femmes ont fixé leur regard à terre et il semble qu'elles sont perdues dans le temps. L'ambiance de cette maison nous évoque un chagrin profond et non l'intimité. On ne trouve plus le calme du quotidien de cet espace intérieur.

¹⁹⁴ Agence de presse iranienne sur l'art, *La photo est ma source d'information pour la peinture*, 2017, <http://www.honaronline.ir/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D8%AA%D8%AC%D8%B3%D9%85%DB%8C-4/99157-%D8%A7%D9%85%DB%8C%D9%86-%D9%86%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D8%B9%DA%A9%D8%B3-%D9%85%D9%86%D8%A8%D8%B9-%D8%A7%D8%B7%D9%84%D8%A7%D8%B9%D8%A7%D8%AA%DB%8C-%D9%85%D9%86-%D8%A8%D8%B1%D8%A7%DB%8C-%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4%DB%8C-%D8%A7%D8%B3%D8%AA>

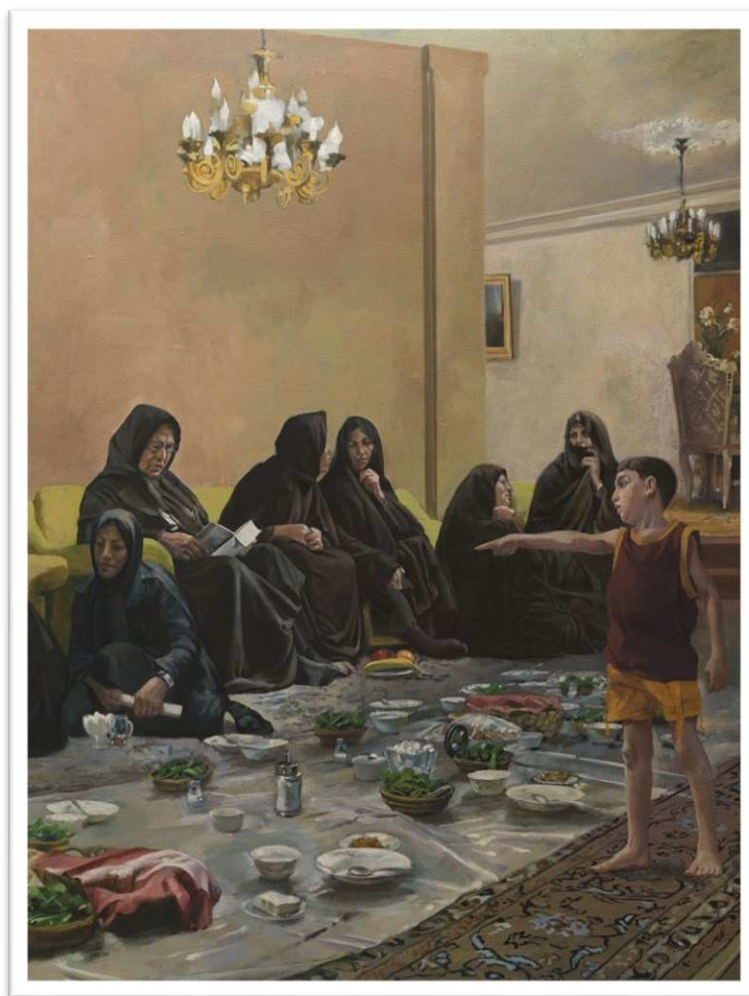


image 149, Amin NOURANI, *Next day supper NI*, 230 x 180 cm, 2011, Asar art gallery, Téhéran, Iran.



image 150, Amin NOURANI, *Next day supper NI*, 110 x 195 cm, 2011, Asar art gallery, Téhéran, Iran.

2.3. Les lieux entre-deux

Les lieux quotidiens en Iran ne sont pas limités à deux catégories: le privé et le public. En Iran, les gens sont toujours à la recherche de trouver de moyens permettant de contourner les lois civiles qui ne permettent pas de vivre librement. Bien qu'ils passent une partie de leur vie, comme nous l'avons montré avec *la vie underground*, à l'intérieur des maisons, ils ont aussi besoin de profiter de lieux extérieurs à chez eux. Alors, les jeunes et particulièrement les femmes essaient de trouver ou de créer des lieux semi-publics et sûrs dans la ville afin d'acquérir une certaine liberté.

Un de ces espaces semi-publics et presque libre pour les iraniens est l'espace de la voiture. Dans le monde, la voiture est un des espaces où l'on passe chaque jour beaucoup temps. La nature privée d'une voiture est effectivement assez ambiguë. D'une part, c'est un espace privé comme la maison, et d'autre part, c'est un espace public comme dans une rue. C'est pour cette raison qu'Oleg Pachenkov, le sociologue russe, définit la voiture comme un « *espace roulant privée-inpublic* ». ¹⁹⁵ Jean Baudrillard, le philosophe français évoque également ce sujet :

La voiture est une sphère close d'intimité, douée d'une intense liberté formelle, d'une fonctionnalité vertigineuse... Un compromise extraordinaire est réalisé : celui d'être chez soi, et d'être de plus en plus loin de chez soi. La voiture est ainsi le centre d'une subjectivité nouvelle, dont la circonférence n'est nulle part, alors que la subjectivité du monde domestique est circonscrite. ¹⁹⁶

En fait, dans la voiture, les gens ramènent leur espace personnel avec eux dans l'espace public. La voiture est un espace intérieur placé à l'extérieur. Dans la voiture privée de chacun, on peut sentir une domesticité particulière. L'intérieur d'une voiture ressemble à sa chambre qui se déplace en ville. C'est un domaine intime où on peut trouver des objets spécifiques. Donc, l'espace de la voiture est une espace à la fois privé et public.

Mais, en Iran cet espace privé-public est d'une espèce particulière. En fait, la voiture en Iran est un espace privé libre qui est placé au milieu des interdictions de l'espace public.

¹⁹⁵ PACHENKOV, Oleg, *Urban Public Space: Facing the Challenges of Mobility and Aestheticization*, *op.cit.*, p. 38.

¹⁹⁶ BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, *op. cit.*, p. 95.

Autrement dit, dans l’Iran contemporain, cet espace devient parfois une combinaison de l’espace underground et de l’espace public : certaines femmes enlèvent leur voile dans la voiture bien que leur voiture soit arrêtée et sont pénalisées si la police les voit. Certaines femmes préfèrent fumer dans les voitures loin du regard inquisiteur de la société iranienne. Les jeunes filles et les jeunes hommes se promènent dans les rues en voiture en écoutant de la musique interdite et illégale. Les gens discutent librement de politique dans les taxis.

Cet espace particulier de la voiture est aussi devenu un sujet pour certains artistes iraniens. Par exemple, le film iranien, *Taxi Téhéran* (images 154, 155) réalisé par Jafar Panahi, se passe entièrement dans une voiture, un taxi. Ce film a remporté l’Ours d’or du meilleur film au festival Berlinale en 2015. Dans ce film, Jafar Panahi représente la société iranienne au travers de différents voyageurs qui montent dans le taxi. Panahi, lui-même, interprète le rôle du chauffeur de taxi. Il a déjà installé la caméra sur le tableau de bord de la voiture. Pendant son voyage dans les rues de Téhéran, il invite plusieurs passagers à monter dans le taxi. Chaque voyageur est un membre typique particulier de la société qui parle d’un sujet particulier. C’est à partir de ces voyageurs qu’on peut comprendre ce qui se passe dans la société et que l’on peut mesurer l’ampleur des interdictions et du contrôle imposés par le gouvernement.

Nasrin Sotoudeh est une des passagères de ce taxi, c’est une avocate iranienne connue (image 155). Dans le film, elle amène des fleurs à une jeune détenue, injustement arrêtée. Elle dit que quelques roses suffisent à raviver le parfum du dialogue intérieur qui choie le lien et permet de rétablir un cadre propice à la différenciation et à l’émergence des identités.¹⁹⁷

En 2010, Panahi a été condamné pour participation à des rassemblements et pour propagande contre le régime, on lui interdit de réaliser des films ou de quitter le territoire iranien pour une durée de vingt ans. En cachant une caméra dans une boîte de mouchoirs sur le tableau de bord de la voiture, et en parlant avec les voyageurs, il les fait entrer dans un espace intime. Donc, ils osent raconter leurs problèmes personnels. Selon Christine Dallot, la psychanalyste française, « *La création de cet espace bienveillant partagé revitalise la psyché étriquée par d’injustes contraintes et soutient sa circulation, la détente de son expression.* »¹⁹⁸ L’espace

¹⁹⁷ DALLOT Christine, *Dans le taxi de Jafar Panahi*, Cahiers jungiens de psychanalyse, 2015/2 (N° 142), p. 129-133. DOI : 10.3917/cjung.142.0129. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2015-2-page-129.htm>

¹⁹⁸ DALLOT Christine, *Dans le taxi de Jafar Panahi*, Cahiers jungiens de psychanalyse, 2015/2 (N° 142), p. 129-133. DOI : 10.3917/cjung.142.0129, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2015-2-page-129.htm>

dans la voiture de film de Panahi est un espace intime créé au sein de l'espace public. Les voyageurs en entrant et en sortant de la voiture, vont et viennent entre ces deux espaces.



image 151, du film « Taxi Téhéran » réalisé par Jafar PANAHI, Iran, 2015.



image 152, du film « Taxi Téhéran » réalisé par Jafar PANAHI, Iran, 2015.

L'autre film iranien qui se passe complètement dans la voiture est le film *Dix* (image 156) de l'artiste iranien, Abbas Kiarostami, il a été réalisé en 2002, en Iran. Film représente la vie de dix femmes en dix séquences qui peuvent être aussi l'histoire de la vie d'une femme. La conductrice de la voiture est le personnage principal du film. Kiarostami a installé deux caméras sur le tableau de bord de la voiture, et il fait suivre cette voiture par un autre véhicule. Dans le film, on voit les personnages qui entrent et sortent de la voiture en racontant leur histoire personnelle. Ce sont des femmes iraniennes qui combattent chacune un problème particulier. l'espace de la voiture est effectivement transformé en un espace intime où ces

gens parlent de leurs émotions. Mais, en même temps, on peut voir les gens à l'extérieur de la voiture qui passent dans la rue et regardent la caméra. En fait, on voit aussi la vie quotidienne des gens dans l'espace public. Arnaud Héé, le critique du cinéma évoque cet espace en ces termes :

On note donc des interactions entre le dedans et le dehors, des automobilistes interloqués aperçoivent le dispositif, certains fixent les caméras. L'un d'eux se fend même d'un coup de klaxon. Si l'habitacle est l'espace du film, ce qui se trouve en dehors est un réel que l'on peut considérer comme brut...À travers les vitres du véhicule se profile un second film, celui d'un travelling infini sur une ville trépidante dont on ressent à l'intérieur les nids de poules de la chaussée, une ville arborée aussi, parcourue de passants, affairés pour certains, indolents pour d'autres, de femmes tantôt légèrement voilées, parfois de véritables ombres se déplaçant sous un tchador.

On voit donc que la voiture, en tant que lieu clos, est plus libre que les lieux ouverts sur l'extérieur. Les femmes peuvent parler librement dans ce lieu intime. Cependant, à la fin de leur conversation, elles sortent de cet espace et entrent dans l'espace public avec tous les problèmes inhérents à ce dernier.



image 153, Du film « Dix », réalisé par Abbas KIAROSTAMI, Iran, 2002.

Shirin AliAbadi (1973 - 2018, Téhéran) est une autre artiste iranienne qui représente par ses photos cet espace particulier des voitures en Iran. Dans une série de quatre photos, elle a photographié des jeunes femmes dans une voiture à Téhéran. Elle dit :

J'étais coincée dans les embouteillages un week-end dans un quartier assez chic de Téhéran, Nous étions entourés de belles filles maquillées pour aller à une soirée ou tout simplement draguer dans leurs voitures, et je me suis alors dit que cette image de femmes enchaînées par la tradition et le hijab n'était même pas proche de la réalité ici...¹⁹⁹

Dans cette série de photos, AliAbadi essaie de capturer une scène quotidienne des quartiers riches Iraniens (image 157). Les femmes regardent l'objectif de l'appareil photographique, elles rient et parfois elles essaient de couvrir leur visages. Alors que ce sont des femmes ordinaires qui vont à une soirée, ces images ne sont pas normales pour tous les gens en Iran. En effet, si ces femmes maquillées et légèrement voilées étaient vues par la police, elles seraient arrêtées et emprisonnées. Mais, cet espace de la voiture est un espace sûr et presque libre pour elles.

Face à l'objectif photographique elles n'adoptent pas de pauses particulières. Ces photos peuvent être assimilées à des photos documentaires qui peuvent témoigner de la réalité de la société iranienne. AliAbadi, qui a étudié à Paris, connaissait bien le monde occidental et aussi orientale. Donc, elle représente bien les contradictions Irlandaises au travers de ses photos. Elle représente les femmes qui essaient d'obtenir la liberté dans leur quotidien, en s'émancipant de toutes les interdictions imposées par le gouvernement. Les femmes ont transformé le voile en un accessoire de mode. Elle représente par ses photos que l'Iran ne se résume pas seulement à ces images de Tchadors, comme on peut souvent le voir dans les médias occidentaux. Dans le quotidien réel des Iraniens, on peut voir le lutte des individus pour obtenir leur liberté. En bravant les angoisses et les risques, ils essaient de gagner leur liberté dans les espaces particuliers qu'on appelle des espaces entre-deux. Ce sont des espaces intimes dans le public, loin du regard du gouvernement comme dans la voiture où les gens peuvent vivre comme ils veulent.

¹⁹⁹ *Iranian artist gave expression to women in Islamic Republic*, 24/10/2018, <https://www.smh.com.au/national/iranian-artist-shirin-aliabadi-cancer-obituary-20181024-p50bm4.html>.



image 154, Shirin ALIABADI, *Les filles dans la voiture N 1- 4*, 70 x100 cm, 2005, anonyme.



image 155, Rokni HAERIZADEH, *Exchanging phone number on Jordan Street*, Huile sur toile, 300 x 200 cm, 2008, gallery Isabelle van den Eynde, Dubai, UAE.

L'ensemble de ce travail sur l'art pictural a permis de créer des formes singulières, inhérentes aux relations sociales qui structurent la société iranienne. On peut remarquer dans la peinture de Rokni HaeriZadeh une extraordinaire scène où jeunes filles et jeunes hommes rentrent en contact les uns avec les autres, chacun dans sa voiture (image 158). Le tableau, intitulé *échange de numéro de téléphone sur Jordan Street*, représente, par une vue plongeante, une avenue à Téhéran où sont parquées deux voitures avec leurs passagers. L'exécution de la peinture n'est pas réaliste, on ne peut voir l'ensemble des détails. Le titre du tableau nous indique qu'il y a une scène d'échange de numéros de téléphone entre les passagers des deux voitures. En scrutant le tableau avec plus d'attention, on remarque que la voiture de droite est occupée par des jeunes femmes, la voiture de gauche par des hommes.

HaeriZadeh a déjà indiqué dans le titre du tableau que le lieu est l'avenue Jordan. Cette avenue est l'une des plus connues à Téhéran, on y trouve de nombreuses ambassades, des maisons d'ambassadeurs et de diplomates étrangers. L'avenue a été nommée en hommage au Dr Samuel Martin Jordan, fondateur du célèbre lycée Alborz et de l'American Girl's School de Téhéran à l'époque de Pahlavi. Après la révolution Islamique l'avenue a été renommée à plusieurs reprises, à l'instar du reste des rues et avenues de Téhéran. Pourtant elle reste encore connue par la nombre des Téhéranais sous ce nom. L'avenue est considérée comme l'un des quartiers les plus luxueux de Téhéran ; la présence de nombreux centres commerciaux dans ce quartier favorise la venue nombreuses personnes d'autres quartiers de Téhéran, soit pour faire du shopping ou des promenades. Cette rue est animée à tout heure du jour et de la nuit. Elle est animée la nuit, on peut y passer la soirée, ou même la nuit, soit au travers d'une promenade en voiture ou dans l'un des nombreux cafés ou restaurants de l'avenue.

HaeriZadeh représente dans ce tableau une scène de promenade en voiture, il s'agit d'une image répandue dans le quotidien des habitants de ce quartier. Toute relation entre un homme et une femme est interdite en Iran, mais les jeunes parviennent à braver ces interdits en inventant de nouveaux moyens de communication. Les jeunes riches utilisent leur voiture comme un espace sûr, un espace de liberté qui leur permet d'écouter de la musique, de danser, mais également de se rencontrer. La promenade en voiture est devenu l'un des loisirs favoris des jeunes en Iran, parce qu'ils peuvent avoir un espace privé et libre tout en se trouvant dans l'espace public.

HaeriZadeh représente cette liberté, et la joie qui la sous-tend, au travers de lignes courbes et ouvertes qui nous fait croire que ce tableau serait une esquisse rapide. Ces lignes fortes nous renvoient à la vitesse et au mouvement des voitures. On peut bien sentir que ces voitures sont en mouvement, et cette image est comme une photo prise rapidement. Les couleurs vives,

bleu et rouge, des voitures et des personnages permettent de créer une séparation claire entre l'espace de la voiture et l'extérieur, ce dernier étant fait de couleurs sombres.

Nous voyons que les personnes occupant le véhicule de gauche et le conducteur de la motocyclette à droite sont en train de regarder les jeunes filles. Leur regard nous fait bien comprendre le fait que ces jeunes tout en étant dans un espace fermé, celui de la voiture, ils ne perdent pas de vue l'espace public et ouvert ; un espace où leur comportement est considéré illégal et déviant. Cependant les jeunes profitent de l'espace intime de la voiture pour disposer d'un peu de liberté.

La nature est l'autre lieu où les jeunes iraniens passent leur temps librement. Les plaines, les montagnes, et les déserts sont des lieux particuliers qui ne relèvent ni du public, ni du privé. En effet, ce sont des endroits loin des villes où il n'y a pas beaucoup de gens, la police y est absente. Donc, les femmes et les hommes peuvent y être ensemble, et les femmes peuvent retirer leur voile. Alors qu'il y a des parcs publics dans les villes où les familles vont pour organiser un pique-nique. Mais la jeune génération préfère voyager loin des villes, dans la nature pour trouver un lieu sûr et calme.

Shantia ZakerAmeli (1980, Ispahan) est un artiste iranien qui présente ces lieux de la nature dans ses œuvres (images 159, 160, 161, 162). C'est un peintre réaliste qui travaille à partir de ses photos. En fait, en manipulant ces photos, il présente une réalité documentée. Les personnages de ses peintures ont une apparence contemporaine et sont clairement représentatifs de la vie contemporaine des Iraniens. Ces images (images 159, 160, 161, 162) sont une partie de la vie réelle et quotidienne des gens en Iran.

Au travers de paysages lumineux aux couleurs vives, il projette au spectateur un espace de rêve et de songe. Il semble que les personnages de ses peintures évoluent dans un temps infini. Les titres des tableaux ne donnent aucune indication spatiale. Mais il est clair que les personnages représentés se trouvent loin des villes et du public. Ils sont donc loin de toutes les lois imposées par le gouvernement. Par exemple, on voit dans les images que les femmes ont enlevé leur voile.

Le désert de Mesr (Egypte) est un de ces lieux très connu et touristique en Iran, il est adoré par les jeunes. Situé dans la province d'Ispahan qui est l'une des destinations les plus populaires pour les amoureux de la nature et les randonneurs du désert. On y trouve des résidences pour les touristes, mais les jeunes préfèrent faire du camping dans la nature. L'équitation à dos de chameau est l'un des loisirs les plus populaires dans ce désert. Conduire des quads ou des voitures tout-terrain est également une activité prisée par les jeunes de cette

région. Mais ce qui est le plus fascinant dans ces déserts pour les jeunes, ce sont les relations libres, la liberté de danser et d'organiser des fêtes, la nuit, autour de feu loin du regard du peuple et de la police. En fait, ils peuvent créer un espace intime dans la nature pour être libres.

ZakerAmeli qui a étudié la peinture à l'Université d'Art d'Ispahan, connaît bien ses expériences pour les avoir vécues lui-même, il fait partie de cette génération. Autrement dit, ses peintures sont des expériences vécues de l'artiste dans son pays. Alors que certains personnages du tableau regardent le spectateur, il semble que ces tableaux sont des images fixes, des moments que les personnages passent librement dans la nature. ZakerAmeli représente bien cette liberté au travers de vues panoramiques et ouvertes.

Cependant, les jeunes dans ces espaces ouverts sont toujours dans l'angoisse d'être arrêtés par la police. Donc, ils ne peuvent pas avoir un espace complètement privé en ces lieux. Ils essaient de respecter certaines règles gouvernementales alors qu'ils prennent beaucoup de risques.



image 156, Shantia ZAKERAMELI, *Sans titre*, Huile sur toile, 151 x 271 cm, 2008, vendu aux enchères, Téhéran, Iran.



image 157, Shantia ZAKERAMELI, *Sans titre*, Huile sur toile, 150 x 220 cm, 2010, anonyme. ²⁰⁰



image 158, Shantia ZAKERAMELI, *Sans titre*, Huile sur toile, 170 x 250 cm, 2011, anonyme. ²⁰¹

²⁰⁰ <https://darz.art/en/artists/shantia-zakerameli>

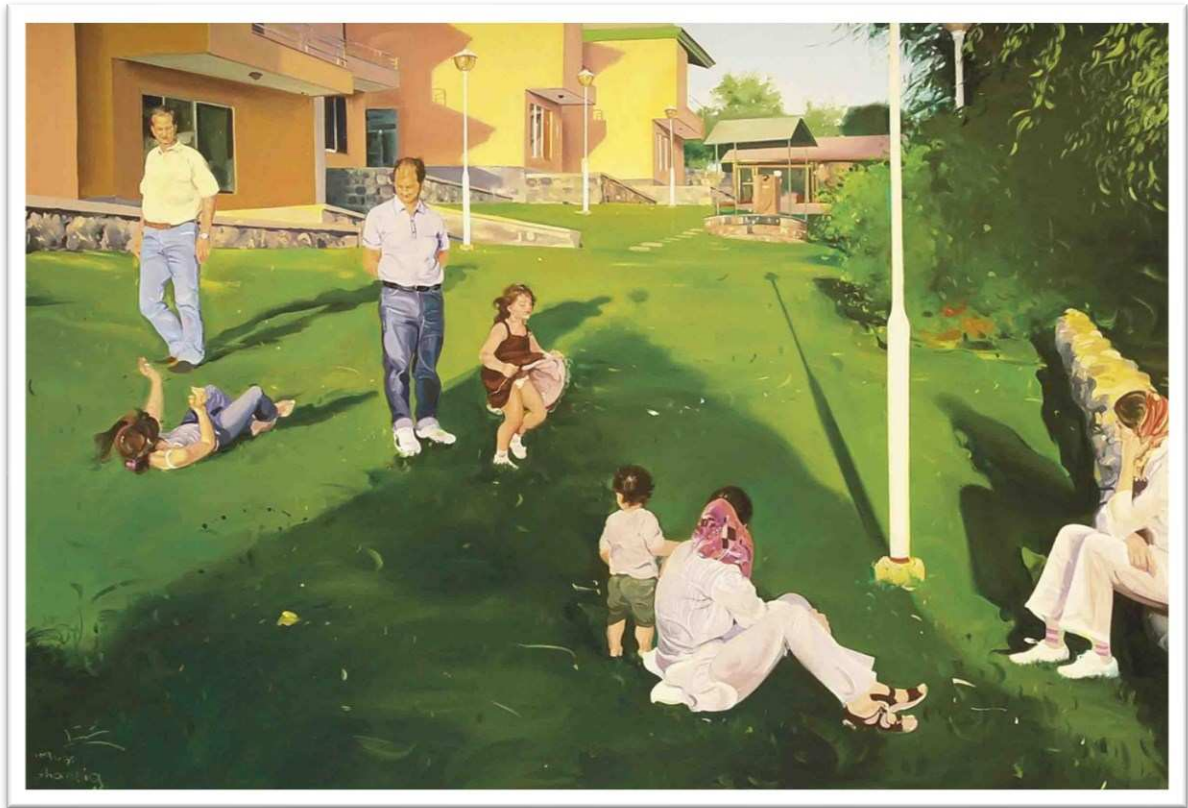


image 159, Shantia ZAKERAMELI, *Sans titre*, 170 x 250 cm, Huile sur toile, 2011, anonyme.²⁰²

L' autre lieu en Iran ayant une situation particulière est le café. Les cafés en Iran sont les lieux où les jeunes peuvent communiquer librement, se rencontrer, discuter, écouter de la musique, jouer à des jeux de société conviviaux, et même fêter différents événements. Certains cafés servent même de l'alcool secrètement à leurs clients particuliers. Parfois les femmes enlèvent leur voile dans les cafés. En fait, ce sont des lieux intimes et sûrs pour les jeunes, mais on ne peut les qualifier de lieux underground, parce que les cafés se trouvent dans des rues et souvent dans des centres commerciaux, qui sont par essence des lieux publics. Les cafés sont contrôlés et surveillés par la police.

Malheureusement, ces espaces particuliers que constituent les cafés ne sont pas beaucoup représentés dans les peintures contemporaines iraniennes. Mais, on peut les voir dans les œuvres des photographes. Par exemple, Peyman HoushmandZadeh (1969 - Téhéran) a réalisé une série de photos d'un café connu à Téhéran qui s'appelle café Shouka (images 163, 164, 165, 166). Ce petit café est situé dans l'avenue Gandhi de Téhéran, depuis maintenant 30 ans.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

Le café Shouka est plutôt connu comme un café d'intellectuels et d'artistes. Sur les murs de ce café, sont accrochées nombre de photos, peintures, caricatures, affiches et peintures. On peut y voir souvent des habitués qui fréquentent le café régulièrement. Les poètes et les écrivaines renommées sont souvent vues là-bas. Et le gérant de l'établissement connaît bien les clients et discutent toujours avec eux. Dans les années 90 où l'on publiait beaucoup de journaux politiques en Iran, les gens allaient à ce café et discutaient autour de sujets politiques et sociaux. On pouvait voir aussi les femmes dans ce café à côté des hommes. Des femmes qui lisaient des journaux, fumaient et discutaient avec des hommes comme on voit dans les photos de HoushmandZadeh (images 163, 164, 165, 166).

HoushmandZadeh étudiait la photographie à cette époque, il a pris ces photos au cours des deux années où il fréquentait régulièrement le café. Il connaissait bien l'ambiance du café Shouka, et il a essayé de la représenter dans ses photos noir et blanc. Dans la troisième image (image 165), on peut voir les photos de l'artiste connue iranienne Shirin Neshat, dans un livre au premier plan de la photo. Alors Shirin Neshat est une artiste iranienne qui habite et travaille aux Etats-Unis, on peut voir que ses œuvres sont vues par les jeunes générations iraniennes. Ces photographies nous montrent de manière évidente que, dans ces années-là, la nouvelle génération de l'après révolution a commencé à connaître et avoir du contact avec le monde. Mais c'est dans ces espaces particuliers, comme les cafés, que les jeunes pouvaient avoir un peu de liberté et échanger leurs savoirs.



image 160, Peyman HOUSHMANDZADEH, de la série *Café Shouka*, 40 x 60 cm, 1999, Silk road gallery, Téhéran, Iran.

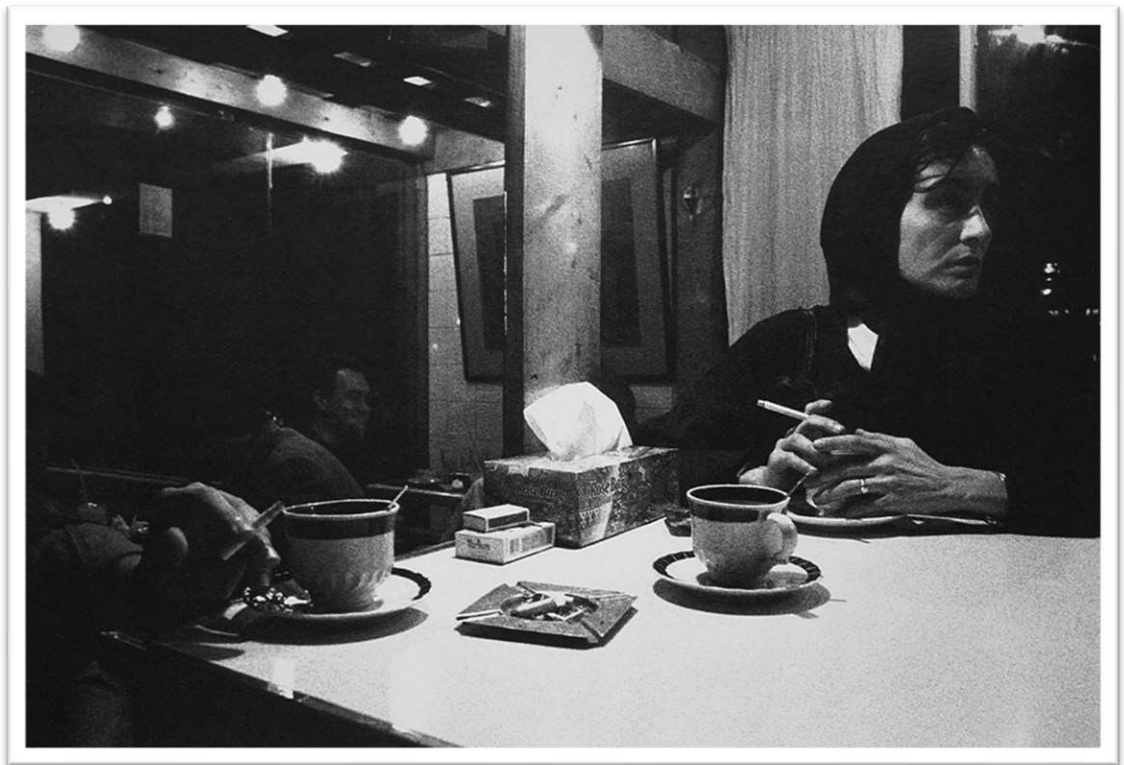


image 161, Peyman HOUSHMANDZADEH, de la série *Café Shouka*, 40 x 60 cm, 1999, Silk road gallery, Téhéran, Iran.

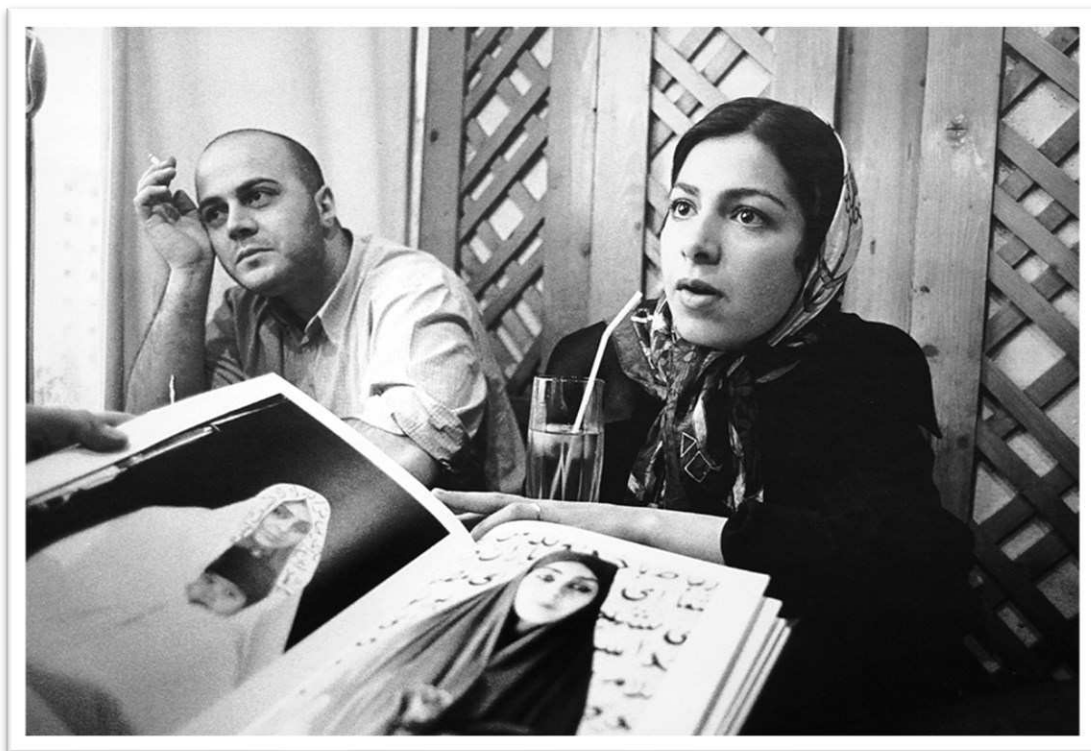


image 162, Peyman HOUSHMANDZADEH, de la série *Café Shouka*, 40 x 60 cm, 1999, Silk road gallery, Téhéran, Iran.



image 163, Peyman HOUSHMANDZADEH, de la série *Café Shouka*, 40 x 60 cm, 1999, Silk road gallery, Téhéran, Iran.

Dames de cafés est un projet interactif réalisé par Amir Ali Ghasemi en 2004 - 5 (image 167). Dans ce projet, on voit les jeunes rassemblés dans les cafés en Iran. Mais les visages et les mains des femmes sont couverts d' autocollants blancs. De cette façon, on ne peut pas connaître ces personnages et leur identité est cachée. Mais, en cliquant sur ces parties blanches, une bande son est activée, et on peut écouter leurs conversations quotidiennes dans le café.

En fait, ces photos interactives sont des documentaires qui rendent compte de la vie sociale des jeunes en Iran, de la liberté limitée dont ils disposent dans ces cafés en l'absence d'un espace public libre. Ces photos sont représentatives de ces espaces fermés et presque libres qu'on peut trouver dans la ville en Iran. Alors que ces jeunes sont plutôt les étudiants d'Art et ces cafés sont situés à Téhéran.



image 164, AmirAli GHASEMI, *Coffee shop ladies*, anonyme, (site web artiste)²⁰³

L'autre espace qui est particulier en Iran est l'espace des réseaux sociaux, et plus particulièrement Instagram. C'est un espace qui peut être considéré comme libre parce qu'il peut être directement contrôlé par les utilisateurs, mais d'autre part, il est activement surveillé par le gouvernement Iranien. En fait, cet espace est contrôlé par la police selon une législation floue. Autrement dit, chaque utilisateur a un espace privé sur son compte où il publie ses photos personnelles, mais il est également considéré comme un espace public vu par tous les autres utilisateurs.

²⁰³ <https://amiralighasemi.org/>

On ne peut pas ignorer l'espace social qui est apparu dans cet espace virtuel. En Iran, en raison des interdictions et des lois imposées par le gouvernement, le réseau social Instagram est le plus prisé. Même si cet espace est surveillé par le gouvernement, les gens y publient leurs photos sans subir la censure.

Hoda Rostami est une influenceuse iranienne qui publie quotidiennement beaucoup de photos au sujet de sa vie privée, sa vie sociale, ses voyages... Elle est née en Iran, à Téhéran, et après quelques années, elle a immigré en Suède avec ses parents. Après plusieurs années, elle revient en Iran et décide d'habiter dans sa ville natale. En racontant son histoire personnelle, elle publie des photos au sujet des beautés cachées d'Iran. Dans une série de photos, elle représente les femmes dans les lieux publics, mais sans voile, des photos étranges à première vue. Elle a tenté de combiner les images de ces femmes avec des symboles très connus d'Iran, comme le Mosquée Sheikh Lotfollah à Ispahan, ou Le tour Milad à Téhéran (images 168, 169).

Même si ces photos sont très vues et appréciées par les iraniens sur Instagram, elles ne leur sont pas familières. Ce sont plutôt des images oniriques et ne renvoient pas à la réalité de la société iranienne. À première vue, on sent une sorte de défamiliarisation par ses photos. Par ces photos, l'influenceuse a combiné l'espace privé à l'espace public, chose impossible en Iran. Il y a une grande distinction entre ces deux espaces en Iran, même si les photographies sont belles, personne ne peut en croire la véracité.

D'une part, ces images sont aimées par les jeunes, parce qu'elles illustrent une vie idéale et utopique, selon eux. D'autre part, elle a été critiquée par les activistes politiques et sociaux car l'influenceuse par ces photos ne tient pas compte des problèmes et des interdictions dans la société contemporaine iranienne. Mais, Hoda Rostami considère que :

En y vivant à nouveau, j'ai fini par découvrir une autre ville. Une cachée, respirant une beauté féminine sous la peau de l'interdit... Cette collection, qui est ma première série de photos, j'ai essayé de reconstituer les moments qui deviennent des images de la vie de ces individus singuliers pris dans les conflits entre les cités interdites et cachées.²⁰⁴

²⁰⁴ ROSTAMI, Hoda, Iranian Photography, <https://bedide.wordpress.com/category/iranian-photographers/hoda-rostami/>.



image 165, Hoda ROSTAMI, *I believe I can fly*, 2012 - 2013, anonyme.²⁰⁵



image 166, Hoda ROSTAMI, anonyme, 2012 - 2013, anonyme.²⁰⁶

²⁰⁵ <https://www.instagram.com/hodarostami/>

²⁰⁶ *ibid.*

Dans cette partie, au travers de peintures et de photos, nous avons essayé de d'étudier la manière dont les espaces publics et privés sont définis en Iran. Ces images nous ont montré qu'en plus de ces deux catégories, il existe des espaces intermédiaires, ceux qualifiés d'underground, les espaces particuliers d'entre deux (entre le privé et public) en Iran. En raison des interdictions et des lois strictes en Iran, les gens sont obligés de créer ces espaces particuliers pour avoir un peu de liberté. Ils inventent tous les jours de nouveaux espaces qui sont autant d'opportunités pour qu'ils puissent vivre comme ils le désirent. On a pu montrer qu'une partie de ces espaces représentés dans la peinture et la photographie iranienne contemporaine. Il existe d'autres espaces et d'autres moyens dont les gens usent pour disposer d'une certaine marge de liberté.

Abraham Moles, le psychologue français soutient que :

L'**espace** est une catégorie de notre entendement: il est la matière première de l'existence, le lieu donc de la quotidienneté. on vit dans un espace, un volume, une surface, on vit dans une pièce, un appartement, une ville; la référence à l'espace est tacite mais omniprésente.²⁰⁷

On voit que, selon lui, l'espace est là où la vie existe. L'homme désire créer son espace privé et intime qu'importe sa nationalité ou la pays où il habite. En Iran, en dépit du fait que le gouvernement tente de surveiller aussi la vie privée des gens, ainsi ces gens tentent-i de disposer tout de même d'une intimité, plus belle et libre que leur espace public. Comme tout le monde, ils ont besoin d'avoir un espace public libre. Mais en son absence, ils essaient de le créer loin du regard du gouvernement.

Dans la partie suivante, on verra l'autre côté de la vie quotidienne en Iran qui nous montre la réalité de la vie des femmes iraniennes dans les espaces publics et privés.

²⁰⁷ MOLES, Abraham, *Labyrinthes du vécu*, Paris: Méridiens-Klincksieck, 1982, p. 7.

Partie 3

3.LA FEMINITE AU QUOTIDIEN IRANIEN

Les femmes sont un sujet, lui aussi, énormément exploité dans les peintures contemporaines iraniennes, car il ne cesse de faire polémique dans la société iranienne, particulièrement depuis la révolution islamique de 1979. La femme est représentée dans différents contextes de son quotidien : dans la maison, dans la cuisine, chez l'esthéticienne, dans la rue, en faisant les courses dans des centres commerciaux, en dansant, etc. Alors que dans les peintures que nous allons analyser, elles sont représentées dans des moments ordinaires de leurs vies, nous allons y découvrir les spécificités de la vie des femmes en Iran. Les scènes en apparences simples, sont en réalité un révélateur de faits sociaux, un témoin des politiques actuelles vis-à-vis des femmes iraniennes. Des réalités qui sont étranges et parfois bouleversantes. Elles nous montrent de manière évidente, le rôle complexe que joue la femme dans la société contemporaine iranienne. Un rôle paradoxalement moderne et traditionnel.

Dans ces peintures, nous pouvons voir comment les femmes iraniennes vivent, pensent, et même s'habillent en privé. On peut voir un côté caché de la vie des femmes iraniennes qui est toujours censuré par l'état et les médias gouvernementaux iraniennes. Effectivement, ces peintures mettent en question la place de la femme dans cette société, par la représentation des spécificités de leur vie quotidienne dans les lieux publics, ainsi que dans les lieux privés. On peut voir dans ces peintures, l'identité imposée aux femmes dans leur vie quotidienne par la culture traditionnelle patriarcale iranienne, et les lois du régime iranien.

En revanche, l'image de la femme iranienne véhiculée par l'Etat est faussée car soumise à une propagande culturelle. La vie intime de la femme iranienne est toujours occultée au sein des médias nationaux. Dans les films et séries télévisées iraniennes, les femmes sont contraintes de toujours porter un voile. La femme typique représentée par l'Etat dans les médias, est une femme nécessairement croyante, et très pratiquante. Elle prie de manière quotidienne et obéit à son père ou son époux. Elle est toujours considérée comme le *deuxième sexe*. Effectivement, l'identité de cette femme est toujours définie par l'État et les hommes.

Nous voyons des affiches et des peintures murales dans la ville, qui représentent des femmes portant le voile préféré de l'État, le *Tchador*, accompagnée de paroles d'Imams, qui les invitent à porter le voile. Le gouvernement fait beaucoup de propagande pour dicter aux femmes la manière dont elles doivent vivre. Il ne parle pas des intérêts personnels et les rôles sociaux des femmes. Selon cette conception, une femme est de prime abord une épouse et une mère, avant d'être un individu. Par Exemple, comme on voit dans cette affiche (image 170), la femme en tchador noir, est représentée de manière transparente, et les images de son époux et de son enfant sont superposées sur sa propre image. Autrement dit, l'identité de cette

femme est construite par son voile, et ses rôles de mère et d'épouse. Elle ne vit qu'à travers sa famille. Même son visage n'est pas représenté.

L'autre affiche (image 171) est une métaphore du voile. En effet, dans l'affiche, nous voyons deux sucettes représentées. Celle de gauche est dans son emballage plastique. Celle de droite n'est pas recouverte de son papier plastique et est encerclée par les mouches, nombreuses, qui se sont toutes *agglutinées* autour et sur la friandise. Elle attire les mouches.

Effectivement, le bonbon symbolise les femmes et les mouches, les hommes. La femme est alors provocatrice, et objet de désir si elle n'est pas recouverte, et risque sa sécurité. L'image a un côté menaçant, c'est une sorte de mise en garde. Les hommes eux, sont comme des animaux avec une attitude consumériste envers les femmes. Cette image donne une responsabilité aux femmes : « *voilà ce qu'il va vous arriver si vous ne porte pas le voile* ».

Ces deux affiches sont des campagnes de sensibilisations, de propagandes, réalisées par le gouvernement et divulguées publiquement.



image 167, anonyme



image 168, anonyme

3.1. La vie domestique

Dans un certain nombre de ces œuvres, la femme iranienne est représentée dans les espaces domestiques, près d'objets de cuisine. Ces éléments qui ont été mêlés à l'identité des femmes depuis longtemps, dans la culture traditionnelle d'une grande partie du monde. En Iran, le rôle de la femme dans la culture traditionnelle iranienne a fait aussi assez polémique. En regardant l'histoire d'Iran, nous pouvons voir que jadis, le rôle de la femme dans la maison et dans l'espace intérieur a été plus fort que son rôle social dans l'espace extérieur. Nematollah Fazeli, anthropologue iranien explique comment les espaces urbains en Iran ont été divisés en deux parties : extérieur et intérieur :

Dans les villes traditionnelles islamiques, les espaces urbains sont divisés en deux parties principales : « l'extérieur de la maison » et « l'intérieur de la maison », ainsi les femmes et les hommes ont été élevés pour habiter chacun dans leur espace attribué. Les espaces sont définis sur la base du genre. L'espace extérieur de la maison est peu sûr pour les femmes et les ghahveh khanés (salon de thé) sont par exemple aujourd'hui des

espaces masculins, et ne sont pas appropriés aux femmes. En revanche, la cuisine et la cour sont des espaces réservés au genre féminin.²⁰⁸

À l'époque de Qadjar (1796 - 1925), la plupart des bâtiments et des lieux urbains de Téhéran ont été construits par les hommes, et pour les hommes. À cette époque-là, les femmes n'avaient pas le droit de se présenter librement dans la ville sans l'accompagnement d'un homme de la famille, sauf pour participer aux rites religieux et cérémonies funéraires. Elles ont effectivement été confrontées à certains tabous culturels, moraux, et religieux dans une société machiste et traditionnelle.²⁰⁹ Les femmes ont ainsi passé une majeure partie de leur vie dans le monde privé de la famille. Effectivement, elles étaient confinées dans un environnement familial isolé. Dans l'espace publique, les hommes renommaient leurs femmes, *manzel* (la maison, le foyer). De cette façon l'identité des femmes était anonyme, et elles étaient réduites à leur rôle de *mère au foyer*. Ce rôle était exclusivement d'ordre privé et elles étaient alors désignées par l'appellation *Zai'feh* (le sexe faible), dont le statut les soumettait totalement aux ordres et à la volonté des hommes.²¹⁰

Depuis les dernières années de l'époque de Qadjar, la révolution constitutionnelle iranienne (1905 - 1911), et pendant les évolutions politiques de cette époque-là, les femmes de Téhéran ont peu à peu gagné l'espace urbain.²¹¹ Selon l'historienne britannique, Ann Lambton, la révolution constitutionnelle marque la fin de la période médiévale en Iran. Elle la considère comme une transformation profonde de l'Iran, qui est à l'origine de nouvelles institutions, de nouvelles formes d'expression politique et d'un nouvel ordre social.²¹² Pendant cette révolution, les femmes ont participé aux activités anti-gouvernementales et aux manifestations anticolonialistes, et ont demandé la création de *sociétés* et d'écoles spécifiques pour les filles.

Ensuite, on peut voir un vaste programme de modernisation et d'urbanisation en Iran dès 1926, à l'époque de Reza Shah Pahlavi. Reza Shah a essayé de transformer la Perse en un état centralisé et moderne à l'aide des spécialistes, des techniques et des sciences de l'Occident. Il

²⁰⁸ FAZELI, Nematollah, *devenir féminine la ville : en mettant l'accent sur les espaces de la ville de Téhéran*, Téhéran, elmifarangi, 2017, p. 51.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 48 - 49.

²¹⁰ SEDGHI, Hamideh, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*, New York, Cambridge university press, 2007, p. 26.

²¹¹ FAZELI, Nematollah, *devenir féminine la ville : en mettant l'accent sur les espaces de la ville de Téhéran*, *op.cit.*, p. 52.

²¹² DJALILI, Mohammad-Reza, KELLNER, Thierry, *Histoire de l'Iran contemporain*, Paris, Editions La Découverte, 2017, p. 33.

a créé une armée nationale. Il a renforcé la bureaucratie. Il a renforcé aussi la gendarmerie rurale et la police urbaine. Entre 1927 et 1938 il a réalisé la construction du chemin de fer transiranien reliant la mer Caspienne au golfe Persique. Les lignes aériennes reliant l'Iran à l'étranger sont aussi mises en place. Le téléphone se répand dans les années 1930, etc.²¹³

Reza Shah a introduit des mesures politiques qui ont changées la vie des femmes iraniennes. Il a adopté la loi du dévoilement qui interdit le port du voile. Pendant cette époque, l'éducation des femmes a été institutionnalisée et légitimée. Le nombre d'écoles pour femmes a augmenté. En 1930, une association des femmes a été créée sous la direction de Iran Khanoom Teymourdash. Une des tâches de cette association a été le soutien des femmes pour étudier à l'étranger. En 1935, des écoles mixtes ont été ouvertes à Téhéran et des grandes villes, et les femmes ont été admises à l'Université de Téhéran.²¹⁴

En 1963, Mohammad Reza Shah le fils de Reza Shah, a fait aussi appliquer une série de réformes dans le pays sous le nom de *La révolution blanche* ou *La révolution du Roi et du Peuple*. A la suite de ces réformes qui contenaient un certain nombre de changements économiques, politiques et culturelles, une grande partie du clerc s'est opposée opposés au gouvernement. Le droit de vote aux femmes, a été une des propositions de lois les plus importantes de cette réforme, elle constituait le cinquième amendement de la Révolution Blanche. L'autre élément révolutionnaire de la réforme en faveur de l'égalité hommes/femmes datant de 1967, se dénommait *la protection de la famille*. Cette loi donnait plus d'autorités et de libertés d'actions aux femmes dans les problèmes conjugaux.

Cependant, à la suite de ces changements sociaux, et durant l'époque moderne, un groupe de femmes a intégré la société, et a également pris certains rôles sociaux. Au cours des deux dernières décennies de la dynastie Pahlavi, la plupart des femmes ont délaissé le ménage et la domination masculine pour le marché du travail.²¹⁵ Mais, au début de l'époque de la République Islamique, cette modernité n'a pas pu complètement endiguer le rôle traditionnel de la femme dans cette société. À la suite de la révolution de 1979, les lois sur la protection de la famille ont été abolies. En 1979, Khomeiny annonce la ségrégation sexuelle de toutes les plages et activités sportives, et il exige que toutes les femmes portent le hijab islamique au travail. Le 20 mai 1979, le ministre de l'éducation demande aux établissements libres d'enseignement de ne plus organiser de cours mixtes. On constate alors clairement que «

²¹³ *Ibid.*, pp. 44 - 48.

²¹⁴ MATHEE, Rudi, *Transforming Dangerous Nomads into Useful Artisans, Technicians, Agriculturists: Education in the Reza Shah Period*, Iranian Studies, vol. 26, no. 3/4, 1993, pp. 313–336. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4310859

²¹⁵ SEDGHI, Hamideh, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*, *op. cit.*, p. 108.

*Cachant ainsi le corps des femmes, la ségrégation et l'inégalité entre les sexes sont devenues partie intégrante de la construction de l'État et de son identité : islamique, anti-impérialiste et anti-occidentale. »*²¹⁶

En observant quelques lois de la République Islamique au sujet des femmes, on se rend compte que les discriminations sexistes ont pour origines les lois étatiques. Le 26 Février 1979, le bureau de l'imam Khomeiny annonce l'abrogation de la loi de protection de la famille. Un mois plus tard, pour la première fois, on annonce que les femmes n'auront plus le droit d'exercer des professions juridiques. Enfin, le 2 Octobre 1979, d'après les lois islamiques, le droit de divorcer revient à l'homme. L'âge du mariage passe de dix-huit ans à treize ans pour les filles. Cette loi remplace la loi de protection de la famille et prévoit pour les femmes : l'autorisation du mari de travailler, le droit de garde des enfants confié au père, la légalisation de la polygamie.²¹⁷ La porte d'entrée des études universitaires, dans certaines disciplines, a été fermée aux femmes, et les femmes ne peuvent pas accéder à la présidence de la République.²¹⁸

Cependant, la femme iranienne avait obtenu de nombreuses libertés durant les différentes évolutions. Elle a réussi elle a réussi obtenir le droit de vote, celui de conduire, d'éduquer, et aussi de travailler. Mais, après ces légiférations de la République Islamique, elle ne peut plus décider de sa propre vie, particulièrement dans les cas comme le mariage, le divorce, l'éducation et le travail. Autrement dit, elle ne peut désormais prendre des décisions qu'avec la permission de son père ou de son époux. En adoptant ces lois, nous voyons clairement, comment le rôle des femmes dans la famille et dans la société est défini par l'État et les hommes de cette société.

Cependant, à l'époque contemporaine en Iran, et sous toutes ces pressions, il est fait état d'une réalité sociale selon laquelle les femmes ont deux rôles en même temps : traditionnel et moderne en même temps. Effectivement, la société contemporaine iranienne attend d'une femme iranienne d'avoir une liste complexe de qualités : cuisiner, faire les tâches ménagères, éduquer son enfant, être assez belle dans la vie domestique, et avoir également une profession dans la vie sociale.

La peinture de *la première face* de Zahra Shafei (image 172) illustre métaphoriquement ce rôle compliqué qu'une femme joue dans la société iranienne. Zahra Shafei est une jeune peintre iranienne, née en 1986. En tant que jeune femme résidante de Téhéran, elle a

²¹⁶ *Ibid.*, p. 201.

²¹⁷ CHAFIQ, Chahla, *La femme et le retour de l'Islam*, *op.cit.*, pp. 133 -135.

²¹⁸ CHAFIQ, Chahla, KHOSROKHAVAR, Farhad, *femmes sous le voile face à la loi islamique*, *op.cit.*, p 105.

expérimenté la vie en Iran. Mais elle a un autre regard sur le monde, ayant été en résidence 3 mois à la cité internationale des arts de Paris.

Comme nous voyons dans la peinture, la femme dans la société iranienne d'aujourd'hui est comme une actrice qui joue un rôle. Au centre de ce tableau, on voit une femme portant un tablier de cuisine à pois rouges, assise sur une chaise. Elle est entourée de deux hommes qui la manipulent : l'un d'entre eux lui coiffe les cheveux, et l'autre lui met des gants de ménage. Dans cette mise en scène, la femme semble se préparer à jouer un rôle ou passer un entretien. Mais les vêtements de cette femme nous montrent que le rôle qu'elle s'apprête à jouer, est en réalité celui d'une femme de ménage. Cette image nous montre clairement que cette femme, en tant qu'individu, joue un rôle dans la société, qui est différent de son vrai rôle. On peut y voir l'idée de Erving Goffman, le sociologue américain, qui pense que l'individu joue différents rôles dans la société.

Mais, quel que soit ce rôle, l'importance dans cette image, c'est que, ce sont les hommes qui le définissent pour la femme. Nous voyons que ce sont des hommes qui la préparent pour ce rôle. La femme n'est ni plus ni moins qu'une actrice, et les hommes sont comme les directeurs, les producteurs ou metteurs en scène. Comme le titre du tableau nous l'indique, le premier personnage sur lequel on met l'accent est une femme. Elle est au centre de l'attention. Mais, nous voyons clairement que tous les créateurs de ce personnage sont des hommes. Autrement dit, cette femme joue le rôle que les hommes de la société ont prédéfini pour elle.

Selon Stéphan Chauvier (1959 -), le philosophe français : « *Une personne est une créature capable d'une pensée en première personne, d'une pensée au moyen du pronom « je ».* »²¹⁹ Mais cette image nous montre que cette femme ne peut pas penser par elle-même, son rôle est toujours façonné par le monde traditionnel masculin.

²¹⁹ Sous la direction de Catherine Halpern, *Identité, L'individu, le groupe, la société*, sciences humaines Edition, 2016, p. 22.



image 169, Zahra SHAFIE, *première face* (série de « la reine de la cuisine », Acrylique sur toile, 170 x160, 2012, (site web artiste)²²⁰

On peut voir également, cette suppression du « je » dans une série de peintures de Zeinab Movahhed, au titre de *corde à linges* (images 173, 174, 175, 176). Elle est une jeune artiste iranienne qui est née en 1981. Elle a obtenu un master en arts plastiques à l'université Azad de Téhéran. Zeinab Movahhed a présenté ses œuvres dans les plusieurs galeries en Iran, Kuwait et aux Etats-Unis à New York. Dans ses peintures, elle se concentre sur la présence de la femme, en éliminant son visage et en montrant les défis sociaux auxquels elle fait face.

²²⁰ <https://zahrashafie.com/>

Dans sa série de peintures *corde à linges*, on y voit des femmes, ne faisant rien, ou fumant une cigarette, debout ou assises dans les pièces de la maison. Nous voyons que les visages de ces femmes sont dissimulés de différentes manières, dans tous ces peintures. Autrement dit, ce sont des femmes qui n'ont aucune individualité.

Selon Jean-Claude Kaufmann, le sociologue français : « *L'individu est lui-même de la matière sociale, un fragment de la société de son époque, quotidiennement fabriqué par le contexte auquel il participe, y compris dans ses plis les plus personnels, y compris de l'intérieur.* »²²¹ Mais, nous voyons que les femmes de ces peintures ne jouissent ni d'un statut social ni personnel. Effectivement, elles semblent complètement envahies par les objets quotidiens, et semblent être elles-mêmes des objets faisant partis du décor. N'ayant pas de visages, il semble qu'elles soient confondues avec les objets de la maison, plutôt que d'être un individu à part entière. Effectivement, dans ces objets et ces scènes de la maison dans ces peintures illustrent quelques pans de la vie quotidienne de ces femmes dans leurs foyers. D'après Bruce Bégout, le philosophe français :

Le *chez soi* est le lieu où le sujet se recentre sur lui-même, *se réfléchit* pour s'en retourner vers ses besoins essentiels, afin de coïncider, dans les repas et le repos, avec lui-même et les siens. C'est au sein du foyer que le monde quotidien cesse d'être véritablement, un monde, et est intégré au sein d'une manière personnelle de vivre.²²²

Mais, ces femmes ne sont ni en train de prendre un repas, ni en train de se reposer. Elles ne sont pas représentées dans leur manière personnelle de vivre. Il semble plutôt qu'elles soient emprisonnées au sein de leur foyer, et condamnées à passer leur temps au sein de cet espace. Effectivement, dans ces images, elles sont en majeure partie chez elle.

Autrement dit, ce *chez soi* est transformé en un lieu quotidien pour elles, dans lequel elles s'attellent à certaines tâches répétitives. À première vue, les motifs de ces images nous évoquent clairement des répétitions et de l'ennui dans leur vie quotidienne : Les fleurs sur le mur, les rayures sur la chemise, les pois sur la robe de la femme, et les carrés sur le meuble. Dans ses œuvres, elle insiste souvent sur quelques éléments visuels dits *féminins* comme la représentation des motifs des vêtements et des détails en dentelles. Elle dit à propos de ces

²²¹ KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Pluriel, 2010, p. 49.

²²² BEGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, *op. cit.*, p. 347.

motifs et des formes de tissu sur les robes de femmes : « *ces formes et motifs avaient un grand potentiel pour montrer le processus de la vie d'une femme, pour montrer le cliché continu de leur vie et la vie ennuyeuse des femmes, et aussi passer le message au public très facilement.* »²²³

Une corde à linge représentée au premier plan dans toutes les peintures, nous montrent également cette répétition dans leur quotidien. Certains objets particuliers sont accrochés à ces cordes : les vêtements lavés, les livres, les gants ménagers, et les cigarettes. À travers ces objets, on y voit leur manière de passer le temps.

En tout état de cause, les femmes dans ces images, sont relayées au second plan, se dissimulant ainsi derrière ces tâches quotidiennes. Autrement dit, elles sont coincées dans un espace entre deux mondes : le monde traditionnel et le monde moderne. Les gants ménagers de couleur jaune à côté des ongles manucurés, vernis et soigné, et les livres lavés et accrochés à la corde, nous montrent clairement la contraste et le paradoxe de ce monde. Le monde dans lequel la femme est obligé de jouer son rôle traditionnel en plus d'un rôle moderne, et le réitérer tous les jours.

Evidemment, les tâches quotidiennes, tel que faire le ménage et cuisiner, sont les pans de la vie quotidienne de tout le monde, et ils sont répétés tous les jours. Nous pouvons les interpréter comme des tâches imposées et ennuyeuses, ou les remplir par une compétence et une manière personnelle de les faire. Mais, ces images mettent l'accent sur le côté ennuyeux de la vie quotidienne pour ces femmes isolées à la maison. Effectivement, on y voit une discrimination sexuelle due au poids de la culture traditionnelle qui est toujours présente dans la société iranienne. Une tradition qui tient un rôle central pour les femmes dans la vie quotidienne du foyer. Au sein de cette culture, la cuisine est comme le royaume de la femme dans lequel les hommes ne peuvent pas entrer.

²²³ <https://www.cinemawithoutborders.com/3995-zeynab-movahed-iranian-painter/>



image 170, Zeinab MOVAHED, *Série « Corde à linge »*, Acrylique sur toile, 110 x 130cm, 2011, (site web artiste)²²⁴



image 171, Zeinab MOVAHED, *Série « Corde à linge »*, Acrylique sur toile, 120 x 160cm, 2011, (site web artiste)²²⁵

²²⁴ <https://www.zeynabmovahed.com/>

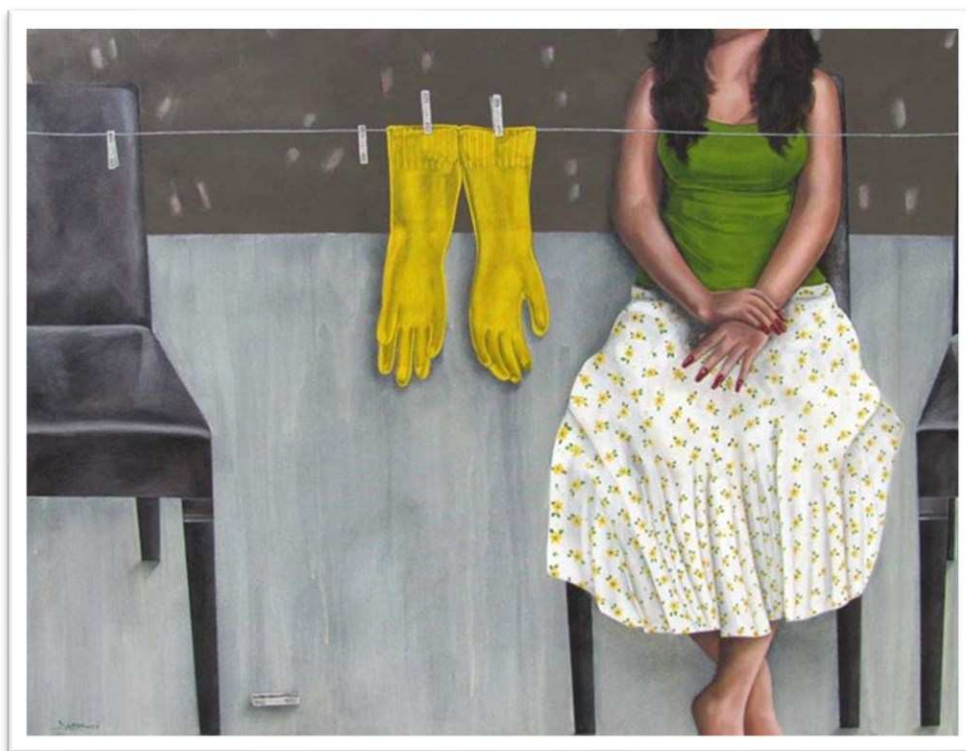


image 172, Zeinab MOVAHED, *Série « Corde à linge »*, Acrylique sur toile, 120 x 160cm, 2011, (site web artiste)²²⁶



image 173, Zeinab MOVAHED, *Série « Corde à linge »*, Acrylique sur toile, 120 x 160cm, 2011, (site web artiste)²²⁷

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

On peut comparer les femmes dans ces images avec les femmes assises ou de dos dans deux peintures des artistes connus, Edward Hopper, l'artiste américain, et Vilhelm Hammershøi, l'artiste Danois (images 177, 178). Dans ces deux peintures les femmes sont elles aussi confinées dans la solitude de l'espace domestique.

La lumière sur sol dans ces deux peintures, et les motifs floraux des peintures de Zeinab Movahhed, crée un univers poétique. Mais, ces peintures nous évoquent aussi le mystère en dissimulant les visages des figures. Par différentes techniques, on ne voit pas les visages des femmes. Elles sont anonymes et inconnues pour le spectateur. Ces visages cachés nous questionnent sur leurs pensées intimes. Joyeuses ou morose, ces femmes sont prisonnières du silence et d'un quotidien insignifiant.

Effectivement, les objets domestiques comme les gants de ménage dans les peintures de Movahhed, mettent en avant les discriminations sexuelles, que véhiculent la culture traditionnelle, auxquelles les femmes font face depuis maintes années en Iran.



image 174, Vilhelm HAMMERSHØI, *Intérieur à Strandgade*, huile sur toile, 46,5 x 52 cm, 1901, National Gallery of Denmark.

²²⁷ <https://www.zeynabmovahed.com/>



image 175, Edward HOPPER, *Chambre à Brooklyn*, Huile sur toile, 74 x 86 cm, 1932, Museum of fine arts, Boston

L'autre peinture de Zahra Shafei (image 179) évoque aussi cette discrimination sexuelle dans la société iranienne. Dans cette image, nous voyons un enfant assis au centre de la scène, sur le sol près des courses. À première vue, on pense que l'enfant est le sujet principal du tableau. Mais en y prêtant bien attention, on peut voir le nom d'un produit dans le chariot, sur le point d'intérêt de l'image, en haut à gauche. Effectivement, en Iran, ce mot désigne le nom d'une lessive nommée *Banou*, un mot persan qui signifie *madame* en français. Ce mot est le logotype du produit qui est écrit en rouge sur l'emballage vert.

Les couleurs contrastées de l'emballage du produit, et sa place sur le point d'intérêt (point de force), attirent notre attention, et le nom métaphorique du produit est aussi séduisant. Ce texte évoque simplement l'image d'une femme par le biais du mot *Banou* signifiant madame, et nous rappelle d'emblée, le rôle imposé à la femme dans la société. En persan, ce mot est rattaché à une femme assez respectée. En plaçant ce mot entre ces objets du quotidien, il nous semble qu'une femme respectée, est une femme qui remplit bien ses responsabilités au sein du foyer. Faire les courses, le ménage, garder les enfants. En bref, tous les rôles prédéfinis pour une femme au sein de la culture traditionnelle iranienne.



image 176, Zahra SHAFIE, *Acrylique sur toile*, 2012, anonyme, (site web artiste) ²²⁸

On note également ce rôle complexe de la femme iranienne, notamment à travers deux peintures de la jeune artiste, Homa Arkani (images 180, 181). Cette fois-ci, dans ces peintures, les contradictions de la vie quotidienne des femmes dans la société contemporaine iranienne sont représentées par diverses exagérations fantaisistes. Elle le représente bien, par la juxtaposition des différents rôles modernes et à la fois traditionnels, dans une même image. Dans ses œuvres, elle représente souvent le conflit entre le rôle traditionnel des femmes iraniennes qu'elles ont dans leur vie domestique, et le rôle que la société d'aujourd'hui leur impose.

Homa Arkani, née en 1985 à Téhéran, a fait ses études de graphisme à L'université Azad de Téhéran, et a représenté ses œuvres dans les galeries de Téhéran. Mais après quelques expositions, elle s'est vue interdite d'exposer ses œuvres en Iran. En 2013, ses œuvres sont publiés sur les réseaux sociaux, sous le titre de « *les tableaux interdits des femmes iraniennes* ». Après cela, elle est partie d'Iran pour Bruxelles pour continuer ses études d'arts

²²⁸ <https://zahrashafie.com/>

visuelles, et elle habite maintenant en Belgique et essaie d'exposer ses œuvres dans les galeries internationales.

Dans ces (images 180, 181), au premier coup-d'œil, en apparence, nous voyons simplement des femmes faisant le ménage. Mais en y regardant de plus près, nous nous retrouvons plongés dans l'univers étrange de ces peintures. On se demande si la jeune fille, dans la première peinture (image 180), est en train de nettoyer la cuisinière, ou de jouer de la musique telle une DJ (un disc-jockey). On ne sait pas non plus si la fille dans la deuxième peinture (image 181) est en train de danser au milieu d'une scène de cabaret, ou de passer l'aspirateur.

Dans le premier tableau (image 180), une table de mixage de DJ est remplacée par une plaque de cuisson, et une assiette ornée de fleurs rouges en arrière-plan nous évoque une peinture murale des bars faisant office de décor derrière les chanteurs. Dans le deuxième tableau (image 181), le tube de l'aspirateur sert de barre de danse, et la scène en arrière-plan avec le rideau rouge ressemble à une scène de spectacle ou de cabaret.

Les filles dans ces images, sont représentées comme des poupées sans aucune émotion, et sont mises dans différentes situations inhabituelles, comme les autres objets autour d'elles. Nous voyons clairement que ces objets et ces scènes sont sortis de leur contexte habituel, et leurs fonctions ont changé. Lorsqu'ils sont représentés dans un contexte inhabituel, ils produisent un effet d'étrangeté. Autrement dit, le remplacement des objets, multiplie la capacité des objets et les rend plus sensationnels à valeur affective. De cette manière, ces peintures agrandissent le mauvais côté de la réalité plus profonde de la vie des femmes en Iran qui se cache derrière les scènes ordinaires qu'on voit tous les jours. On peut donc dire qu'on voit une sorte de *défamiliarisation* des scènes de la vie quotidienne des femmes iraniennes dans ces images. Effectivement, dans ces tableaux, les images de la vie quotidienne sont recrées par analogies entre objets.

Dans le premier tableau (image 180), nous voyons qu'une grande assiette a couvert tout l'arrière-plan. Effectivement, cette assiette nous semble étrange et attire notre attention par le changement d'échelle. À l'aide de cet agrandissement, nous voyons bien les motifs des fleurs rouges sur l'assiette, qui sont clairement représentatifs d'une culture traditionnelle. Effectivement, ces assiettes ayant pour motif des fleurs rouges représentent une vaisselle connue en Iran qu'on peut trouver plutôt dans les maisons des grand-mères iraniennes. Dans la deuxième peinture (image 181), le détournement des fonctions des objets, le tube de l'aspirateur et la barre de danse, attire également notre attention sur la situation de cette femme dans ces activités : une femme traditionnelle qui travaille à la maison ; une femme

moderne qui a un geste érotique, qui s'est maquillée et porte un voile ainsi qu'un manteau à la mode. Mais nous voyons clairement que ces deux activités se sont superposées. Effectivement, cette femme, soit dans son rôle traditionnel, soit dans son rôle moderne, joue quotidiennement un rôle dans la même scène. Une scène qui est sous le regard dominant des hommes et de la tradition.

La juxtaposition de ces activités et des deux rôles nous évoque également une sorte d'*ironie amère* ou presque une *satire ironique*. Comme on le sait : « *L'ironie se définit donc d'abord par le contraste entre le sens apparent et le sens véritable...L'ironie réside dans le contraste entre le sens du discours et la pensée* ». ²²⁹ De cette manière le contraste et la réalité complexe de la vie quotidienne des femmes iraniennes sont bien dévoilés dans ces images par l'ironie. Ainsi grâce à ce procédé utilisé dans ce tableau, on peut découvrir une société traditionnelle et patriarcale qui se cache derrière l'apparente moderne de la société iranienne.

Cette ironie, est inhérente aussi au style de Pop art par lequel Homa Arkani est inspirée. Effectivement, dans le Pop art, les artistes représentent les problèmes sociaux de leurs sociétés par l'ironie et à travers les sujets quotidiens. Autrement dit, par le Pop art, les artistes démasquent la réalité pour montrer la déplaisante vérité qui est cachée au sein de la vie quotidienne.

Robert Rosenblum, l'historien de l'art américain, introduit deux caractéristiques du Pop art dans un essai en 1964 : « *Le pop art ne doit pas seulement faire avec ce qui est peint, mais aussi avec la façon dont il est peint* », et « *L'artiste pop authentique représente des images et des objets produits en masse en utilisant un style également basé sur le vocabulaire visuel de la production de masse.* » ²³⁰

Homa Arkani aussi représente bien la culture populaire et la culture de masse iranienne en utilisant des éléments visuels de la vie quotidienne dans cette société. Les œuvres de Homa Arkani sont les reflets criants de vérités de la société iranienne contemporaine.

²²⁹ SOURIAU, Etienne, *vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 947.

²³⁰ BANN, Stephen, *Pop Art and Genre*, *New Literary History*, 24, no. 1 (1993): 115-24. doi:10.2307/469274.



image 177, Homa ARKANI, *Danse avec moi*, huile sur toile, 100 x 100 cm, 2011, (site web artiste) ²³¹

²³¹ <https://homa-arkani.com/>



image 178, Homa ARKANI, *You fucked me up*, huile sur toile, 100 x 200 cm, 2011, (site web artiste) ²³²

²³² *Ibid.*

3.2. Le voile

L'autre sujet qu'on voit clairement dans les peintures contemporaines d'Iran, est celui du port du voile des femmes en Iran. Pour Chahla Chafiq, le voile est : « *ce morceau d'étoffe, qui couvre et qui cache la femme aux yeux des autres, et qui apparait étrangement comme un miroir dans lequel se reflètent les images de la femme iranienne ainsi que toute la complexité et l'ambivalence des rapports dans lesquels elle vit et évolue.* »²³³

Paradoxalement, ce qui est caché, a un rôle de révélateur du quotidien des femmes. Le voile devient une métaphore d'un système, d'une société dans laquelle des femmes coexistent dans un univers empreint de paradoxes.

A travers ces images, on voit comment les jeunes femmes iraniennes intègrent le voile obligatoire dans leur vie de tous les jours, et comment le voilement est devenu un défi quotidien pour elles. Depuis des années, le voile a suscité des polémiques en Iran, et est, actuellement toujours sujet à de nombreuses controverses.

Si on observe l'Iran d'un point de vue historique, à l'époque de Qadjar, les vêtements des femmes se constituaient des trois pièces suivantes : Le *tchador* qui est un long voile couvrant de la tête aux pieds, le *Rubandeh* qui est un voile court qui masque le visage, et le *Chaqchur* qui est un pantalon très ample.²³⁴

Pendant l'histoire d'Iran, beaucoup d'efforts ont été fait pour changer cette forme du vêtement et libérer les femmes du voile et du *tchador*. Tahereh Qurrat al-Ayn a elle beaucoup œuvrer en faveur du féminisme. Elle a été un membre du mouvement religieux *le Babisme*, mouvement où les femmes ôtaient leur voile dans les lieux publics en 1848.²³⁵ Par son acte politique, elle est devenue un des symboles les plus importants en Iran, de la lutte contre le voile obligatoire pour les femmes.

A la même époque, Mirza Fatali AkhundZadeh (1812 - 1878), l'écrivain iranien raconte comment la femme de l'un des chiites Ismaélien, a abandonné le voile. AkhundZadeh considère ce dévoilement comme une des réformes les plus importantes de l'Islam Chiite, dans le sens des libertés individuelles.

Lors de la révolution constitutionnelle de 1906, Tâj-ol-Saltané, la fille de Naser al-din-Shah Qadjar est aussi une des premières femmes qui attaque le voile « *non seulement comme le*

²³³ CHAFIQ, Chahla, *La femme et le retour de l'Islam*, op.cit., p. 99.

²³⁴ SEDGHI, Hamideh, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*, op. cit., p. 26.

²³⁵ ABOUDRAR, Bruno Nassim, *Comment le voile est devenu musulman*, France, Flammarion, 2014, pp. 135 - 136.

*symbole du malheur des femmes persanes, mais aussi comme l'une des causes essentielles du retard socio-économique du pays. »*²³⁶

En 1936, Reza Shah a promulgué la loi de dévoilement des femmes auquel les ulémas se sont vivement opposés. Cette loi de dévoilement « *interdit purement et simplement le port du voile* ». ²³⁷ Le mélange public de femmes et d'hommes a déjà été interdit par les clercs, est une autre partie de la campagne de dévoilement. A la suite de cette loi, les bains publics et les cinémas ont été également interdits aux femmes voilées. Le Shah a instauré un Centre féminin, dont la direction a été attribuée à sa propre fille, la princesse Chams. Une des missions de ce lieu, était de promouvoir la propagande anti-voilement dans le pays. ²³⁸

La sociologue Iranienne, Chahla Chafiq, décrit que le dévoilement signifiait, pour les femmes, le franchissement des murs de la maison dressés pour accéder au monde, à la « *vrai vie* ». ²³⁹ Effectivement, ce décret de dévoilement de Reza Shah a été une sorte d'institutionnalisation de la liberté vestimentaire des femmes en Iran, dont a découlé un certain nombre de polémiques engendrant une scissure au sein de la société, entre la population attachée au voile, et la population qui souhaitait s'en libérer.

Les femmes occidentalisées, les riches urbaines, les femmes éduquées, les femmes de l'élite, ainsi qu'un certain nombre de participants au mouvement constitutionnel, ont accepté le décret de dévoilement par Reza Shah et ont abandonné le voile, tandis que le reste de la société a continué à porter le voile conformément à ses traditions locales. ²⁴⁰ Effectivement, l'interdiction du voile a été plutôt exécuté à Téhéran, et dans les grandes villes.

En conséquence, à la suite de cet arrêté, les vêtements de la plupart des femmes iraniennes ont été remplacés par les vêtements et les chapeaux européens. Le décret de dévoilement de Reza Shah a donné naissance à des discordes au sein du pays. Une partie de la population a émis des avis favorables à ce décret, tandis que l'autre partie était défavorable. Cependant, une majorité de femmes a été opposé à cet arrêté :

Le voile symbolisait le « signe de la bienséance et un moyen de protection contre les yeux menaçants des hommes étrangers » ; ainsi, « pour la majorité des femmes iraniennes, retirer le voile signifiait commettre un péché et une honte majeurs » ...

²³⁶ CHAFIQ, Chahla, *La femme et le retour de l'Islam*, op.cit., p. 86.

²³⁷ DJALILI, Mohammad-Reza, KELLNER, Thierry, *Histoire de l'Iran contemporain*, op. cit., p. 51.

²³⁸ ABOUDRAR, Bruno Nassim, *Comment le voile est devenu musulman*, op. cit., p. 140.

²³⁹ CHAFIQ, Chahla, *La femme et le retour de l'Islam*, Paris, op.cit., p. 85.

²⁴⁰ SEDGHI, Hamideh, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*, op. cit., p. 38.

Alors que la majorité des femmes urbaines se sentaient en sécurité psychologique et physique avec le tchador, dévoiler, en revanche, symbolisait l'insécurité et l'éloignement, peut-être de la même manière que la nudité pour de nombreuses femmes occidentales.²⁴¹

Cependant, certaines femmes qui ont été moins attachées culturellement au voile, ont approuvé ce décret du dévoilement. Selon Chahla Chafiq : « *aux yeux de ces femmes réveillées, le port du voile était le plus grand obstacle dressé devant les femmes persanes, et pour elles le dévoilement signifiait la liberté et le droit formel de participer à la vie sociale et politique du pays.* »²⁴²

Hamideh Sedghi, expert en étude de genre croit que, les efforts de Reza Shah ont peut-être été efficaces contre les religieux qui maniaient une autorité personnelle et publique sur les relations entre les femmes et les hommes, la famille, et en particulier les femmes. Elle dit : « *Le dévoilement et d'autres politiques sexospécifiques ont limité et remis en cause certaines tendances des dortoirs masculins, en particulier le contrôle exercé par les religieux sur la sexualité des femmes et leur travail.* »²⁴³

Elle croit que par cette loi, des hommes ont perdu le pouvoir de domination sur les femmes dans tous les aspects de la vie quotidienne, et de cette manière : « *ce que les hommes dissimulaient était maintenant révélé ; ce qui était privé pour eux était désormais public ; et ce que les hommes possédaient était maintenant emporté.* »²⁴⁴

D'autre part, Bruno Nassim Aboudrar, est d'avis, lui, que les femmes iraniennes sont encore sous le joug de la domination patriarcale :

La rue elle-même est défendue aux femmes voilées et la police les en chasse. Mais, dans les petites villes, la population masculine harcèle celles qui obtempèrent. Les femmes sont donc prises entre deux forces contradictoires, celle de l'Etat qui punit le voilement et celle de la populace qui malmène les dévoilées.²⁴⁵

²⁴¹ SEDGHI, Hamideh, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*, op. cit., pp. 87 - 88.

²⁴² CHAFIQ, Chahla, *La femme et le retour de l'Islam*, op.cit., p. 87.

²⁴³ SEDGHI, Hamideh, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*, op. cit., p. 62.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 89.

²⁴⁵ ABOUDRAR, Bruno Nassim, *Comment le voile est devenu musulman*, op. cit., p. 141.

On peut observer ce côté ambivalent du voile en Iran dans les deux peintures du peintre iranien, Ahmad Morshedlou (images 182, 183). Effectivement nous voyons simplement des images d'hommes et de femmes ordinaires de la classe populaire iranienne représentés. Alors que ces images nous représentent une manière de se vêtir dite *ordinaire* de ces femmes dans leur vie quotidienne, elles ont un aspect également étrange, presque de l'ordre de l'extraordinaire.

Dans ces deux peintures, nous voyons une femme vêtue d'un tchador noir, qui est représentée parmi d'autres femmes non-voilées et des hommes. On peut noter un contraste important. Le contraste se manifeste tout d'abord par la couleur. La couleur sombre du tchador le fait ressortir des autres parties claires de la peintures. Il y a également une opposition conséquente entre le corps complètement couvert de la femme et les corps nus des hommes. La femme se distingue des autres personnages, aussi bien du point de vu des couleurs que de sa symbolique.

Les apparences noires, et recouvertes de ces femmes, peuvent nous évoquer des objets insolites. Elles sont répétées dans les peintures et parmi des autres personnages, comme si elles étaient inhérentes à leur vie. Effectivement, la répétition de cette femme en tchador nous évoque la présence d'une partie ambiguë de la culture traditionnelle qui est cachée dans leur vie quotidienne. D'autre part, la seule partie non voilée des femmes : leur visage, est représenté de la même manière pour chaque femme voilée. Ces femmes semblent avoir perdue leur unicité, et n'être qu'une masse informe. Leur visage représenté de la même manière et multiplié, symbolise l'atrophie de leur personnalité. Elles semblent n'être que les sombres ombres des hommes dans les tableaux.



image 179, Ahmad MORSHEDLOU, *sans titre*, huile sur toile, 173 x 366 cm, 2008, (site web artiste)²⁴⁶



image 180, Ahmad MORSHEDLOU, *Sans titre*, Huile sur toile, 178 x 366 cm, 2008, (site web artiste)²⁴⁷

²⁴⁶ <https://ahmadmorshedloo.com/>

²⁴⁷ *Ibid.*

Toutefois, à l'époque de Mohammad Reza Chah Pahlavi, le fils de Reza Chah Pahlavi, les femmes voilées, et les femmes sans voile avec des croyances diverses cohabitaient dans la même société en Iran. A cette époque, dans les villes, les femmes des classes moyennes et supérieures, ont peu à peu remplacé leurs tchadors par des pantalons, des jeans, des minijupes et d'autres types de vêtements occidentaux, tandis que les femmes de la classe ouvrières couvraient leurs cheveux.²⁴⁸ Chahla Chafiq remarque que le tchador jouait parfois le rôle d'un habit « *cache-misère* ». Cependant les femmes de quartier populaires, ne portaient pas le tchador de façon « *correcte et islamique* », tel que de nombreuses femmes le portent dans les villes religieuses.²⁴⁹

D'ailleurs, à l'époque de Mohammad Reza Shah Pahlavi, il n'y avait pas une propagande particulière de la part de l'état en faveur ou contre le voile. A tel point que Chahbanou, Farah Pahlavi, en 1977, lorsqu'elle visite le mausolée de L'imam Reza (le 8^{ème} des douze imams du chiisme à Mechhed), accompagnée de son fils, le prince Reza Pahlavi, porte le tchador (image 184).



image 181, anonyme

²⁴⁸ SEDGHI, Hamideh, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*, op. cit., p. 106.

²⁴⁹ CHAFIQ, Chahla, *La femme et le retour de l'Islam*, op.cit., p. 95.

Rashin Ghorbi, autre artiste iranienne, nous montre bien cette cohabitation entre femmes voilée et non voilée en Iran à l'époque de Pahlavi. Elle peint une série de toiles qui sont des souvenirs de son enfance, dans différents lieux tels des cafés, des restaurants, des soirées, où se mêlent différents types de gens. Dans une peinture de cette série (image 185), nous distinguons deux femmes sans voile avec les cheveux coiffés dans le style de cet époque-là, vêtues de robes, assises à côté d'une femme portant le tchador en blanc et à pois noirs. Alors que la femme voilée regarde les deux femmes non-voilées avec inquiétude et mécontentement, celles-ci sont assises à une table commune. Cette peinture ressemble aux images qu'on voit même après la révolution dans les albums photo de famille de la plupart des iraniennes. Ce sont des photos privées, dans les salons d'une fête de mariage ou d'une soirée. Ces photos, sont prises normalement dans les soirées privées entre les familles iraniennes, mais on ne les retrouve pas dans les salons publics.



image 182, Rashin GHORBI, *De la série de « dernier jugement »*, Acrylique sur carton, 58 x 46 cm, 2018, anonyme.

Après la révolution islamique, la vie sociale a complètement changé pour les femmes iraniennes. Tout d'abord, le 6 mars 1979, Khomeiny déclare que « *les femmes pourront continuer à travailler, mais en tenue islamique* ». ²⁵⁰ La plupart des femmes se sont rassemblées et ont manifesté plusieurs fois contre le port obligatoire du voile. Mais le port du voile a été imposé progressivement pendant plusieurs années et de différentes manières. L'état islamique a proposé le *Hijab* à travers *tchador* (morceau de tissu couvrant le corps et la tête), la *rupush* (tunique ample) et le *rusari* (le foulard) ou le *maqna'eh* (un foulard serré qui couvre tous les cheveux, le cou et les épaules). Le port du *tchador*, n'était pas obligatoire, mais vivement encouragé et conseillé.

En effet, le gouvernement a attribué des peines sévères aux femmes désobéissantes. En 1983, le Qesas (le projet de loi de rétribution) promettait 74 coups de fouet à toutes femmes qui n'aurait pas respecté la règle de voilage. Les dirigeants religieux condamnaient non seulement « *le non-port du voile* », mais aussi « *un mauvais port du voile* ». Les différents groupes comme les forces de sécurité, les membres du comité révolutionnaire, les membre du Parti de Dieu (hezbollah), et la police de genre ont interrogé, attaqué ou intimidés des femmes qu'ils considéraient comme « *mal-voilées* ». ²⁵¹

A partir de cet édit, le voile n'est plus seulement un sujet traditionnel ou religieux. La problématique n'est plus seulement la soumission des femmes à la domination masculin. Farhad Khosrokhavar, le sociologue franco-iranien croit que :

Le voile ne fait plus intimement corps avec le corps féminin, contrairement au passé. Il s'est relâché dans sa dimension symbolique, même lorsqu'il est porté hermétiquement, sous la pression du pouvoir islamiste. Le nouveau voile, même lorsqu'il se dédouble et engloutit le corps, est déjà rabaissé au rang de moyen en vue d'une fin qui le transcende : l'affirmation d'une autonomie sous surveillance, et qui se manifeste en transgressant de manière voilée les diktats d'un pouvoir total... Les femmes se trouvent désormais face à une répression qui est forcée de leur reconnaître la qualité de sujet autonome, comme des acteurs déviants ayant un statut *public*. Elles affrontent l'Etat

²⁵⁰ CHAFIQ, Chahla, *La femme et le retour de l'Islam, op.cit.*, p. 131.

²⁵¹ SEDGHI, Hamideh, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling, op. cit.*, pp. 206 - 211.

répressif où elles s'affirment de manière perverse comme êtres autonomes et *politiques*.²⁵²

Il faut remarquer qu'il y a une différence radicale entre la problématique du voile en Iran après la révolution islamique de 1979, et avant cette même révolution. Dans la constitution de 1979, les règles établies doivent respecter la loi islamique. Le conseil des gardiens de la constitution, a pour rôle de veiller à la compatibilité des lois entre la constitution et l'islam. Le guide suprême qui a la position la plus haute dans la hiérarchie politique en Iran, est un juriste religieux (*faghih*) qui a le pouvoir de suspendre la loi. En Iran, la question du hijab n'est pas seulement une question religieuse de la société musulmane, mais c'est une question gouvernementale. On peut donc dire, que l'Etat, y compris le guide suprême, le pouvoir juridique, et le conseil des gardiens de la constitution, ont l'autorité sur les femmes.

Aujourd'hui, le port du voile est obligatoire en Iran, malgré qu'une partie des musulmanes insistent sur le fait que l'imposition du port du voile ne figure pas dans les obligations sacrées.²⁵³ Bruno Nassim Aboudrar dans son livre, *comment le voile est devenu musulman*, explique comment le voile est devenu le symbole de l'islam, alors qu'il n'est presque rien dans l'islam.

Il dit :

Depuis que l'Islam par la force des choses, se trouve mêlé au reste du monde, le voile féminin est devenu progressivement un symbole. Toutefois, sa fonction symbolique récente et sa fonction instrumentale traditionnelle sont, en grande partie, clivées. Les femmes qui revêtent plus ou moins volontairement y voient l'expression symbolique de leur appartenance à la communauté de croyantes et oblitèrent l'efficacité coercitive qu'il continue d'avoir pour celles qui le subissent.²⁵⁴

En Iran, l'état islamique déclare que porter un voile est obligatoire dans les lieux publics, les politiques, exercent une propagande véhiculant l'idée que le corps de la femme dans le voile serait comme une perle qui est désormais protégée à l'intérieur d'une coquille. L'opinion publique a une autre vision du voile. En réalité, dans la société iranienne, des femmes de

²⁵² CHAFIQ, Chahla, KHOSROKHAVAR, Farhad, *femmes sous le voile face à la loi islamique*, Paris, Editions du félin, 1995, p. 193.

²⁵³ *Ibid.*, pp. 46 - 47.

²⁵⁴ ABOUDRAR, Bruno Nassim, *Comment le voile est devenu musulman*, *op.cit.*, p. 68.

différentes croyances cohabitent. Les femmes qui portent le voile, et les femmes qui ne portent pas le voile se rencontrent, et c'est ce qu'on peut voir dans les peintures suivantes, de différentes artistes iraniennes.

Dans une peinture (image 186), Ahmad Morshedloo rassemble sur la même toile des femmes d'univers et de convictions bien distincts de la société iranienne. Morshedloo montre avec adresse une réalité de la société iranienne : la mixité. En effet, des femmes aux valeurs, aux idées, et aux traditions différentes s'entre-mêlent dans une même société. Cette diversité des apparences et des croyances des femmes a existé en Iran jusqu'à la révolution islamique de 1979. Mais, cette image est devenue une image chimérique et idéale dans la société actuelle. À cause des lois constitutionnelles de l'état islamique, nous ne pouvons plus voir cette image dans le public. Cette Image ne semble être dorénavant, qu'une utopie.

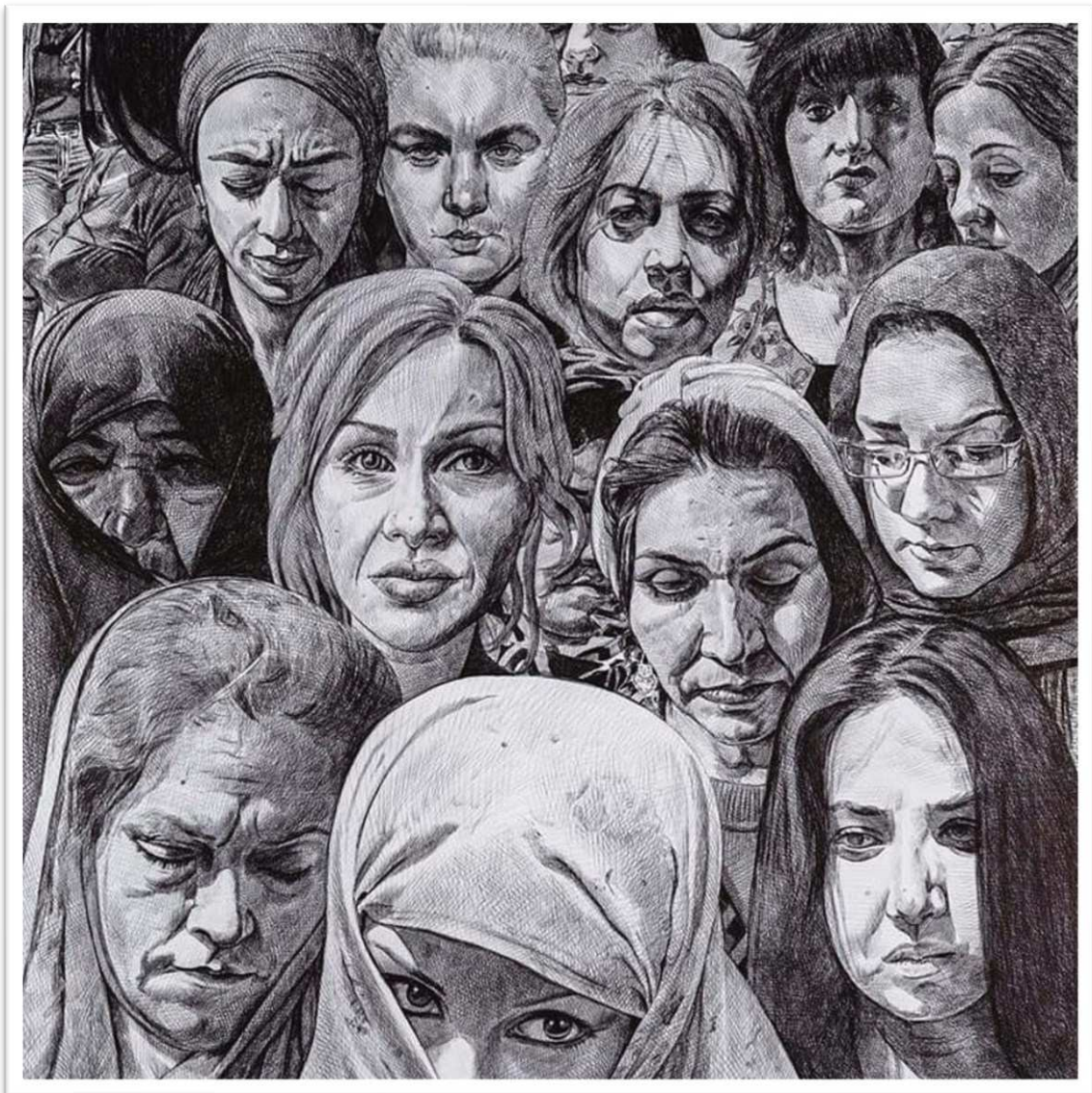


image 183, Ahmad MORSHEDLOU, *sans titre*, stylo sur carton, 120 x 90 cm, 2019, Sharif gallery, Iran.

Nous pouvons observer dans les peintures réalistes de deux peintres contemporains iraniens, Amin Nourani (1965), et Masoud Keshmiri (1976), différents types de femmes en Iran. Mais, comme nous avons déjà remarqué, toutes ces femmes sont représentées dans des espaces d'intérieur. Dans les peintures de Amin Nourani (images 187, 188), nous voyons des femmes portant des *tchadors* et des foulards avec des motifs et colorés, malgré l'environnement sombre et triste dans lequel elles sont représentées. On ne voit aucune couleur vivante dans ces tableaux, seulement les couleurs bleu et rouge des vêtements des femmes. Effectivement, ces couleurs et les motifs sur les tchadors, donnent vie aux personnages dont on ne voit pas les visages.

Leur voile est une forme traditionnelle du voile existant en Iran, depuis l'avant-révolution. Il est présent chez les femmes dites *ordinaires* de la classe populaire. Ces *tchadors* colorés, en plus d'un rôle religieux, étaient comme un vêtement d'extérieurs pour les femmes iraniennes. Elles les portaient par-dessus leurs vêtements quand elles sortaient de la maison. Même si leurs cheveux et leurs corps n'étaient pas complètement couverts par ces *tchadors*, elles le portaient comme on pourrait porter un manteau en occident. Donc, pour un certain nombre de femmes en Iran, ces *tchadors* colorés ne sont pas un symbole religieux et islamique, mais c'est un vêtement traditionnel.

Masoud Keshmiri a représenté également une autre image de la femme en Iran d'aujourd'hui, qui est rarement véhiculée dans les médias du monde : Une image de la femme ordinaire iranienne sans voile (images 189, 190). Ces femmes iraniennes qui ne croient pas au voile, dans les espaces d'intérieurs et privés, portent des vêtements modernes et à la mode, comme les autres femmes dans le monde. On retrouve ces mêmes femmes iraniennes dans les espaces publics portant le voile obligatoire, et de cette manière, elles ont une double vie dans l'espace privé et public.

Cependant, l'habit féminin autorisé dans les lieux publics, « se constitue d'une ample robe longue, en forme de manteau, d'un pantalon, et d'un foulard couvrant la tête et les épaules. Cet habillement ne devrait laisser visible que le visage et les mains à partir du poignet ».²⁵⁵ Ce hijab obligatoire a évolué à travers le temps. Dans les années qui suivirent la révolution islamique, le hijab se constituait d'un foulard large avec des tuniques longues et des pantalons amples, généralement de couleurs sombres. Après les années 2000, les jeunes femmes de Téhéran et des grandes villes, ont commencé à porter des foulards colorés, et des tuniques

²⁵⁵ CHAFIQ, Chahla, KHOSROKHAVAR, Farhad, *femmes sous le voile face à la loi islamique*, op.cit., p. 87.

ajustées sur des pantalons dits *slim* dans les lieux publics et privés. Elles portent parfois des sandales à la place des chaussures et de plus en plus de femmes portent du maquillage en public. Mais ceux qui travaillent dans les locaux du gouvernement, continuent de se déguiser en *magna'eh* sombre, en tunique ample et en pantalon.²⁵⁶ Nous pouvons observer cette forme de *Hijab* plus moderne en Iran, dans les peintures de Dariush Gharahzad (images 191, 192). Cet artiste iranien dans ses œuvres, représente l'apparence des femmes des grandes villes en Iran dans le style réaliste et parfois proche de l'hyper-réalisme. Les femmes y sont habillées plutôt à la mode et coloré, et sont représentées au premier plan. A l'arrière-plan sont peints des murs urbains gris. On peut remarquer que tous les éléments présents dans ces deux plans, les femmes et les murs, sont couverts. Les femmes sont couvertes par le voile, et les murs sont, eux, couverts par des graffitis et parfois par des publicités. Le voile des femmes est un mélange entre leurs identités propres et les lois gouvernementales, et les graffitis et publicités sur les murs sont représentatifs de ce qui se passe dans la vie quotidienne de cette société.

²⁵⁶ SEDGHI, Hamideh, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*, op. cit., p. 213.



image 184, Amin NOURANI, *Récit confiné*, Huile sur toile, 130 x 130 cm, 2009, Assar gallery, Téhéran, Iran.



image 185, Amin NOURANI, *Persistance de la survie*, Huile sur toile, 130 x 130 cm, 2010, Assar gallery, Téhéran, Iran.



image 186, Masoud KESHMIRI, *Sans titre*, Acrylique sur toile, 120 x 120 cm, 2014, O gallery, Téhéran, Iran.



image 187, Masoud KESHMIRI, *Sans titre*, Acrylique sur toile, 120 x 120 cm, 2014, O gallery, Téhéran, Iran.



image 188, Dariush GHARAHZAD, *Fille avec foulard rouge*, Huile sur toile, 145 x145 cm, 2006, vendu aux enchères, Téhéran, Iran.



image 189, Dariush GHARAHZAD, de la série *Identification*, Huile et acrylique sur toile, 120 x180 cm, 2013, vendu aux enchères, Téhéran, Iran.

L'artiste photographe iranienne, Gohar Dashti, représente clairement cette identité multiple des femmes dans une série de photos intitulé *moi, elle et les autres*. (images 193, 194).

Elle représente dans ses photos, des portraits de jeunes femmes qui sont nées en Iran, après la révolution islamique de 1979. Elle a photographié ces femmes dans trois situations, dans l'espace du travail, dans leur chez-soi, et dans la société (de gauche à droite). A travers ces photos, elle démontre comment les femmes iraniennes sont obligées de changer leurs apparences dans leur vie quotidienne selon les lieux qu'elles fréquentent.

Ces photos dans une façon plus directe représentent la même chose qu'on voit dans ces peintures : Des femmes aux croyances diverses et vêtues de manières différentes lorsqu'elles sont dans un espace public ou bien privé en Iran. Pourtant ici c'est bien une même femme qui est déclinée deux fois. Elle semble être une autre. On semble alors être témoins d'une sorte de dédoublement de la personnalité. On peut se demander quel est l'impact psychologique de « *ce masque* », « *cette nouvelle peau* » qu'elle doit revêtir selon les lieux où elle se trouve.



image 190, Gohar DASHTI, de la série de « *moi, elle et les autres* », anonyme, 2010, anonyme.²⁵⁷

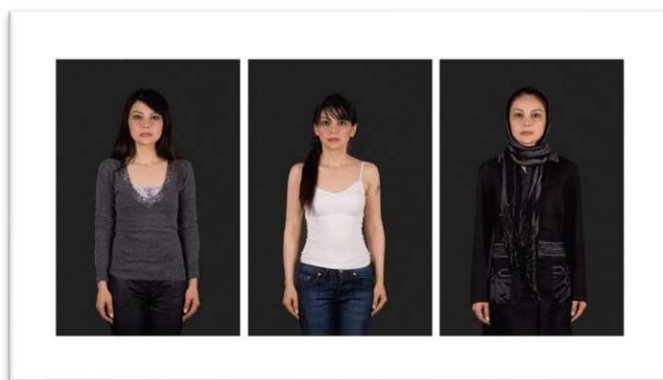


image 191, Gohar DASHTI, De la série de « *moi, elle et les autres* », anonyme, 2010, anonyme.²⁵⁸

²⁵⁷ http://www.visavisphoto.com/archives2015/133-OCTOBER_6_GOHAR_DASHTI.html

Après des années de répression massive et de propagande en faveur du port du tchador, le régime n'a cependant pas réussi à imposer le voile chez la majeure partie des femmes urbaines, et à le faire intérioriser par la population.²⁵⁹ Effectivement, les femmes des grandes villes se sont réapproprié le voile conseillé par l'état, et l'ont transformé, en l'adaptant à la mode actuelle dans le monde, et dès qu'elles trouvent une opportunité de se battre contre le voile, elles la saisissent. Selon Farhad Khosrokhavar, elles ont même réussi à accroître leurs attraits sexuels à travers ce nouveau hijab :

Les femmes jouent sur l'ambiguïté du voilé et du non-voilé, non pas pour dissimuler le corps et en particulier le visage, mais pour lancer une « invite » aux autres, en se sexualisant par le recours à un imaginaire où le va-et-vient incessant entre les deux pôles du fermé et de l'ouvert attise le voyeurisme. L'exposition/retrait de la beauté féminine au travers du voile revêt en l'occurrence un sens pernicieux, provocateur et porter de contestation.²⁶⁰

Nous pouvons voir dans les peintures suivantes (images 195, 196), cette nouvelle forme de hijab en Iran, qui est inventée par les jeunes femmes de la nouvelle génération, sous la répression du régime islamiste. Dans les peintures de Ahmad Morshedlou, on voit des jeunes filles qui sont installées devant les murs du palais du Golestân (l'ancien palais royal Qadjar) pour prendre des photos en *selfie*. Au premier regard, nous voyons un contraste élevé entre l'architecture ancienne de l'arrière-plan, et l'apparence moderne et rebelle des jeunes-femmes au premier-plan.

Il est clair que ces deux jeunes-filles ne croient pas au hijab, mais qu'elles portent le voile sous la contrainte. Malgré le port du voile, elles ont une attitude séductrice. Elles ont laissé leurs mèches de cheveux dépasser de leurs écharpes. L'une d'entre elle, porte un manteau très court, et l'autre a ouvert son manteau. Autrement dit, elles essaient de transformer le voile obligatoire en un vêtement plus moderne, à la mode et séduisant, malgré toutes les limitations et interdictions envers les femmes dans la société iranienne. De cette façon, on peut voir dans ces peintures ce que le sociologue, Farhad Khosrokhavar dit : « *un nouveau type d'acteur*

²⁵⁸ http://www.visavisphoto.com/archives2015/133-OCTOBER_6_GOHAR_DASHTI.html

²⁵⁹ CHAFIQ, Chahla, KHOSROKHAVAR, Farhad, *femmes sous le voile face à la loi islamique, op.cit.*, p. 192.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 191.

*féminin qui, en l'absence d'organisation et de mouvement collectif, parvient à neutraliser, dans ses micro-conduites quotidiennes, les mesures répressives du pouvoir islamiste et à ouvrir un réduit où s'exprime, de manière perverse, sa liberté. »*²⁶¹

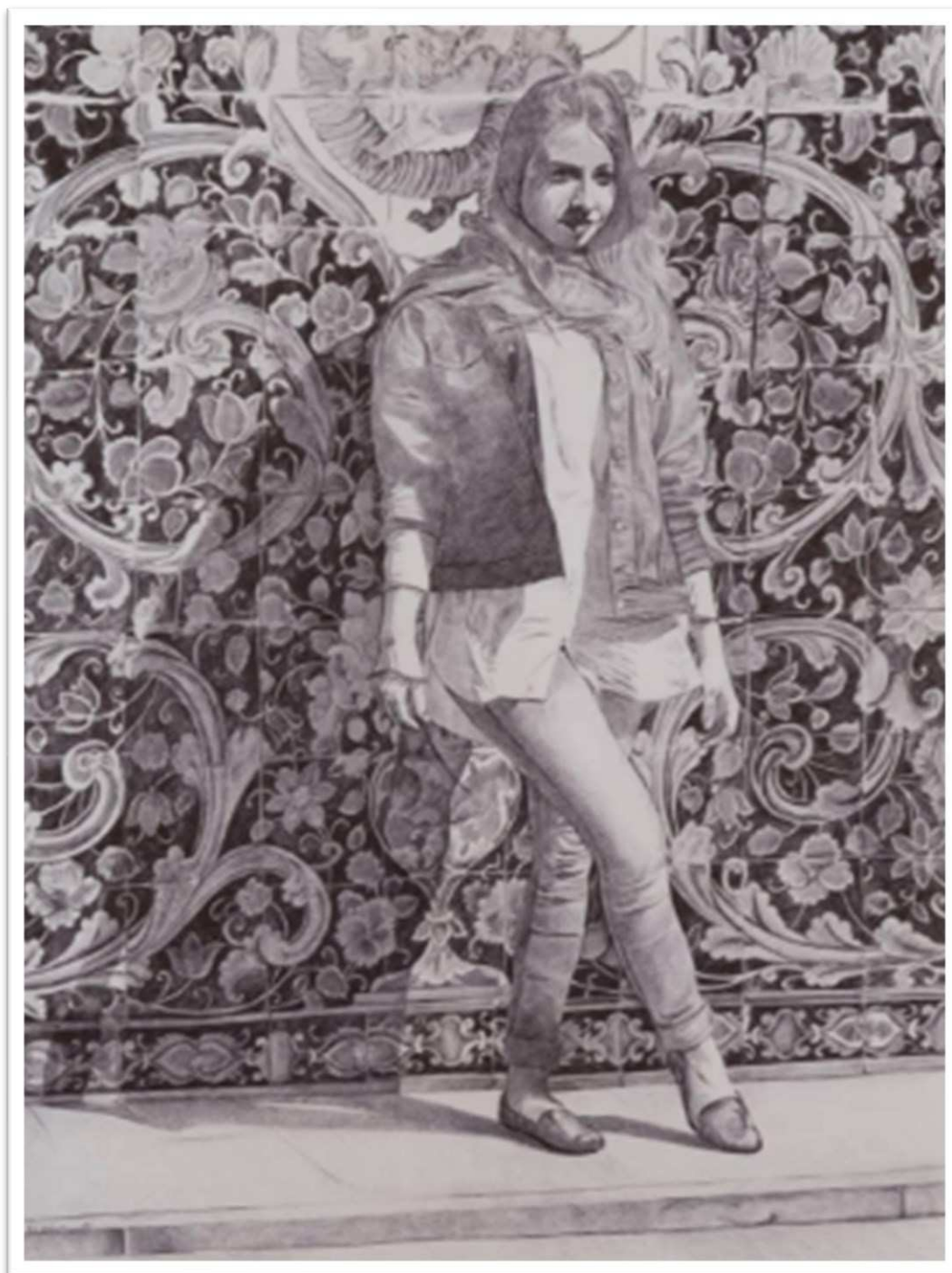


image 192, Ahmad MORSHEDLOU, anonyme.²⁶²

²⁶¹ CHAFIQ, Chahla, KHOSROKHAVAR, Farhad, *femmes sous le voile face à la loi islamique*, op.cit., p. 193.



image 193, Ahmad MORSHEDLOU, anonyme.²⁶³

²⁶² <https://darz.art/en/artists/ahmad-morshedloo>

²⁶³ *Ibid.*

La jeune artiste Saghar Daeiri (1982 -), représente, elle aussi, de manière agile, l'absurde et les paradoxes auxquels sont confrontées les femmes de cette génération (images 197, 198, 199, 200, 201, 202). Cette artiste expressionniste iranienne représente les femmes iraniennes dans les séries de peintures *Cafés de Téhéran* (2008), *Centres commerciaux de Téhéran* (2009), et *Belle, spacieuse, assurée* (2010).

Très intéressée par la représentation des lieux urbains, elle s'attèle à peindre des femmes iraniennes dans ces espaces publics, qui sont rarement occupés par des femmes. Par exemple, les cafés et les centres commerciaux sont des lieux publics où on peut observer une autre manière de vivre des femmes iraniennes dans la société, à l'extérieur des espaces privés. Elles sont représentées ici dans un espace qui semblerait entre le privé et le public, où le poids des lois et des interdictions gouvernementales, y seraient moindres.

Bien que ces lieux représentés dans ces peintures soient des lieux publics, mais ce ne sont pas des lieux gouvernementaux comme les écoles, les universités, et les entreprises. Ce sont donc des lieux publics dans lesquelles les femmes peuvent s'habiller différemment et sont relativement libre en comparaison aux lieux appartenant à l'Etat. Dans les rues de Téhéran, dans ses cafés et ses centres commerciaux, les femmes iraniennes trouvent un certain nombre de moyens d'utiliser leurs vêtements pour revendiquer ce qui compte non seulement comme mode mais aussi comme piété (vertu). Puisque les vêtements sont si fortement liés au caractère, dans ces lieux, malgré toutes les interdictions, elles peuvent avoir un semblant d'identité propre. Cependant elles sont alors considérées par le gouvernement comme de « *mauvais caractères* », des *Bad Hijab*²⁶⁴.²⁶⁵

Par exemple, nous voyons dans ces peintures qu'elles portent des pantalons jeans qui sont retroussés. Porter le Jean est considéré comme inapproprié pour les femmes en Iran pour des raisons esthétiques (c'est un tissu trop décontracté), et aussi politiques (c'est un tissu occidental et un symbole des idées occidentales).²⁶⁶ Dans ces lieux (image 197), on voit qu'elles peuvent fumer, elles peuvent se maquiller, arborer des coiffures fantaisistes et avoir les ongles vernis et manucurés. Elles peuvent porter les manteaux courts, trop serrés avec de nombreuses couleurs criardes, des petites écharpes colorées, beaucoup d'accessoires à la mode, et des talons hauts.

²⁶⁴ Selon l'écrivaine américaine, Elizabeth Bucar, *Bad Hijab* est une femme qui est définie par une variété de violations des normes telles que l'exposition de la peau, l'affichage des contours du corps, l'utilisation de certains tissus et l'application de maquillage épais. pp. 177 - 178

²⁶⁵ BUCAR, Elizabeth, *Pious Fashion: How muslim women dress*, London, Harvard University Press, 2017, p. 73.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

Effectivement, ces femmes essaient de suivre la mode occidentale et vivre à leur manière. Mais, en même temps, elles sont contraintes de suivre les règles de de l'accoutrement gouvernemental en Iran. C'est ainsi que nous découvrons toute l'ambivalence de la manière de se vêtir des femmes iraniennes dans les lieux publics.

L'écrivaine américaine, Elizabeth Bucar, définit la mode pieuse, comme cette manière de se vêtir des femmes musulmanes des femmes musulmans qui suivent la mode dans le monde. Dans son livre *Pious fashion*, elle décrit comment les femmes font également attention à améliorer l'attractivité de leur corps lors du choix d'un style de mode pieuse : « *Une partie de ce travail de beauté consiste à créer l'illusion de symétrie, d'équilibre, de volume ou de courbes. Les plis et les volants sont utilisés pour créer du volume, la coupe soucieuse du corps met en valeur les tailles étroites et les longues lignes maigres.* »²⁶⁷ Mais, Saghar Daeiri représente cette mode pieuse, par des portraits grotesques et même parfois. En effet, les femmes de ses peintures ont un aspect étrange dû à leurs mains, leurs yeux et leurs lèvres disproportionnées.

La mode pieuse en Iran est très similaire aux styles occidentaux. Cependant, elle ne l'imite pas. Dans ces tableaux, on peut voir clairement comment les femmes iraniennes ont réinterprétés les tendances occidentales de se vêtir, mais en l'intégrant dans un contexte culturel iranien. Par exemple, les manteaux à la mode sont serrés et courts, au-dessus du genou et avec des ceintures. Les manches sont parfois trois-quarts et sont souvent retroussées pour exposer encore plus les avant-bras. Ces manteaux sont presque comme une jupe crayon ce qui fait exagérer les courbes du corps, leurs donnant un aspect dit *sexy*.²⁶⁸

Le *Rusari* est une autre forme de voile qui est plus léger que le tchador. Comme nous voyons dans ces peintures, il existe une grande variété de tissus et de motifs. Ces femmes ont essayé de porter les *rusari* qui sont considérés comme inadéquat pour l'Etat. En effet, dans certains cas, le matériau de *rusari* est translucide et discerner les cheveux de la femme. Comme on voit clairement dans les peintures, elles utilisent diverses techniques pour créer du volume sous le *rusari*, comme l'empilage des cheveux sur le dessus de la tête avec une grande pince et l'utilisation d'un chouchou en faux cheveux pour créer l'illusion d'une masse cachée de cheveux.²⁶⁹

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 186.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

Nous voyons que ces femmes sont représentées à côté de mannequins (image 200, 201, 202). Elles ressemblent à ces mannequins. Cependant, elles semblent vouloir, elles, se singulariser, avoir une image unique.

Selon la théorie de la mode du sociologue allemand, George Simmel (1858 - 1918), la dynamique de la distinction et de l'imitation est considérée comme origine de la mode. Selon lui :

L'intérêt de la mode se trouve dans sa capacité à préserver un équilibre dynamique entre des pôles opposés de la vie sociale et psychologique, comme l'universalité et la particularité ou encore la création et la destruction. La mode est ce qui lie et réconcilie l'individuel et le collectif en permettant à l'individu de faire valoir ses goûts dans un cadre collectivement déterminé.²⁷⁰

Effectivement, ces femmes sont des individus qui ont chacun de multiples identités publiques ou privées. Bien que ces femmes soient libres dans leurs espaces privés, elles sont obligées de suivre un certain nombre de codes vestimentaires dans les espaces publics. Elles ont donc essayé de se réapproprier ces codes vestimentaires en trouvant un équilibre entre goûts personnels, et mode occidentale. Frédéric Godart, sociologue français, décrit la mode en ces termes :

C'est dans l'espace intermédiaire entre individu et société que la mode se manifeste. En choisissant des vêtements ou des accessoires, les individus mettent en avant leurs goûts individuels et réaffirment constamment leur appartenance ou leur non-appartenance à des groupes sociaux, culturels, religieux, politiques ou encore professionnels.²⁷¹

De cette façon, par la violation de ces codes vestimentaires gouvernementaux, elles montrent leurs désaccords avec les idéologies d'état, et leurs tendances à suivre ce qui se passe dans le monde. Autrement dit, les femmes iraniennes, dans leurs vies de tous les jours, font une sorte de protestation politique qui peut être consciente ou non-conscientisée. Effectivement cette protestation est intégrée dans leurs vie quotidienne. Cependant, il y a également des activités politiques contre ces codes vestimentaires et le voile obligatoire que nous expliquerons par la suite.

²⁷⁰ GODART, Frédéric, *Sociologie de la mode*, Paris, 2016, Editions de la découverte, p. 18.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

L'autre éléments intéressant dans les peintures de Saghar Daeiri est la répétition du mot de *Haraj* : *solde* dans différentes parties des tableaux (images 200, 201, 202). A travers ce mot, l'artiste insiste sur le concept de « consommation » dans ces centres commerciaux.

Le sociologue iranien, Abbas Kazemi, définit la consommation de deux façons : le premier est la consommation des marchandises qui fait directement référence aux soldes saisonniers et à la quantité d'achats conséquents, dans les magasins par les femmes. Le deuxième est la consommation des lieux qu'on peut voir dans les grands centres commerciaux de Téhéran comme centre Milad-e-Noor, Tandis, Ghaem, Golestan, et ...

Autrement dit, il considère qu'il y a de types de gens : Le premier est le groupe qui vont aux centres commerciaux dans l'intention de faire du *shopping*.

Le deuxième groupe sont des gens qui ne vont pas dans les centres commerciaux pour faire du shopping, mais simplement pour s'occuper. Il les appelle *le flâneur*. Selon lui, le flâneur, en apparence, fait du shopping, mais en réalité, il consomme les centres commerciaux dans sa propre manière.²⁷²

Abbas Kazemi le compare avec le flâneur d'écrivain français dans le 19^{ème} siècle, Walter Benjamin. Le flâneur de Benjamin est un symbole culturel de la ville qui est intéressé par les événements éphémères et quotidiens de la ville dont les gens *ordinaires* ne sont pas capables de voir la beauté. Il a lié le flâneur avec les concepts de la visualité et le spectacle. Il le décrit comme quelqu'un qui observe bien tous ce qui se passe dans la ville et aussi dans les vitrines des magasins.

D'après Abbas Kazemi, qui les compare, le flâneur iranien dans les centres commerciaux n'est pas le même flâneur français des œuvres de Benjamin parce qu'il est dominé par les marchandises et la loi du marché. Mais comme le flâneur de Benjamin qui regardait les villes, il est également comme une sorte de lecteur qui observe les centres commerciaux comme un texte. Kazemi croit que :

Aujourd'hui, les centres commerciaux à Téhéran sont devenus une partie inséparable de l'identité des villes. Ces lieux urbains, ne sont pas nécessairement des lieux commerciaux, mais sont aussi considérée comme des espaces culturels et sociaux. Les

²⁷² KAZEMI, Abbas, *flâner et la vie quotidienne iranienne*, Farhang Javid Publication, Téhéran, 2017, p. 14.

cafés, et les restaurants fast-foods ne sont pas seulement les lieux de loisirs de ces centres commerciaux. D'ailleurs, faire le shopping est devenu un loisir dorénavant essentiel. Les plaisirs comme marcher, parler avec des amis, et connaître de nouveaux amis sont inclus dans l'activité du shopping. Donc, les centres commerciaux font partie intégrante de la vie sociale et de la vie quotidienne urbaines. Ce qui existe dans les villes, existe désormais aussi dans les centres commerciaux.

Effectivement, la ville et les centres commerciaux sont transformé et considéré pour le flâneur comme des objets. Dans les peintures de Saghar Daeiri le centre commercial, du point de vu de ces flâneurs, est comme un texte plein de signes.

Ces flâneurs ne sont plus seulement des observateurs des gens et de la ville, faisant parti-intégrante de ce monde, Ces flâneurs sont d'un côté, des consommateurs, et d'un autre côté, producteurs de ces espaces. Tous les jours des gens de plusieurs minorités comme des femmes, et des adolescents vont dans ces centres commerciaux pour passer le temps. Effectivement, ils produisent les espaces dans lesquelles ils trouvent leurs identités. Dans ces lieux, les femmes peuvent se construire une identité autre que celle d'épouse et de mère. Elles peuvent jouir de la compagnie d'autres femmes, d'un bonheur dit collectif hors du cadre familial. Ces centres commerciaux sont effectivement comme une micro-société dans laquelle elles peuvent se manifester en toute sécurité. Nous pouvons voir dans ces tableaux comment les femmes profitent des centres commerciaux comme passe-temps quotidien.



image 194, Saghar DAEIRI, *De la série « Cafés de Téhéran »*, Acrylique sur toile, 150 x 100 cm, 2007, Azad art gallery, Téhéran, Iran.



image 195, Saghar DAEIRI, *De la série de « centres commerciaux »*, Acrylique sur toile, 150 x 100 cm, 2008, Azad art gallery, Téhéran, Iran.



image 196, Saghar DAEIRI, De la série de « centres commerciaux », Acrylique sur toile, 150 x 100 cm, 2008, Azad art gallery, Téhéran, Iran.



image 197, Saghar DAEIRI, De la série de « centres commerciaux », Acrylique sur toile, 100 x 150 cm, 2008, Azad art gallery, Téhéran, Iran.



image 198, Saghar DAEIRI, De la série de « centres commerciaux », Acrylique sur toile, 100 x 150 cm, 2008, Azad art gallery, Téhéran, Iran.



image 199, Saghar DAEIRI, De la série de « centres commerciaux », Acrylique sur toile, 100 x 150 cm, 2008, Azad art gallery, Téhéran, Iran.

L'autre série de peinture de Saghar Daeiri portant le nom de *Belle, spacieuse, assurée (2010)*, nous montre des images entrecoupées qui rappelle tout de suite un écran de télévision grâce au cadre horizontal de la peinture, et les deux lignes noires situées de part-et d'autre de l'image (image 203). Le titre de cette série de peintures évoque lui aussi un slogan d'une publicité iranienne qui promeut le réfrigérateur à la télévision nationale d'Iran. Sur les lignes vertes et jaunes aux extrémités supérieures et inférieures de la peinture nous voyons des informations en langue persane sur les produits de beauté et de bien-être. L'idée véhiculée de ces écriteaux, et des campagnes publicitaires en général, est celle de *se différencier*, de *se distinguer* des autres. Ils prônent en apparence, une certaine unicité, et originalité.

Autrement dit, les producteurs de ces marchandises surfent sur la vague d'une forme d'individualisme. On peut voir clairement comment les femmes dans la peinture, sous l'impact des publicités, luttent pour la distinction individuelle ou, plus précisément, luttent pour exister en tant qu'individu singulier.²⁷³

Elles se sont maquillées, teints les cheveux, et portent de grosses lunettes. A gauche de la peinture, on voit une femme qui court sur un tapis roulant pour perdre du poids, et l'autre femme joue de la guitare. Au fond de la peinture, nous voyons quelques femmes à côté de leurs voitures. Au premier plan, à droite, nous voyons le portrait grotesque d'une femme qui semble avoir effectué une chirurgie esthétique. Elle a un appareil sur le nez pour en réduire sa taille. La femme est très maquillée, et son visage est totalement dénaturé par les produits cosmétiques. Malgré ses efforts, l'apparence de son visage est en contraste avec le slogan sur la ligne verte, superposant son front : *Ayez un visage frais en utilisant nos produits !*

Chaque femme de la peinture a les lèvres gonflées par le botox, et des pensements sur le nez. On constate qu'elles ont la même apparence alors qu'elles s'efforcent de se rendre unique, particulière. D'après le sociologue français, Bernard Lahire : « *l'objectif ultime de toute entreprise publicitaire est de faire qu'un produit, vanté pour sa force distinctive, devienne le plus commun possible, au sens d'être le plus vendu possible. Autant de personnes « singulières » et « différentes » consommant exactement les mêmes produits.* »²⁷⁴ Saghar Daeiri montre très bien l'ambivalence des distinctions et à la fois ressemblance des femmes dans la société iranienne. Elle se plie inconsciemment à une forme de conformisme à la suite des campagnes publicitaires. Il est important de noter que selon une étude réalisée par l'institut de recherche TMBA, que révèle d'Iran Daily, datant du 11 Avril 2010, l'Iran est le septième consommateur de produits cosmétiques au monde. Téhéran est même l'une des

²⁷³ LAHIRE, Bernard, *Dans les plis singuliers du sociale*, Paris, Editions de la Découverte, 2013, p. 50.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

capitales mondiales de la chirurgie plastique. Le sujet de la chirurgie plastique des femmes est un des sujets les plus polémiques en Iran. Alors que porter du maquillage est interdit dans certains lieux et les entreprises publique. Les peintures de Saghar Daeiri, mettent en exergue les réalités de la vie des femmes iraniennes qui essaient tous les jours de se libérer des interdictions imposées par un gouvernement autoritaire.

Il est important de noter que ces images de femmes maquillées et la valorisation des produits cosmétiques, sont diffusés quasiment exclusivement sur des chaînes de télévisions iraniennes mais de l'étranger. En effet, la diffusion de ce genre d'émissions est interdite à l'intérieur du pays. Malgré toutes ces proscriptions, un certain nombre de gens regardent ces émissions tous les jours, et certains sont en contact direct avec les producteurs d'émissions de ces chaînes étrangères. Ces chaînes de télévisions sont même tous les jours en concurrence avec les émissions des chaînes nationales iraniennes, et elles sont bien plus proches de la réalité du quotidien de la vie des locaux.



image 200, Saghar DAEIRI, *the story of mermaid de la série « Belle, spacieuse, assurée »*, Acrylique sur toile, 100 x 220 cm, 2010, Azad art gallery, Téhéran, Iran.

On peut voir également ces exagérations et de la satire une réelle critique sociale, dans le réalisme fantastique, des peintures de Otto Dix (images 204, 205), peintre allemande des années 1920 du mouvement de la Nouvelle objectivité (Neue Sachlichkeit). Otto Dix comme les autres artistes de la Nouvelle Objectivité critique la vie sociale dans les villes modernes

d'Allemagne d'après la première guerre mondiale. Dans ces deux peintures, il représente des femmes riches et des prostituées pauvres, portant des bijoux, trop de maquillage, et des vêtements à la mode comme de nouveau stéréotype de femme de la société de Weimar. Ce qui relie les peintures de Saghar Daeiri avec les peintures de Otto Dix, c'est la représentation des femmes comme des objets de consommation. Effectivement, les deux artistes représentent les scènes satiriques pour montrer les réalités cachées de leur société.

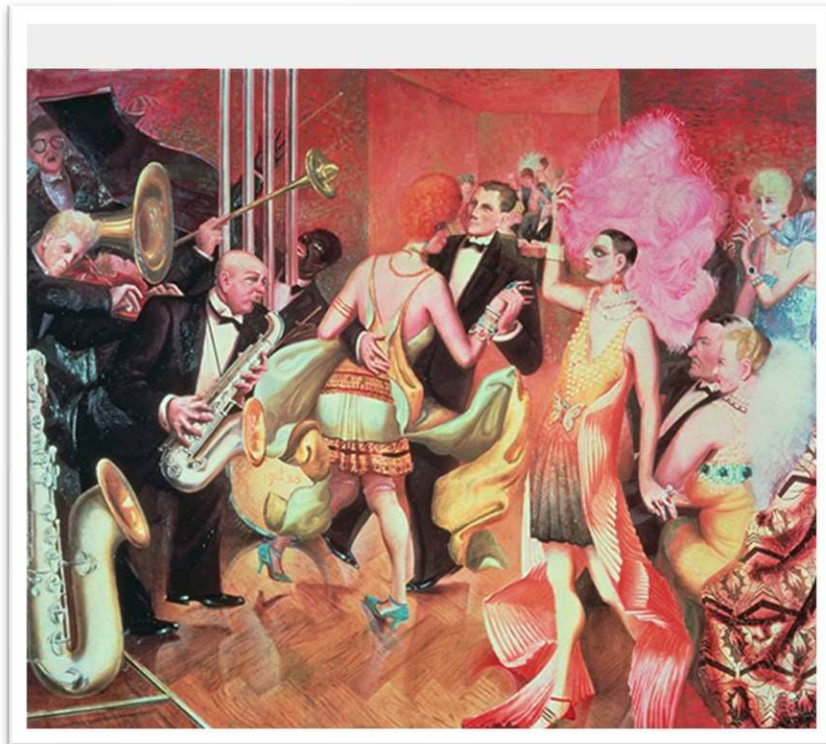


image 201, Otto DIX, *Metropolis*, triptyque (le panneau centrale), 1928, peinture sur bois, Allemagne.



image 202, Otto DIX, *Trois prostituées sur la rue*, Huile sur toile, 25.5 x 31.5 cm, 1925, Brooklyn, New York.

Homa Arkani, artiste dont nous avons déjà fait référence nous fait elle aussi remarquer toute l'ambivalence et le paradoxe du quotidien des femmes, qui jouent les « équilibristes » entre d'un côté, un monde contrôlé par les limitations d'un régime autoritaire, et les injonctions patriarcales, et d'un autre côté, un monde régit par des diktats de beauté imposés par la société. Homa Arkani, utilise dans ses œuvres toujours une sorte de *défamiliarisation* et d'*ironie* pour nous dévoiler les réalités quotidiennes des femmes en Iran. Elle représente cette fois la femme, par une combinaison étrange entre le voile et la mode chez les jeunes filles iraniennes. Dans cette peinture (image 206), la couleur violette des vernis à ongles de la fille à droite, le rouge éclatant des lèvres des trois filles, ainsi que les couleurs claires de leurs cheveux qui sont à la mode, sont évidemment en contraste avec la couleur noire et foncé de leurs voiles.

Dans ce tableau, au premier regard, nous voyons trois filles portant le manteau et *maghnaé*, qui est une sorte de foulard noir que les écolières et les fonctionnaires doivent mettre sur la tête en Iran, se maquillant devant le miroir. En réalité, cette image est une scène familière qu'on peut voir souvent dans les toilettes des universités en Iran. De cette façon, les filles essaient de s'opposer tous les jours à toutes les règles gouvernementales leurs obligeant à porter le voile.

Mais ici, l'image est très choquante, puisqu'à la place du maquillage, ces jeunes-filles ont des seringues d'injection de botox à la main. En provoquant de la sorte, l'artiste rend cette peinture très subversive, et elle nous incite ainsi à réfléchir plus profondément à la situation de ces filles. Par ce collage, Arkani montre les contradictions sociales et culturelles la vie publique des femmes, et en particulier au sein des conflits intrinsèques à la jeune génération d'Iran.

Homa Arkani et Saghar Daeiri appartiennent elles-mêmes à la nouvelle génération d'Iran, qui repoussent toujours plus les limites de la « bienséance », et qui redéfinissent les canons de beautés jusqu'à même franchir la limite du surnaturel, en faisant appel à la chirurgie esthétique.



image 203, Homa Arkani, *just for you*, Huile sur toile, 170 x 100 cm, 2010, (site web artiste)²⁷⁵



image 204, Homa ARKANI, *Brille sur moi de la série « Partage-moi »*, huile sur toile, 150 x 100 cm, 2011, (site web artiste)²⁷⁶

²⁷⁵ <https://homa-arkani.com/>

²⁷⁶ *Ibid.*

D'ailleurs, Homa Arkani, dans la peinture *brille sur moi* ou *shine on me* (image 207), comme dans toutes ses œuvres, utilise une sorte d'ironie amère pour nous faire prendre conscience d'un certain nombre de discriminations dans la société contemporaine iranienne. Du point de vue du spectateur, la scène semble complètement absurde, mais elle est une réalité auxquelles les femmes doivent faire face si elles souhaitent une bribe de liberté.

L'exposition de ce tableau a été interdite à cause de la représentation nues de quelques parties du corps des jeunes-filles, comme les bras et les pieds. Le directeur de la galerie a été obligé d'installer ce tableau dans une chambre à l'accès privé.

Cette fois ci, Homa Arkani a choisi le point de vu zénithal ou en plongé pour représenter trois jeunes filles sur un toit (rooftop). Utilisant un point de vue d'en haut, veut nous faire prendre conscience de la situation d'infériorité, et des dominations auxquelles sont confrontées, soumises ces femmes. Autrement dit, ce point de vu, nous évoque un regard extérieur sur ces filles, Homa Arkani qui appartient à cette génération, émet un regard distancé sur ces femmes, elle semble raconter l'histoire de sa génération à travers le regard d'un spectateur.

De prime abhorre, il semble que ces filles prennent un *bain de soleil*. Mais nous pouvons constater qu'elles portent des foulards, des manteaux et des pantalons. Seulement, les visages de deux des jeunes filles, ainsi que leurs pieds et leurs mains sont dénudées et visibles, malgré l'abondance de leurs vêtements, elles essaient de bronzer. L'artiste fait preuve d'humour en mêlant dans une même toile des attitudes qui semblent incompatibles avec le port du voile.

Il semble qu'elles soient endormies, et qu'elles rêvent qu'elles sont dans un espace libre dans lequel elles peuvent se baigner en maillots de bain. Pourtant c'est bien en Iran qu'elles sont, contraintes de porter ce voile, qui semble être un fardeau encore plus violent dans ces conditions physique : sous le soleil. L'activité divertissante qui est représentée, devient presque une torture au vu des conditions. Elles rêvent probablement d'un espace et d'une société libres où elles seraient suivies et adulées par des chaînes de télévisions étrangères, représentées par l'antenne qu'on voit sur la partie supérieure, à droite de l'image. Mais en réalité, elles sont allongées sous le soleil avec le voile, sur un toit en Iran, et elles doivent porter obligatoirement le voile.

Dans cette partie, nous réviserons l'autre loi étatique qui enracine beaucoup de discriminations sexuelles dans la société iranienne. On peut remarquer les nombreuses lois qui annoncent la ségrégation sexuelle en Iran. Ces lois interdisent la mixité dans les espaces publics, tels que les plages, les piscines, les salles de sports, les salons d'esthétique, la plupart des établissements d'enseignement, et les bibliothèques. Chahla Chafiq, sociologue iranienne, dit au sujet de cette ségrégation sexuelle :

Nous nous trouvons ainsi en face d'absurdités dramatiques telles que les mesures de « non-mixité » que le régime islamique essaie de mettre en œuvre dans une société où les limites traditionnelles de l'espace ont été dépassés par la présence des femmes dans l'espace public depuis des décennies.²⁷⁷

L'écrivaine iranienne Parvin Paidar décrit la ségrégation sexuelle en Iran :

La ségrégation dans les lieux publics pour des réunions et des rassemblements politiques, des conférences, et des expositions a été facilement réalisée et des photos de rangées distinctes d'hommes et de femmes assis dans des salles de conférence sont devenues monnaie courante. Les fêtes, les célébrations, les cérémonies de mariage et les funérailles devaient également avoir des sections distinctes pour les hommes et les femmes. Bref, la présence physique d'hommes et de femmes dans le même espace était strictement contrôlée et, limitée au maximum lors de rassemblements professionnelles, éducatifs et politiques. Le mélange des hommes et des femmes devenait un sujet d'enquête et de sanction.²⁷⁸

Parmi ces espaces publics séparés, on retrouve les salons d'esthétique dont nous voyons la représentation dans les peintures de l'artiste iranienne, Rashin Ghorbi (images 208, 209). Rashin Ghorbi, née en 1972, est une artiste peintre figurative iranienne qui représente de manière étrange les figures et expressions de la classe moyenne. En effet la disproportion des visages, en fait presque des caricatures, apportant un regard très critique de cette classe sociale qui est représentée sous des traits grotesques.

²⁷⁷ CHAFIQ, Chahla, KHOSROKHAVAR, Farhad, *femmes sous le voile face à la loi islamique*, op.cit., p. 102.

²⁷⁸ PAIDAR, Parvin, *Women and the political process in twentieth-century Iran*, Cambridge, Cambridge university press, 1995, p. 237.

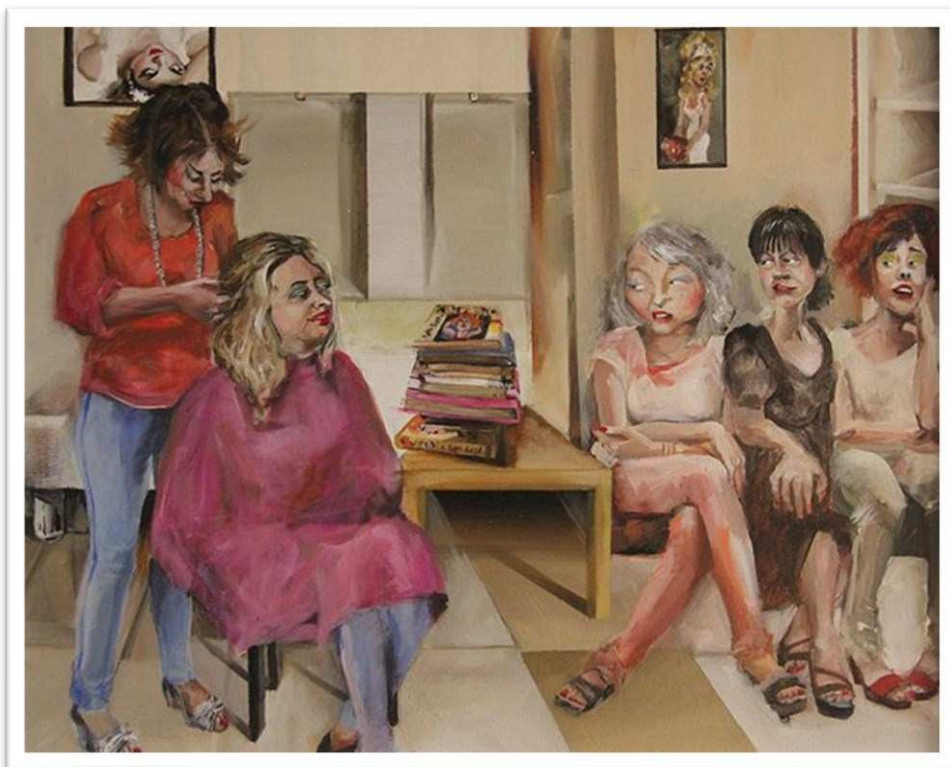


image 205, Rashin GHORBI, de la série de « *l'entrée des hommes n'est pas interdite* », Acrylique sur toile, anonyme.²⁷⁹



image 206, Rashin GHORBI, de la série de « *l'entrée des hommes n'est pas interdite* », Acrylique sur toile, anonyme.

²⁷⁹ <http://www.golestangallery.com/Fa/GolestanGallery-GalleryDetail.aspx?exid=280&id=3213&wn=0&sort=WorkNumber>

Dans les (images 208, 209), appartenant à la série *l'entrée des hommes n'est pas interdite*, l'artiste fait preuve d'ironie, d'humour *amer*, en détournant la pancarte originale présente sur toutes les portes d'entrée des salons d'esthétiques en Iran, où il est initialement inscrit : *l'entrée des hommes est interdite*. L'artiste envoie un message politique en déconstruisant des tabous. En effet elle montre ce qui se passe dans un salon esthétique et invite même, d'une certaine manière, les hommes à s'y rendre.

Nous voyons dans ces images, des coiffeuses qui s'occupent de femmes. Bien que cela semble être des images ordinaires de la vie quotidienne des iraniennes, ce sont des images peu ordinaires et méconnues de la société iranienne, et particulièrement des hommes. En réalité c'est une vue qui serait très courante dans le quotidien de piétons occidentaux par exemple qui apercevraient de la rue, ce qui se passe dans ces salons. Mais en Iran, ces images sont cachées et ne sont vues que par les femmes. Autrement dit, ces salons d'esthétique, sont des espaces publics et d'extérieurs qui sont transformés en espaces privés, d'intérieurs et cachés, secrets, à cause des lois de la ségrégation sexuelle.

Par son titre, *l'entrée des hommes n'est pas interdite*, Rashin Ghorbi fait entrer non-seulement les hommes, mais aussi les femmes dans un monde inconnu et mystérieux. Dans ces peintures, nous voyons les images déformées de femmes très maquillées qui ne portent pas le voile. Une image de la femme iranienne qui est rarement véhiculée par les médias dans le monde et qui est complètement prohibée dans les médias locaux iraniens. Les couleurs des cheveux des femmes sont rouges, blonds, blancs et même violets. Dans la deuxième peinture (image 209), on peut voir une femme dont les ongles très longs sont manucurés et noirs. Il semble que l'artiste n'a pas eu l'intention de représenter les femmes selon les canons esthétiques des femmes plus privilégiées et urbaines qui se sont détournées du voile, mais qu'il a accentué l'effet de contrastes grâce à ces couleurs fantaisistes. Par ces exagérations des formes et des couleurs, la représentation des femmes dans cet espace nous semble hors-du-commun et extraordinaire.

Ce lieu est un espace féminin. Pourtant on peut sentir la présence des hommes. En effet, l'objet de ces salons, est pour les femmes de se rendre attirante, pour séduire des hommes. Ainsi, le regard des hommes est recherché, le salon d'esthétique n'est plus seulement un lieu où on y soigne son apparence, c'est un espace pour se conformer au regard masculin qui les attends dehors.

Ces salons en Iran, ont une ressemblance flagrante avec les arrières-scènes des théâtres. Autrement dit, ces femmes se préparent en coulisse pour jouer leur rôle à travers une société

mixte et machiste. Effectivement, l'artiste met en lumière un paradoxe : Ces femmes refusent le voile, symbole de subordination au patriarcat, mais, elles se soumettent aux codes de beautés imposés par les hommes, aux goûts des hommes.

Un bon exemple de l'espace public qui est étrangement transformé en un espace ségrégué (féminin/masculin) est la plage de la mer Caspienne. Chahla Chafiq nomme cette situation comme une *non-mixité* fantasmagorique, et elle parle d'une *mer voilée* qu'elle décrit de la manière suivante :

Sur les plages, un rideau sépare l'espace féminin de l'espace masculin ! et même dans l'espace et les horaires attribués aux femmes, celles-ci ne peuvent pas porter un maillot... par ailleurs, les actions du pouvoir dans ces domaines lui permettent de poursuivre son contrôle, et de rappeler chaque jour aux populations sa force de répression.²⁸⁰

L'artiste iranien Rokni HaeriZadeh, représente bien dans ses peintures certaines zones des plages du nord de l'Iran, à côté de la mer Caspienne (images 210, 211). Rokni HaeriZadeh est né en 1979 et est un des peintres de la jeune génération d'après la révolution islamique. Dans ses œuvres il évoque souvent des sujets d'actualité, de la vie de tous les jours de l'Iran contemporain, qu'il a lui-même expérimenté.

Il représente et critique la culture populaire et la politique iranienne dans le style expressionniste avec ironie. Ses œuvres sont achetées par des musées connues comme le British Museum et le musée de Tate. Après l'organisation de quelques expositions en Iran, il a décidé de partir d'Iran et il habite désormais à Dubaï, où il s'est exilé.

Dans ses peintures, alors que nous ne pouvons pas voir les images des espaces féminins de la plage, nous pouvons observer que dans les parties appelées mixtes ou *libres*, les femmes y sont contraintes d'être habillées et de porter le voile. Les membres d'une même famille qui souhaitent être ensemble à la plage, évitent d'aller aux plages séparées. Ils se soumettent donc au port du voile même dans la plage et dans la mer.

²⁸⁰ CHAFIQ, Chahla, KHOSROKHAVAR, Farhad, *femmes sous le voile face à la loi islamique*, op.cit., pp. 101 - 102.

La vue de ces images de familles à la plage, peut paraître ordinaire, mais les lois de ségrégation sexuelles en font des images complètement surprenantes, surnaturelles, et ridicules. Effectivement, les femmes y sont comme des taches noires à côté des corps nus des hommes dans la nature à côté de la mer. Normalement, la nature nous évoque la liberté. Mais ce contraste entre ces corps nus des hommes à côté des corps totalement recouverts du voile des femmes témoigne de manière violente, la discrimination sexuelle dans la société contemporaine d'Iran. Les femmes sous le regard omniprésent de l'État, sont privées de leur confort et bien-être. On constate que cette domination du regard de l'État sur les femmes est présente dans tous les espaces publics, même les espaces nommés *espaces libres*.

C'est assez intéressant de comparer cette œuvre de Rokni HaeriZadeh avec la scène de la plage de l'artiste réaliste américain, Eric Fischl aux peintures figuratives (image 212). Effectivement, Fischl a une série de peintures intitulée « *la plage* », et dans les autres séries de ses peintures, il s'attache beaucoup à représenter les portraits de gens à la plage. La liberté et la joie que Fischl représente dans ses œuvres, par les couleurs vives et la lumière et les corps nus, est complètement à l'opposé de l'ambiance morose des peintures de HaeriZadeh. On distingue clairement le mot de *Eden* sur le radeau qui fait tout de suite échos aux plaisirs, en faisant référence aux textes bibliques. Le bonheur sur cette plage semble abondant.



image 207, Rokni HAERIZADEH, *Plage à la Caspienne*, Huile sur toile, 200 x 300 cm, 2008, anonyme.²⁸¹



image 208, Rokni HAERIZADEH, *Plage à la Caspienne*, Huile sur toile, 200 x 300 cm, 2008, anonyme.²⁸²

²⁸¹ https://www.saatchigallery.com/artist/rokni_haerizadeh

²⁸² *Ibid.*



image 209, Eric FISCHL, *le Radeau*, Huile sur toile, 132 x 152 cm, 2007, (site web artiste) ²⁸³

²⁸³ <http://www.ericfischl.com/>



image 210, Une photo de la plage en Iran avant et après la révolution de 1979, anonyme.

Mais dans ces toiles, nous pouvons aussi observer des femmes modernisées dans les grandes villes d'Iran qui refusent d'être identifiées au voile et qui ne le portent que sous l'intimidation et la répression de l'Etat. Grâce à ces peintures, nous pouvons observer les stratagèmes féminins pour contourner les interdits qui pèsent sur elles, et leurs jeux subversifs avec le voile, qui selon Farhad Khosrokhavar, « *montrent que même l'avancement d'un pouvoir islamiste ne saurait anéantir leur capacité d'action dans la vie quotidienne.* »²⁸⁴

En effet, ces femmes *mal voilées*, qu'on observe dans ces œuvres, conformes à la mode, sont considérés comme un problème socio-politique auquel le régime islamique est confronté quotidiennement.²⁸⁵ Ces femmes iraniennes luttent tous les jours contre les nombreuses limitations du régime islamique, qui diabolise les femmes sans voile, en véhiculant l'idée que ce sont des êtres immoraux, et qu'elles doivent être ramenées sur le droit chemin.²⁸⁶ Ce régime essaie donc d'avoir le contrôle sur la manière d'être de la femme dans sa vie publique, de maintes façons. Chahla Chafiq explique comment ce voile obligatoire symbolise toute la soumission du corps féminin à des limites statuant sur la place de *l'être féminin* au sein de la société :

Le « corps » d'une femme n'est plus à « elle » ; il n'est qu'un « lieu » à contrôler. Or, ce contrôle ne se limite pas au fait de couvrir le corps féminin (et de ne le découvrir que dans l'espace préservé par les hommes qui ont l'autorité sur la femme) ; mais il se développe comme un contrôle systématique de tout mouvement des pieds et des mains, jusqu'aux mouvements du visages (le regard, le sourire ...).²⁸⁷

Aujourd'hui, en Iran, il est impossible de rencontrer une seule femme non voilée sur la voie publique, puisque « *les groupes paramilitaires stipendiés et un arsenal juridique répressif.* »²⁸⁸ contrôlent de manière permanente les femmes dans les rues. La police en charge de contrôler le hijab des femmes se nomme : Police de la Vertu, *Gasht e Ershad*,

²⁸⁴ CHAFIQ, Chahla, KHOSROKHAVAR, Farhad, *femmes sous le voile face à la loi islamique, op.cit.*, p. 201.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁸⁶ CHAFIQ, Chahla, KHOSROKHAVAR, Farhad, *femmes sous le voile face à la loi islamique, op.cit.*, p. 186.

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 99 - 100.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 201.

qu'on peut voir dans une des peintures de Rokni HaeriZadeh (image 214). Sur la partie droite du tableau, nous pouvons voir des femmes en tchador noires, et un homme qui parle dans un talkie-walkie. C'est la police de la Vertu qui contrôle le voile des femmes dans la rue, même dans leurs propres voitures. En arrière-plan, à gauche, nous voyons une camionnette blanche avec une ligne verte. C'est la voiture connue de *Gasht e Ershad* qui est garé normalement dans les places principales de la ville, et aussi à l'entrée des stations de métros. Effectivement, ils se sont embusqués dans ces endroits pour chasser les femmes mal-voilé.

Dans cette peinture, malgré l'absence de perceptibilité des émotions des femmes, dû au tchador, une ambiance angoissante émane du tableau. En effet, la peur et la violence dans la rue et les espaces publics sont palpables. L'artiste met habilement en exergue cette angoisse grâce à la couleur noire, qui recouvre une grande partie du tableau, et en couvrant les visages des femmes en tchadors.

Le Police de la Vertu consiste en un groupe de femmes en tchadors noirs, et des hommes, appelés *sœurs* et *frères* (image 215). Pour contrôler la conduite et la manière de se vêtir des femmes, ils circulent dans les rues avec des voitures de fonctions, qu'on peut identifier à l'arrière-plan de cette peinture. Effectivement, ils suivent les règles obligatoires de *la promotion de la vertu et l'interdiction du vice*.

Les femmes non voilées et les femmes, dites *mal voilées*, les femmes portant beaucoup de maquillages, des manteaux courts, serrés, et ouverts, des habits transparents ou aux couleurs vives, etc. sont poursuivies et *châtiées* par cette police. Dans certains cas, on ne peut même pas trouver trace de ces lois islamiques et certaines femmes se retrouvent condamnées pour des choses dont aucune loi n'interdit ce pourquoi elles se retrouvent accusées. Par exemple, c'est possible qu'ils arrêtent et emprisonnent une femme pour avoir porté des bottes ou des pantalons serrés sous un manteau.

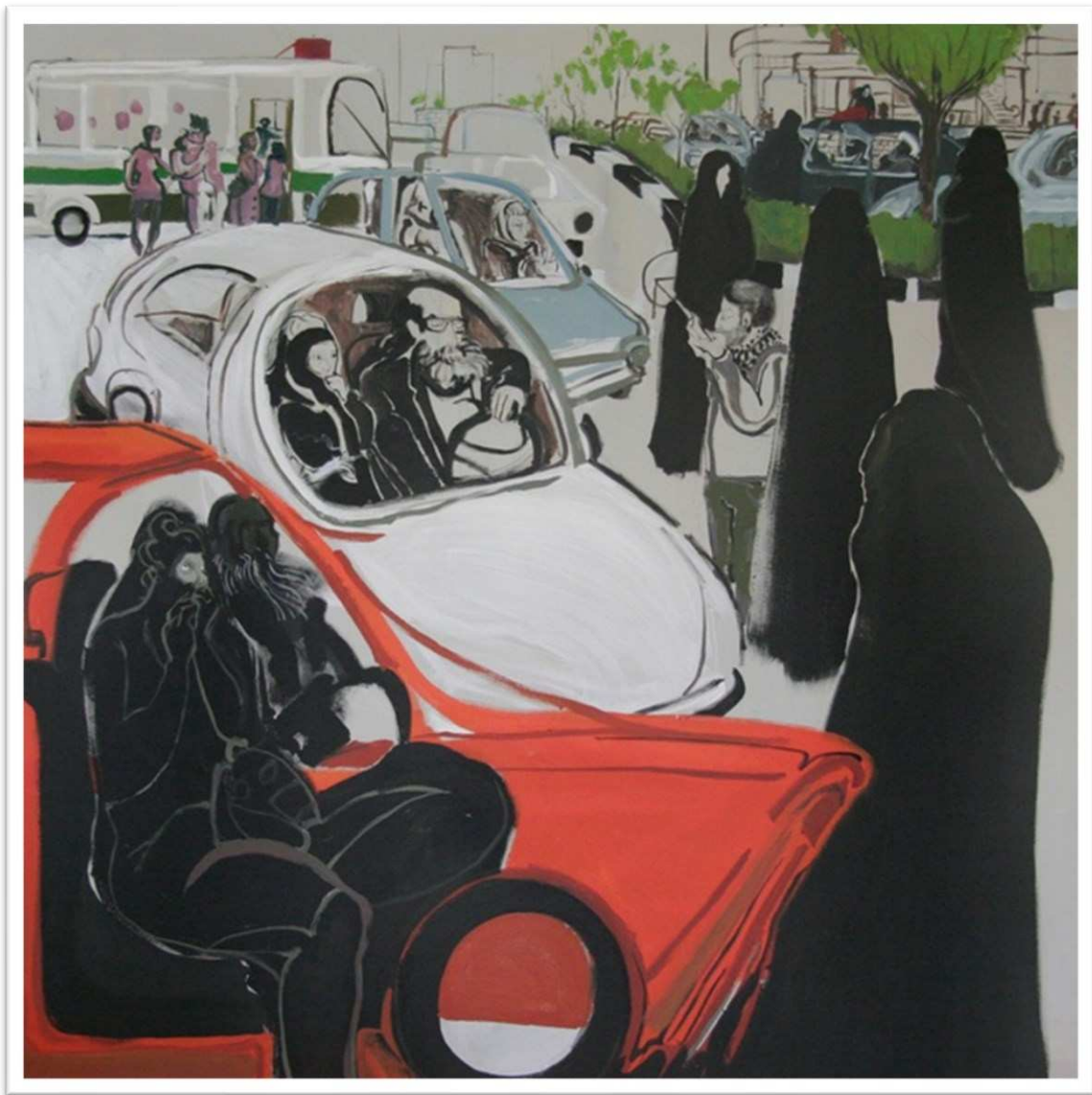


image 211, Rokni HAERIZADEH, *Femmes dans les voitures*, acrylique sur toile, 200 x 200 cm, 2007, vendu aux enchères, Dubai.



image 212, Police de la Vertu, « Gasht e Ershad », anonyme

A la suite de ces limitations et violences à l'encontre des femmes, on observe un développement conséquent de campagnes sociales qui visent à défendre les libertés des femmes. Deux de ces mouvements et campagnes importantes, sont dirigées par Masih AliNejad, un célèbre journaliste iranien. *Ma liberté cachée (My stealthy freedom)* et *les Mercredis blancs*, sont deux exemples de ces activités sociales. *Les Mercredis blancs*, encourage les femmes à se filmer ou se photographier, vêtues de blanc, à jeter leur hijab les mercredis de chaque semaine et à diffuser leurs photos et vidéos sur les réseaux sociaux comme Instagram et Facebook.

Sur la photo (image 216), nous pouvons voir Vida Movahhed une des activistes de ce mouvement qui est devenue le symbole d'une volonté d'indépendance. C'est une femme de trente-et-un an qui le 27 décembre 2017, a retiré son voile et est montée sur un coffre électrique, sur une place publique dans l'avenue *Enghelab e Eslami (la république islamique)*. Cette rue est un lieu dans le centre de Téhéran où se produisent la plupart des manifestations quand elles ont lieu. Cette activiste s'est fait arrêter par la police juste après avoir diffusé cette photo, et a subi une peine d'emprisonnement de plusieurs mois. Ensuite, un toit pointu a été ajouté au coffre électrique, comme on le voit dans l'image 216 de droite, pour éviter de nouvelles protestations. De cette façon, ce coffre électrique, un objet sans importance dans l'espace urbain a été transformé en objet symbolique de la politique actuelle d'Iran.

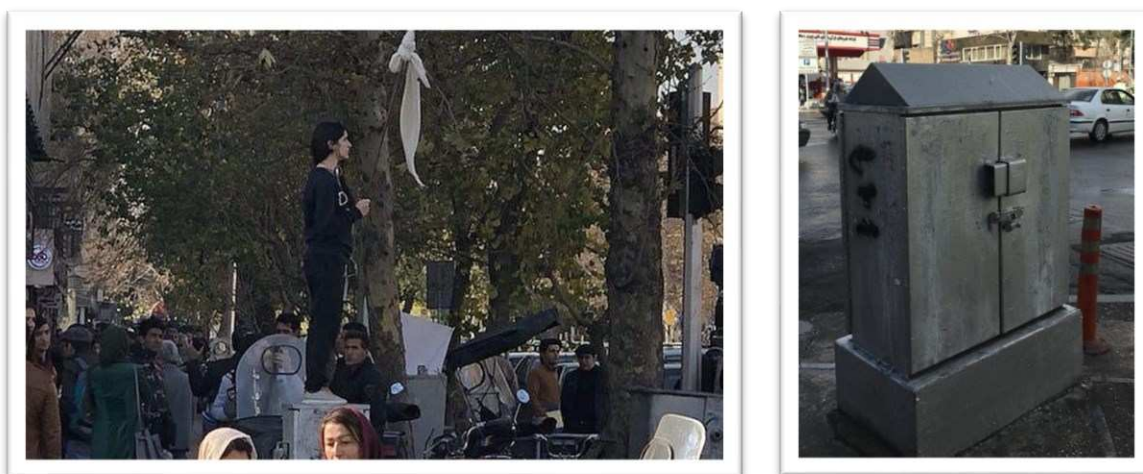


image 213- Vida MOVAHHED, Téhéran, anonyme

L'autre mouvement, ma *liberté caché* a commencé par la création d'une page Facebook en 2014 (image 217). Elle encourage les femmes à diffuser dans cette page, leurs photos sans voile dans des lieux publics. Ces photos sont très représentatives des contradictions existantes dans la vie quotidienne des femmes iraniennes. Dans les espaces d'intérieurs, elles ne portent pas le voile, et quand elles veulent sortir dans la rue elles changent leurs apparences et portent le hijab. Cette contradiction semble plus étrange encore dans les espaces tels que la nature. Les espaces qui ne sont ni privés ni d'intérieurs, semblent comme des sortent d'espaces publics où la police ne semble pas avoir la mainmise sur les femmes, puisqu'elle n'y existerait pas.

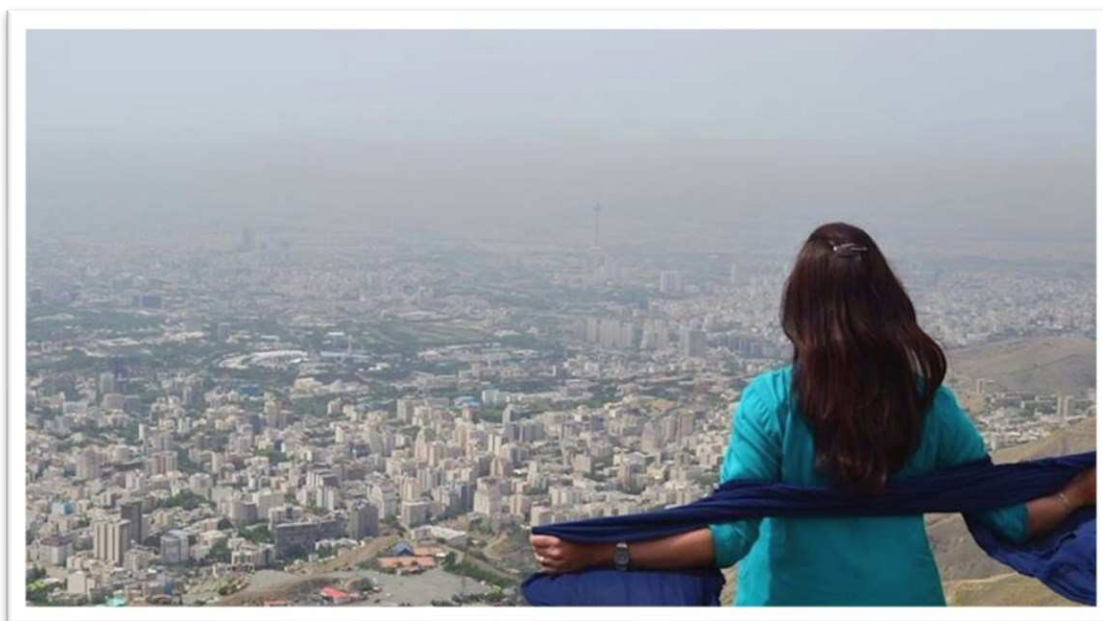


image 214, Une des photos de la campagne « ma liberté caché », anonyme.

Un autre exemple de ces espaces entre-deux mondes pour les femmes, (celui du privé et celui du public), dehors, mais protégées des regards malveillants, est celui de l'intérieur des voitures. Dans ces deux peintures (images 218, 219), on peut voir les femmes représentées dans les voitures, espaces où elles semblent se sentir à l'aise et en sécurité. En effet, les femmes profitent de ces endroits clos, à labris des regards, pour se libérer du voile un instant. Mais si la police les voit, elle les fait arrêter et emprisonner instantanément. Malgré-tout, les femmes diffusent donc leurs photos sans voile dans ces espaces et les nomme *ma liberté caché*.

Masih AliNejad donne un pouvoir véritablement extraordinaire à internet et aux réseaux-sociaux, « *Avec les médias sociaux, les Iraniens peuvent briser la barrière entre la vie privée et la vie publique* »²⁸⁹ dit-il. Car à travers ces réseaux-sociaux, ce qui est du domaine privé devient public et échappe à l'autorité. Le privé et le public s'entre-mêlent. Internet est une forme de révolution pour les libertés individuelles grâce en partie à son instantanéité et au fait qu'elle touche un nombre d'utilisateur qui est quasiment universel.

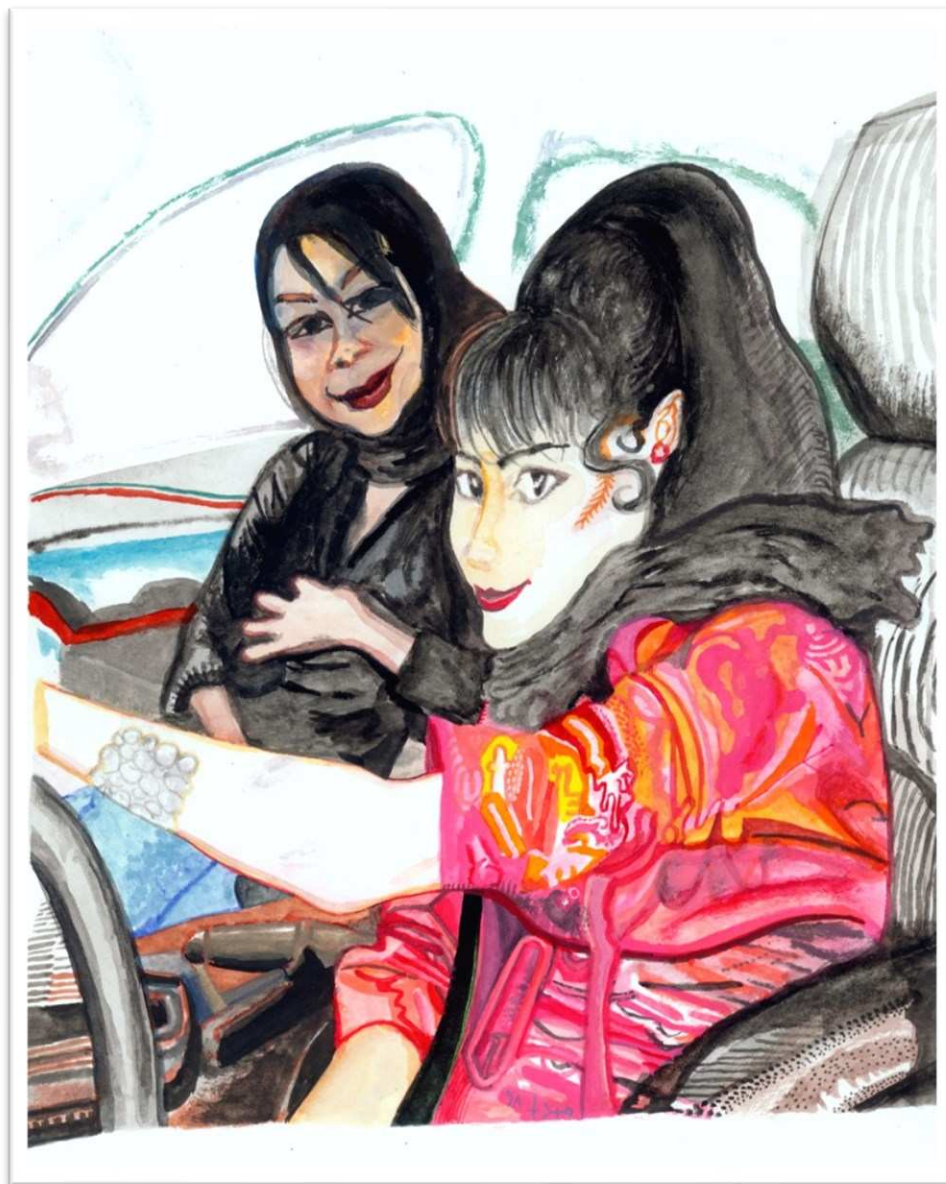


image 215, Sadra BANIASADI, “*Dordor*”, anonyme, 27 x 20 cm, 2019, (site web artiste)²⁹⁰

²⁸⁹ <https://www.dw.com/en/no-hijab-an-iranian-journalist-offers-women-a-stealthy-freedom-on-facebook/a-17666248>

²⁹⁰ <http://sadrabani.com/works/sisters/>



image 216, Homa ARKANI, *Les chiffres*, Huile sur toile, 200 x 100 cm, 2016, (site web artiste)²⁹¹

3.3. Les écoles séparées

Le caractère obligatoire du port du voile dans les espaces publics en Iran a beaucoup transformé et influencé la vie quotidienne des femmes iraniennes. L'autre forme d'injonction patriarcale existante depuis les premières années de l'instauration du régime islamique qu'on peut observer aussi dans les peintures contemporaines iraniennes, sont les lois qui concernent les écoles, et évidemment qui sont particulièrement à destination du sexe féminin. Premièrement, le 20 mai 1979, le ministre de l'éducation nationale demande aux établissements *libres d'enseignement*, de ne plus organiser de cours mixtes.²⁹² Ensuite, dans les établissements d'enseignement, les universités, ils imposent le port du *maqnaé*, une sorte de cagoule noire couvrant le cou jusqu'au menton et ne laissant passer aucune mèche.²⁹³ Ces lois ne consistent pas seulement en le port du voile, il s'agit en détail :

D'une circulaire qui concerne les couleurs « permises » et va jusqu'à l'interdiction des couleurs vives, non seulement pour les habits uniformes et les foulards, mais aussi pour

²⁹¹ <https://homa-arkani.com/>

²⁹² CHAFIQ, Chahla, *La femme et le retour de l'Islam*, op.cit., p. 133.

²⁹³ RICHARD, Yann, *l'Iran de 1800 à nos jours*, Flammarion, 2016, p. 405.

les vestes, les jaquettes et les manteaux que les élèves peuvent porter sur leurs habits. La prohibition concerne également la couleur des chaussettes et des chaussures. Sont frappés d'interdit aussi, tous ornements et tous vêtements portant des images et / ou des citations écrites dans des langues étrangères.²⁹⁴

Ainsi, les écoles iraniennes après la révolution de 1979, deviennent séparées pour les filles et les garçons. Désormais, les filles doivent porter des uniformes scolaires et ce, à partir de l'âge de sept ans. Ces uniformes sont semblables à l'hijab qui couvrent leurs corps de la tête aux pieds, et cette injonction du voile a pour résultat une contradiction entre ce que ces filles croient faire et ce qu'elles font réellement, particulièrement, chez les jeunes filles qui vivent dans des familles qui ne croient pas à l'hijab.

Shohreh Mehran est une artiste iranienne, qui représente, elle aussi très bien, ces contradictions dans la série de peintures intitulée *Les écolières (Schoolgirls)* (images 220, 221, 222, 223). Ces peintures, sont la représentation de moments ordinaires, d'écolières qui déambulent dans la rue, sur le chemin de l'école ou de la maison. Ce qui est le plus visible sur ces peintures, ce sont les détails des uniformes scolaires qui sont représentés dans les grandes formats. Les plis des tissus sont en effet ce qu'il y a de plus travaillé dans ces toiles. Les plans sont cadrés de telle sorte que les têtes des jeunes filles soient coupées. Elles sont alors déshumanisées. C'est d'ailleurs le cas dans chaque œuvre de cette artiste. A chaque représentation de femme, même lorsque le plan n'est pas rapproché, et qu'elles sont entièrement présentes dans le cadre, elles sont recouvertes ou bien elles tournent le dos au spectateur. De cette manière, il nous semble qu'elles évitent d'être vues, qu'elles restent invisibles.

Donc on peut dire qu'elles sont réduites à leurs uniformes, et ce voile devient une partie de leur identité. Elles ne sont plus des caractères particuliers. Elles sont dépourvues de leur personnalité et de leur libre arbitre. Elles semblent être devenues des éléments urbains, et faire partie désormais du décor. Autrement dit, leurs corps, est sous la domination du voile et de ces tissus font d'elles des objets.

Les couleurs sombres et monotones des uniformes dans les peintures nous évoquent également la tristesse et la dépression alors que cet âge est normalement associé à l'innocence et à la joie.

²⁹⁴ CHAFIQ, Chahla, KHOSROKHAVAR, Farhad, *femmes sous le voile face à la loi islamique, op.cit.*, pp. 87 - 88.

Shohreh Mehran, en tant que femme, est un membre de de cette même société qui observe ces voiles et qui prend position. Comme elle dit, ces écolières, nous semblent à la fois ordinaires et tout-à-fait mystérieuses (presque féériques), puisqu'elles n'ont pas de visages, elles sont comme des fantômes, non palpables et semblent venir d'un autre monde. « *En effet, les couches et les plis de tissus sont plus importants que le visage des filles. Nous voyons effectivement beaucoup de tissus qui composent leur caractère et donnent un air étrange à l'image.* »²⁹⁵

La technique de l'artiste est de prendre des photos dans un premier temps. Après les avoir recadrées, superposées, elle commence à peindre ces photos. Le réalisme des scènes et des traits à travers ses peintures attire l'attention du spectateur, et c'est à ce moment qu'une scène anodine et banale de la vie quotidienne devient un sujet d'importance capitale.

En combinant le naturalisme et un nouveau regard, Shohreh Mehran représente ces filles, comme si elles avaient été photographiées au hasard. Bien qu'on ne voie pas leurs visages, mais les gestes des figures nous évoquent qu'elles sont cristallisées dans un instant. Autrement dit, elles sont arrêtées et suspendues dans le temps afin que nous puissions mieux les regarder. On dirait qu'on a mis un film sur pause pour quelques minutes pour faire attention à tous les détails du sujet. C'est comme une interruption et de répétition des instants. Cet état suspendu nous met face aux ces filles et nous présente une image intense et profonde de ces sujets, devant lesquels dans toute autre situation nous serions passés avec indifférence. Par cette suspension temporelle et ces gestes immobilisés, nous pouvons donc observer dans ces tableaux des sujets ordinaire. De cette façon, elle nous fait faire face à une réalité sociale, le voile obligatoire pour les filles écoliers.

²⁹⁵ MEHRAN, Shohreh, *l'entretien avec Leili GOLESTAN (en persan)*, Va Mostanad, <http://vamostanad.com/?p=2379>



image 217, Shohreh MEHRAN, *Sans titre de la série « des écoliers »*, Huile sur toile, 100 x 120 cm, 2008, anonyme.²⁹⁶

²⁹⁶ <https://darz.art/en/artists/shohreh-mehran>



image 218, Shohreh MEHRAN, *Sans titre de la série « des écoliers »*, Huile sur toile, 187 x 270 cm, 2009,



image 219, Shohreh MEHRAN, *Sans titre de la série « des écoliers »*, Huile sur toile, 100 x 120 cm, 2009,



image 220, Shohreh MEHRAN, *Sans titre de la série « des écoliers »*, Huile sur toile, 170 x 255 cm, 2008.

Homa Arkani représente également ces uniformes scolaires de manière ironique (image 224). Nous pouvons y voir une écolière, portant l'uniforme scolaire bleu foncé, et une *maqnaé* blanche, se tenant au-dessus d'une bouche d'aération, devant un *pressing*. Cette peinture est une parodie de la célèbre photo de Marilyn Monroe se tenant au-dessus d'une grille de métro qui fait gonfler sa robe. Cette photo est une scène du film *Sept ans de réflexion*, réalisé par Billy Wilder en 1955, qui est devenue l'une des images les plus emblématiques de l'histoire du cinéma du XXe siècle. Dans cette scène, Marilyn Monroe, a créé un style à la fois féminin et provocateur. Par son geste, elle donne au spectateur le rôle d'une personne qui ferait preuve de voyeurisme.

Dans cette peinture, la posture de cette femme iranienne nous ramène à la photo érotique de Marilyn Monroe (image 225), avec cette différence notable, que cette fois, la scène n'est pas provocatrice. Alors que l'air sort lui aussi de manière violente du sol, l'effet n'a pas du tout les mêmes conséquences puisque la femme a un pantalon. L'artiste fait preuve d'humour noir dans sa caricature, et le pantalon, qui est assez absurde quand on la rapproche de la scène avec Marilyn Monroe, engendre un effet de surprise. Cette parodie, est vraiment une *imitation*

*déformée*²⁹⁷ de l'objet original, et semble mettre en exergue l'opposition de ces deux mondes. La situation est la même mais le résultat est totalement différent. Le pantalon avec le voile que porte l'écolière créer une chute auquel on ne s'attend pas.



image 221, Homa ARKANI, *Pani Monroe*, Huile sur toile, 100 x 150 cm, 2011, (site web artiste)²⁹⁸

²⁹⁷ SOURIAU, Etienne, *vocabulaire d'esthétique*, op.cit., p. 1175.

²⁹⁸ <https://homa-arkani.com/>



image 222, Maryline Monro, anonyme.

Saghar Daeiri, représente aussi dans une série de peintures des écolières en Iran. Saghar Daeiri a étudié l'arts plastiques à Téhéran, mais elle est partie d'Iran pour habiter et étudier à Istanbul. Dans ces peintures elle représente bien une partie de ses expériences vécue enfance en Iran qui est assez compréhensible pour toute la génération qui est allée à l'école après la révolution Islamique de 1979.

Dans la série de peintures *l'homme au cheval n'est pas venu* (images 226, 227) de Saghar Daeiri datant de 2011, l'artiste fait appel à des procédés ironiques et métaphoriques. Premièrement, on peut voir l'ironie dans le titre des peintures qui est inspiré d'un texte de littérature persane, étudié en première année d'école élémentaire qui est familier à tous les iraniens.

L'artiste détourne une des phrases mythiques du livre : *cet homme est venu...cet homme est venu à cheval....* Saghar Daeiri, en changeant cette phrase, ramène à tous les espoirs perdus de ces écoliers et toutes les expériences amères vécues dans les écoles de la république Islamique d'Iran.

Elle fait preuve de *second-degré*, en représentant des slogans religieux sur les murs des écoles. Sur l'(image 226), est écrit au premier plan sur le mur : *les anges du paradis sont*

aussi voilés. Et sur l'image 227, en arrière-plan : *le dieu t'a créé libre*. Effectivement, ce sont deux exemples de slogans et d'idéologies imposés aux écoliers en Iran tous les jours, auxquels plus personne ne fait attention. Mais dans ces peintures, ces phrases à côté de ces corps déformés et de ces visages expressifs, créent des images grotesques.

Les deux phrases évoquent un paradis et la liberté qui avec ces uniformes et les lois religieuses strictes n'existent pas dans le monde de ces écoliers, et semble complètement chimérique.

Ces écoles entourées de hauts-murs et ces uniformes nous ramènent plus à une prison qu'une école. Saghar Daeiri représente bien cette angoisse et ces contradictions dans ces écoles avec les coupes et traces de pinceau sur les toiles, et aussi par la déformation de la perspective.

L'artiste représente aussi le drapeau de la république islamique d'Iran sur les premiers plans et à la droite des deux tableaux comme le symbole de l'état islamique qui contrôle et gouverne la vie quotidienne de ces écoliers.

Dans ce chapitre, à travers plusieurs peintures contemporaines iraniennes, nous avons vu que le rôle des femmes en Iran suscite aujourd'hui beaucoup de controverses. L'image de la femme qu'on voit dans ces peintures, est une image singulière à l'époque contemporaine, qu'on ne peut pas trouver dans les peintures d'autres époques en Iran.

Les représentations de femmes voilées à la mode, dans des lieux symboliques comme la plage, sont la vision des femmes qui a été inculquée, imposée par l'Etat, après la révolution islamique iranienne. Ces images sont le reflet des identités multiples et complexes des femmes, construit par les lois politiques de la société contemporaine iranienne.

Dans ces peintures, nous ne trouvons pas une narration dite « classique » d'histoires de femmes en Iran. Ce sont des expériences de la vie quotidienne de chacun des artistes.

Étant donné que la plupart de ces artistes de ce chapitre sont elles-mêmes des femmes, elles ont essayé de représenter leurs expériences propres au sein de leur société. Ces expériences personnelles sont à la fois d'ordre privée et d'ordre publique. Parfois l'artiste se représente lui-même dans ses peintures. L'autoportrait est une méthode beaucoup développée par ces artistes iraniennes, car il leur permet de conter leur propre histoire, c'est une sorte d'autobiographie sur toile. Dans le chapitre suivant, nous évoquerons cet aspect individuel et personnel de ces peintures.



image 223, Saghar DAEIRI, *Récréation « break time »*, Acrylique sur toile, 100 x 120 cm, 2011, Azad art gallery, Téhéran, Iran.



image 224, Saghar DAEIRI, *Sans titre*, Acrylique sur toile, 100 x 120 cm, 2011, Azad art gallery, Téhéran, Iran.

Partie 4

4. L'INDIVIDU, SUJET PRINCIPAL DU QUOTIDIEN IRANIEN

Dans les trois dernières parties, nous avons considéré les différents éléments de la vie quotidienne en Iran représentés dans les peintures contemporaines iraniennes. Nous avons vu les objets ordinaires, les lieux privés et les lieux publics du quotidien, la vie quotidienne des femmes en Iran représentée dans les peintures. Dans cette dernière partie, nous tenterons d'examiner les raisons pour lesquelles les artistes de la nouvelle génération ont tendance à représenter la vie quotidienne.

La culture traditionnelle iranienne, étant essentiellement religieuse, donne une importance capitale au passé. Les iraniens sont enclins à imiter le mode de vie des générations précédentes, tentant de suivre les recommandations de prophète relatées dans les livres sacrés. Mais dans la société iranienne moderne, malgré le poids de cette culture traditionnelle et religieuse, nous observons que la nouvelle génération préfère expérimenter différents aspects de la vie, et d'avoir son propre mode de vie. En effet, l'individu est un élément important de la vie moderne en Iran, comme un peu partout dans le monde.

Depuis le début des années 1980, on remarque dans le monde la fin des structures sociales traditionnelles et l'émergence d'individualisme. Effectivement, c'est l'individualisme et la référence à soi qui sont essentiels dans les sociétés modernes.²⁹⁹ Désormais, au XXI^e siècle, l'individu est devenu un « fragment de la société ».³⁰⁰

La généralisation de l'individualisme concerne « *une grande partie de la littérature occidentale est consacrée à cette quête narcissique de soi dont le écrivains sont les héros et les narrateurs.* »³⁰¹ Charles Taylor, philosophe contemporain Canadien, parle d'une « *« affirmation de la vie ordinaire », impliquant l'atténuation du sacré et l'affirmation d'un point de vue individuel à la première personne lié à tout un ensemble d'expériences engrangées dans les processus de production et reproduction.* »³⁰²

Cette époque est celle de « *la renaissance de l'importance des concepts d'individualisme dans les sciences sociales.* »³⁰³ Aussi, on remarque que « *l'individu, ses « choix », et la « nécessité historique » qu'il a de « se construire soi-même » ou d'« être soi-même », d'être « libre » ou « autonome », sont désormais au cœur de nouveaux discours sociologiques.* »³⁰⁴

²⁹⁹ SPURK, Jan, *Malaise dans la société: Soumission et résistance*, Lyon: Parangon, 2010, pp. 19 - 20.

³⁰⁰ KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi*, Fayard/Pluriel, 2010, p. 49.

³⁰¹ Attali, Jacques, *Devenir Soi*, Fayard/Pluriel, 2015, p. 144.

³⁰² SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HUSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p. 52.

³⁰³ SPURK, Jan, *Malaise dans la société: Soumission et résistance*, op.cit., p. 32.

³⁰⁴ LAHIRE, Bernard, *Dans les plis singuliers du social*, Paris: La Découverte, 2019, p. 28.

En effet, les individus ont le pouvoir ou le sentiment du moins de pouvoir choisir leur mode de vie, à cette époque. Ils sont des « *sujets autoréférentiels* » qui s'occupent surtout d'eux-mêmes, de leur histoire et de leur vies, « *qui se bricolent et qui s'inventent leur identité.* »³⁰⁵

Dans cette étude, nous avons cherché à cerner cet « *individu-sujet moderne* » au sein des peintures contemporaines iraniennes dont chacune à sa manière a « *revêtu une réalité sociale et culturelle* ». ³⁰⁶ Au travers de l'analyse de ces peintures contemporaines iraniennes, nous avons compris que ces artistes ont représenté les individus modernes iraniens. En effet, si certains objets et lieux sont représentés dans les peintures, ils sont décrits du point de vue d'un individu appartenant à la société contemporaine iranienne. Les objets considérés dans la première partie sont relatifs à des gens ordinaires. Les problèmes sociaux appréhendés dans la deuxième partie relèvent du quotidien des femmes iraniennes. Et les lieux représentés dans la troisième partie, sont ceux où les gens composant la société contemporaine iranienne évoluent habituellement. Autrement dit, l'ensemble des éléments du quotidien s'articulant autour du sujet iranien contemporain est pris en compte.

Ils parle d'un individu iranien, représentatif de cette société contemporaine. Cet individu serait le héros de son existence, celui qui la dirigerait comme il l'entend. Ces individus sont parfois à l'image des artistes, eux-mêmes artistes, parfois ce sont d'autres membres de la société. Dans tous les cas, ces œuvres nous montrent l'Iran du point de vue d'un individu iranien. Comme Tzvetan Todorov l'explique :

l' « art représentatif » correspond à un « âge des individus ». Ce qui fait l'identité du premier est précisément l'introduction de l'individu dans l'image, à la fois comme objet et comme sujet de la représentation, et le monde symbolique du sens autorisé par cette individualisation.³⁰⁷

Comme nous pouvons le remarquer dans les images, les femmes sont représentées comme des individus-sujets dans les peintures de Massoud Kashmiri (images 228, 229). Nous avons déjà considéré les peintures de cette artiste dans la troisième partie (images 189, 190). Ce sont les émotions ayant trait à la vie quotidienne des femmes qui sont représentées dans ses peintures.

³⁰⁵ SPURK, Jan, *Malaise dans la société: Soumission et résistance*, op.cit., p. 32.

³⁰⁶ CALAME, Claude, et DANIEL, Bensaid, *Identités de l'individu contemporain*, Paris: TEXTUEL, 2008, p. 24.

³⁰⁷ TODOROV, Tzvetan, *Eloge de l'individu : Essai sur la peinture flamande*, op.cit., p. 236.

Les sujets de ses peintures sont des femmes seules et calmes qui regardent vers une direction inconnue. Elles ne sont pas souvent occupées à faire quelque chose de particulier. Elles ne sont ni tristes ni heureuses. Elles semblent figées dans le moment pour toujours. Leurs habits, leurs visages et leurs traits sont représentés de manière détaillée, alors que les fonds des peintures sont plats et identiques. Ces arrière-plans simples et plats contrastent avec les corps détaillés. Un contraste qui attire notre attention sur les personnages féminins représentés dans les images. En effet, le sujet principal de ces peintures est seulement les individus représentés, leurs corps, leurs expressions et leurs caractéristiques.

Nous avons vu d'autres peintures dépourvues quant à elles de personnages, pourtant nous pouvons y sentir la présence d'individus (images 77, 87). Par exemple, Iman Afsarian représente dans ses peintures les places vides. Dans l'image (image 230), nous voyons une partie de chambre vide et sans aucun personnage. Il semble que cette chambre est une partie d'une vieille maison qui est abandonnée. La trace d'un tableau sur le mur nous raconte la vie d'une personne qui y a habité. Les couleurs sombres de la peinture indiquent que c'est une histoire passée qui nous est racontée. Tous les éléments de ce tableau tracent le portrait d'un individu, et ce en dépit du fait qu'il soit absent du tableau, c'est par son absence que se signale sa présence.



image 225, Massoud KESHMIRI, *Sans titre*, acrylique sur toile, 120 x 120 cm, 2015, O gallery, Téhéran, Iran.



image 226, Massoud KESHMIRI, *Sans titre*, acrylique sur toile, 160 x 120 cm, 2014, O gallery, Téhéran, Iran.



image 227, Iman AFSARIAN, *Sans titre*, Huile sur toile, 165 x 220 cm, 2011, Assar gallery, Téhéran, Iran.

4.1. L'expérience vécue et la vie quotidienne

Les peintures considérées dans tous les parties de cette recherche représentent les individus non par leurs apparences, mais par leurs expériences vécues dans le quotidien. La vie quotidienne d'un individu ne recoupe pas seulement des actions aussi banales que manger, dormir, marcher, ou l'usage d'objets particuliers. La vie quotidienne est inhérente à toutes nos expériences de tous les jours, même à ce que l'on ne note généralement pas, à ce qui ne se remarque habituellement pas, et à ce qui nous semble n'avoir pas d'importance.

Cependant, le philosophe américain, John Dewey (1859 - 1952), nie le fait que la vie quotidienne soit banale. Les choses ordinaires qu'on peut voir dans ces peintures iraniennes, comme la voiture, le téléphone portable, les vitrines de magasins, d'après Dewey, ce sont essentiellement les éléments de la vie contemporaine qui lui donnent un sens.

Nous remarquons la présence de nombre de ces objets dans les peintures contemporaines iraniennes dans les dernières parties de cette recherche. Ces objets de la vie quotidienne sont une partie de la vie réelle et de l'expérience vécue par l'artiste et même par les spectateurs. Comme Dewey l'affirme : « *l'œuvre engendrait l'expérience à la fois pour l'artiste (pendant sa création) et pour le spectateur (pendant qu'il perçoit). L'art consiste en l'expérience et non simplement en l'objet à considérer avec l'extériorité du détachement esthétique.* »³⁰⁸

Par exemple, Iman Afsarian représente souvent dans ses peintures des objets et des lieux empreints de nostalgie pour l'artiste mais également pour les spectateurs iraniens. Dans ces images (images 231, 232), nous voyons les objets qui étaient utilisés pendant les années 1960. On pouvait trouver ce genre de sculptures et de buffets dans les maison des grands-parents dans les années 1980. Ce ne sont pas des objets symboliques ou particulièrement connus par tout le monde. Pourtant ils font partie intégrante des souvenirs et des expériences vécues de la société iranienne dont l'artiste lui-même est un membre.

L'âme du père de Javid, le titre de la deuxième peinture (image 232), nous remarquons également que cet objet est le souvenir d'une personne qui n'est plus de ce monde. Mais le spectateur iranien peut aisément se projeter dans le monde de ce personnage disparu, imaginer son histoire passée, car elle est proche de celles que le spectateur a vécu ou connu. Qu'il s'agisse d'un buffet à la mode, de sculptures ou de vaisselles ayant décoré la maison dans laquelle des événements se sont déroulés. En effet, dans cette peinture, le buffet n'est pas le sujet principal. Ce buffet nous permet simplement d'inventer des souvenir de ce qui s'est passé dans cette maison. Autrement dit, cet objet n'est pas un objet ordinaire. C'est une représentation des expériences vécues.

³⁰⁸ DEWEY, John, *l'art comme expérience*, folio, France, 2019, p. 574.



image 228, Iman AFSARIAN, *Sans titre*, huile sur toile, 100 x 140 cm, 2004, Assar gallery, Téhéran, Iran.



image 229, Iman AFSARIAN, *L'âme du père de Javid*, 130 x 154 cm, 2013, Assar gallery, Téhéran, Iran.

John Dewey ajoute que :

l'expérience est nécessairement cumulative et son contenu tire de cette continuité cumulative son pouvoir expressif. Le monde dont nous avons eu l'expérience devient une partie intégrante du moi qui agit et sur lequel s'exerce une action dans la suite de l'expérience. Dans leur occurrence physique, les choses et les événements dont nous faisons l'expérience passent et disparaissent. Mais il y a quelque chose de leur signification et de leur valeur que le moi retient comme une partie de lui-même.³⁰⁹

Selon Dewey, nos expériences sont intégrées à notre vie quotidienne ; ils sont une partie de nous. Notre individualité est construite dans et par ces expériences et nous connaissons le monde au travers de ces expériences. Chaque individu a un monde particulier dans sa tête, chaque individu est construit par le fil de ses expériences. Wahed Khakdan représente ce monde personnel dans ses peintures à travers de vieux objets précieusement gardés dans sa cave ou qu'il trouve dans des photos. (images 233, 234)

En effet, il ne raconte pas une histoire particulière ou ne se concentre pas sur un élément spécifique. Il n'y a pas un lien particulier entre les objets représentés dans ses œuvres. Comme on peut le remarquer dans les images, il représente des valises, un cheval en bois, quelques papiers à terre, un fer à repasser, des tableaux, mais également quelques objets couverts d'un tissu.

Par une exécution réaliste, il a rassemblé ces morceaux de souvenirs et d'expériences en un lieu, une place. Dans les images (images 233, 234), il y a de la poussière partout. On voit seulement un peu de lumière filtrer à gauche des images. Il semble que ces objets soient dans une cave sombre avec une petite fenêtre au sous-sol. L'espace et les objets poussiéreux montrent une réalité magique dans un silence figé.

Ce ne sont pas des objets neufs placés dans le vitrine d'un magasin ou qui s'exposent dans un catalogue ou un magazine. Étant représentés dans ces peintures, leur statut change, ce ne sont plus des objets ordinaires. Ils représentent des souvenirs et des expériences vécues par l'artiste. Nous ne savons rien du détail de ses expériences, mais il est clair que ce cheval en bois a été le jouet d'un enfant par le passé, que ces enveloppes timbrées à terre sont issues de lettres reçus par quelqu'un et les valises ont été utilisées lors d'un voyage quelconque.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 184.

Ces expériences font partie intégrante de ces objets et aussi une partie de la vie de sa ou de son propriétaire. Khakdan dit lui-même que son expérience de l'immigration et celle de sa famille se reflètent dans ses œuvres. Ces observations et ces expériences se sont accumulées dans ses œuvres. Ces sont des histoires d'immigration, d'abandon, de l'enfance, du départ ...



image 230, Wahed KHAKDAN, *L'héritage oublié*, Huile sur toile, 150 x 120 cm, 1986, (site web artiste) ³¹⁰

³¹⁰ <https://www.wahed-khakdan.de/>

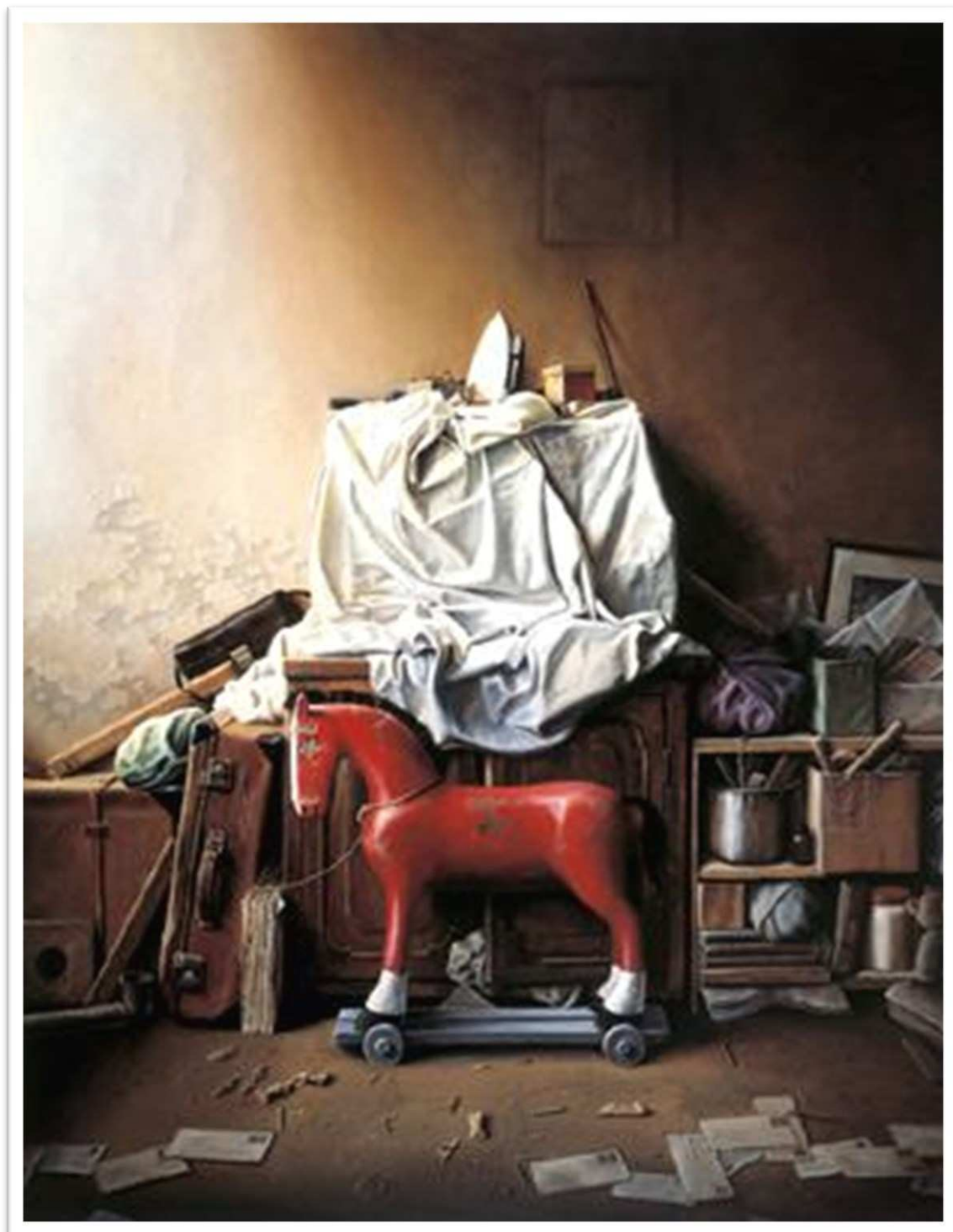


image 231, Wahed KHAKDAN, *Le voyage*, Huile sur toile, 120 x 90 cm, 1986, (site web artiste)³¹¹

³¹¹ *Ibid.*

De cette manière les artistes dont on a considéré les œuvres dans cette recherche, essaient d'enregistrer leurs expériences et leurs observations du quotidien. Ils tentent d'enregistrer ce qui se passe tout autour d'eux. Ces expériences vécues ne révèlent ni de l'autobiographique, ni d'une idéologie.³¹²

Ils ne parlent pas d'évènements particulier, ils ne font pas des manifestes, ni étalages d'idées. Ils ne représentent pas des gens connus et importants de l'Histoire. Ils ne montrent pas des choses symboliques. En explorant leurs expériences vécues de la vie quotidienne, ils nous montrent une réalité sociale dans son plus simple appareil. La réalité qui existe dans la vie quotidienne de chaque individu ordinaire.

4.2. La « *présentation de soi* » à travers des peintures

Comme nous l'avons remarqué, les artistes étudiés dans cette recherche ne racontent pas une histoire personnelle. Autrement dit, ils sont passés du *moi* autobiographique à la subjectivité enracinée dans le quotidien.³¹³ Par la peinture, ils se remettent en question eux-mêmes et leur vie quotidienne. Ils ne racontent pas l'histoire de leurs vie pendant les années de la naissance ou de la mort, les histoires de voyages, de mariage, d'études... comme ce qu'on voit normalement dans les autobiographies. Ils racontent ce qui se passe dans leur vie quotidienne. Des choses assez simples qui ne nous semblent pas importantes.

Ces artistes sont autant de fragments de la société iranienne et leurs vies quotidiennes sont aussi une partie de la réalité de cette société. En tant que membres de la société, ils perçoivent les problèmes qui traversent l'Iran contemporain. Mais ils ne pensent pas aux sujets extérieurs à eux-mêmes. Ils se pensent et ils tentent de s'émanciper de la vie imposée par le gouvernement.

Aujourd'hui, dans les sociétés modernes, l'individu est un membre de la société et ses intérêts sont affectés par les intérêts des autres. Selon Rousseau :

³¹² SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, op.cit., P. 290.

³¹³ *Ibid.*, p. 274.

L'individu contracte tout à la fois avec les autres, selon un principe de réciprocité, et avec soi-même, c'est-à-dire avec le corps social en formation dont il est déjà membre. L'essentiel est là : l'individu contractant devient, par l'acte même d'association, participant du tout social, du corps organique qu'est la société civile ; citoyen, il ne pourra se retirer selon sa volonté proprement individuelle. En effet, le corps social n'est pas fondé sur l'addition des volontés particulières, mais sur leur intégration dans la volonté générale.³¹⁴

Mais on peut dire que ces artistes iraniens tentent de s'opposer à la volonté générale ; à cause des pensées traditionnelles mais également des obligations émanant du gouvernement, ils préfèrent vivre autrement. Ils montrent les problèmes sociaux dans les peintures, ils représentent la manière dont ils aiment et veulent vivre. En effet, ils se présentent eux-mêmes au travers de l'intériorité de leur vie quotidienne.

Zahra Shafiei représente par sa peinture le rôle imposé aux femmes (images 172, 179). Et Ghazal Marvi, l'autre jeune artiste iranienne, nous montre la vie libre des jeunes qui est opposée aux règles dictées par le gouvernement (images 146, 147). Dans tous les cas, le sujet se trouve être l'individu dans l'Iran contemporain.

Le célèbre théorie du *soi* qu'Erving Goffman définit comme suit, « *la présentation de soi* » dit que : « *dans toutes les circonstances de la vie, chaque individu effectue une présentation de soi, qu'elle soit volontaire ou non. Il se donne une identité à travers l'image qu'il construit de sa personne à la fois dans son énonciation et ses énoncés.* »³¹⁵

Selon Goffman : « *l'interaction sociale peut être assimilée à un théâtre, et les gens de la vie quotidienne à des acteurs sur une scène, chacun jouant une variété de rôles. Le public est composé d'autres personnes qui observent le jeu de rôle et réagissent aux performances.* »³¹⁶

Dans une société, les gens s'efforcent d'interpréter le rôle qui leur est prescrit. Ils projettent l'image prédéfinie dans les interactions quotidiennes pour assurer le bon fonctionnement.³¹⁷

³¹⁴ ROUSEAU, Jean-Jacques (dans BENOIST-LUCY, Caroline, et TERESTCHENKO, Michel, *Philosophie politique Tome 1 : Individu et société*, Paris: Hachette Éducation, 1994, p. 30.)

³¹⁵ AMOSSY, Ruth, *Introduction*, dans : *La présentation de soi*, sous la direction de AMOSSY Ruth. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « L'Interrogation philosophique », 2010, p. 5 - 10. <https://www.cairn.info/--9782130580959-page-5.htm>

³¹⁶ *Un aperçu de*, 1 juillet 2019. <https://www.greelane.com/fr/science-technologie-mathematiques/sciences-sociales/the-presentation-of-self-in-everyday-life-3026754>.

Pour l'individu iranien comme pour les autres, il y a des statuts sociaux et des représentations préexistantes imposées par la culture traditionnelle, mais également par le gouvernement islamique. Mais ces artistes iraniens, au travers de cette mise en scène de soi dans leurs peintures, essaient de modifier l'image préétablie dans et par la société iranienne.

On peut donner pour exemple les peintures de Zeinab Movahhed qui montrent le rôle imposé aux femmes (images 173, 174, 175, 176). Nous voyons dans (image 235) la représentation d'une femme enveloppée dans un tissu fin et blanc. Dans cette peinture, on ne voit que les éléments féminins comme les cheveux long, la robe fleurie, les motifs fleuris et le tissu très doux. Le visage de la femme est couvert par ses cheveux et sa tête est coupée par le cadre. Elle n'a aucune caractéristique particulière. Elle n'est pas reconnaissable.

Elle est assise et ligotée sur une chaise par un tissu blanc. On ne voit ni ses mains ni son visage. Le corps de la femme assis sur la chaise est peint sur un fond fleuri et plat. Au travers de l'exagération des motifs féminins, l'artiste représente simplement le rôle assigné aux femmes en Iran : passif et sans aucune idée. En effet, tous ces éléments sont représentatifs du rôle traditionnel imposé aux femmes par la société traditionnelle et patriarcale d'Iran.

³¹⁷ AMOSSY, Ruth, « Introduction », dans : , *La présentation de soi*. sous la direction de AMOSSY Ruth. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « L'Interrogation philosophique », 2010, p. 5 -10. URL : <https://www.cairn.info/--9782130580959-page-5.htm>



image 235, Zeinab MOVAHED, *De la série « tel quel »*, Acrylique sur toile, 130 x 180 cm, 2013, (site web artiste)³¹⁸

L'autre jeune artiste, Homa Arkani critique ce rôle imposé aux femmes par une ironie grotesque (images 180, 181, 206, 207, 224). Sa peinture (image 236) représente quatre femmes au centre de l'image, placées dans un cornet du glace, et entourées par du chocolat. Les femmes sont maquillées, ont les cheveux teints, et sont à demi-couvertes par des écharpes. Leurs habits suivent les tendances de la mode Iranienne de la nouvelle génération. Ces femmes sont en train de rire et elles semblent heureuses.

Par une sorte de la défamiliarisation en mettant en scène les femmes sous la forme de crème glacée l'image nous montre le rôle qui leur est assigné. Elles sont juste des corps consommables, adorables et affriolants ! En effet, ces femmes sont réduites à leur corps féminin ; sans qu'aucun trait de personnalité ou de pensée ne transparaisse. Au travers de cette mise en scène, l'artiste critique ouvertement, clairement et directement le rôle assigné

³¹⁸ <https://www.zeynabmovahed.com/>

aux femmes dans la société iranienne contemporaine, femmes qui sont manipulées, subissant les interdictions et les obligations qu'induit cette société à l'égard des femmes. Le gouvernement et le pouvoir iranien se préoccupant exagérément de l'apparence des femmes, au travers notamment de la question du voile. En conséquence de quoi, les femmes se concentrent exagérément sur leur apparence et leur paraître, contrevenant ainsi aux interdictions.

De l'autre côté, en réaction à ces rôles imposés, la nouvelle génération iranienne rencontre des problèmes identitaires, et « *leur lutte pour montrer l'identité réelle les oblige à être toujours davantage sujets d'eux-mêmes.* » En effet, leurs résistances intériorisées pour s'éloigner de l'identité imposée par le gouvernement engendrerait une toute autre identité.³¹⁹

Dans cette recherche, nous avons vu les œuvres dans lesquels sont représentées des jeunes prenant des selfies et les partageant sur les réseaux sociaux (images 34, 35, 36). Ces sont les représentants de cette jeune génération qui tente d'imposer une image d'elle-même. Ils sont les sujets d'eux-mêmes. En effet, ces jeunes veulent se présenter et se montrer tels qu'ils sont et surtout pas comme ce que l'état leur impose. Ils veulent se présenter loin des censures et des manipulations gouvernementales. De cette manière, ils opèrent une sorte d'auto-réalisation de soi par soi.³²⁰

La prise d'un selfie permet à un individu de construire une « *une identité personnelle* », et ces artistes iraniens montrent ce processus de « *production de soi* ». ³²¹ Autrement dit, ces peintures représentent le soi réel des jeunes iraniens, ce qu'ils sont dans leur vie quotidienne, loin de l'ensemble des rôles prédéfinis dans et par la société.

Ces artistes iraniens essaient d'exprimer leur identité personnelle, leur identité réelle au travers d'une présentation de soi opérée dans les peintures, tout en racontant ce qui se passe dans leur vie quotidienne. Selon Jean-Claude Kaufmann, le sociologue français, raconter des histoires n'est pas nouveau pour la société ; les mythes remplissaient cette fonction. Aujourd'hui, ce sont les individus qui constituent les mythes contemporains, par leur identité biographique ils produisent des identités collectives dans la société. Et Kaufmann d'affirmer : « *les histoires d'aujourd'hui se sont démultipliées et fragmentées en catégories de toutes sortes, touchant de toujours plus près aux préoccupations personnelles et intimes. Et chacun*

³¹⁹ BAJOIT, Guy, *L'individu, sujet de lui-même*, Louvain-la-Neuve: EME éditions, 2019, p. 171.

³²⁰ *Ibid.*, p. 171.

³²¹ CALAME, Claude, et DANIEL Bensaid, *Identités de l'individu contemporain*, *op.cit.*, p. 129.

se sentant créateur de lui-même, l'activité est de moins réservées à des institutions spécialisées ». ³²²



image 232, Homa ARKANI, *Au gout de chocolat*, huile sur toile, 100 x 200 cm, 2011, (site web artiste) ³²³

³²² KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi*, op.cit., pp. 152 - 153.

³²³ <https://homa-arkani.com/>

On peut voir clairement les mythes contemporains (les individus) dans ces peintures iraniennes (images 34, 35, 36, 130, 131, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 147). Ces artistes, par la représentation leur vie personnelle et intime, créent une image de l'individu contemporain iranien qu'on ne trouvera pas dans les médias nationaux et gouvernementaux. La vie et l'identité réelle des individus iraniens est supprimée dans les médias et les artistes prennent alors en charge cette représentation.

On peut donner pour exemple, l'autoportrait de la jeune artiste, Ghazal Marvi (image 237). Dans l'image, nous voyons l'artiste, elle-même vêtue d'un maillot de bain, elle est debout, au milieu de la piscine. Elle regarde le spectateur, le sourire aux lèvres. La lumière du soleil qui l'éclaire et produit des reflets sur l'eau, nous renvoie à des dimensions de plaisir et de joie. Le mouvement de ses mains, comme un geste de danse, évoque la liberté, l'espoir et la victoire.

Elle ne fait pas quelque chose de particulier, elle n'est pas non plus une figure connue. Mais, l'artiste s'est prise elle-même comme sujet de son œuvre. C'est elle qui est au centre de l'attention, au centre du tableau. Elle se représente simplement elle-même comme un sujet contemporain qui est loin de toutes les idéologies et des censures. Par la représentation de soi, elle écarte l'ensemble des mythes traditionnels ou les mythes créés par l'état. Elle est effectivement un mythe réel et vivant, mythe ordinaire de sa société.

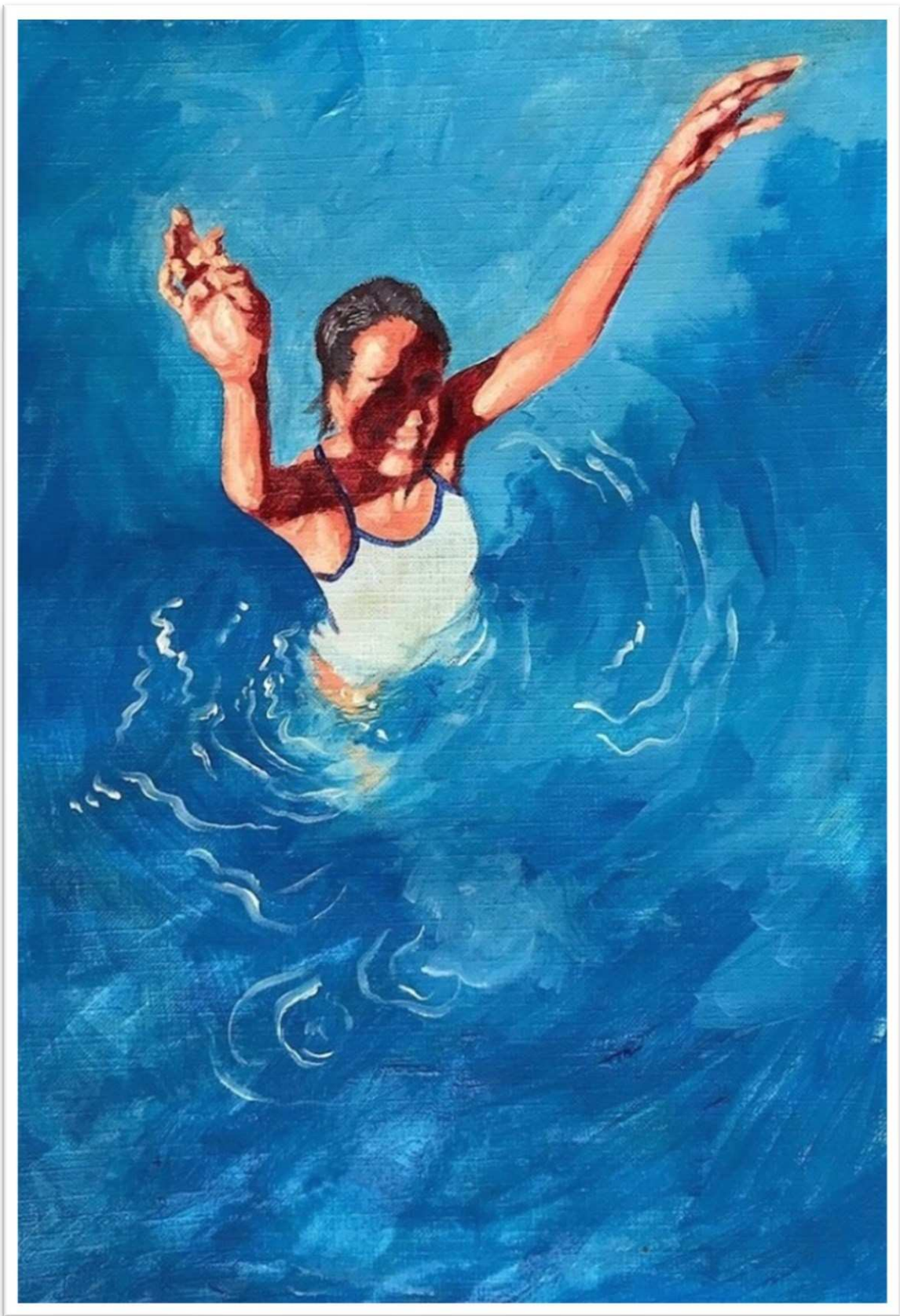


image237, Ghazal MARVI, *Autoportrait*, Acrylique sur toile, 30 x 20 cm, 2019, anonyme.³²⁴

³²⁴ <https://darz.art/en/artists/ghazal-marvi>

4.3. Le soi collectif des individus iraniens au travers des « soi » personnels dans la vie quotidienne

Nous avons vu que ces artistes iraniens en tant qu'individus à part entière tentent de se raconter par des « *fragments de récits hachés* », personnels et derrière l'apparence des belles histoires de leur vie quotidienne.³²⁵ Selon Jean-Claude Kaufmann, « *bien que le grand récit des récits ne soit souvent qu'un rêve, ego parvient réellement à s'unifier en partie autour de sa trajectoire de vie. Il parvient, plus ou moins, à donner un sens à son existence.* »³²⁶ On a aussi remarqué que ces artistes ont tendance à raconter leurs expériences vécues et leurs histoires personnelles afin de s'éloigner des grandes histoires d'identités imposées par le gouvernement. En effet, ils ont une perspective différente sur la question de l'identité et ils la présentent par le filtre de leurs vies quotidiennes. Ils essaient d'afficher une identité différente de celle que présentent les médias appartenant ou dépendant du pouvoir iranien.

On peut dire que ces artistes, « *comme les « porteurs » de notre propre histoire, conduisent à reconnaître une dimension décisive de l'identité au niveau de l'anonymat et de la banalité de l'existence quotidienne.* »³²⁷ En racontant leurs histoires par la peinture, qui est une partie de l'histoire de tous les membres de la société iranienne, ils présentent une identité iranienne qui vient de la réalité, du présent et du quotidien.

Nous voyons alors dans les peintures que le quotidien dont la nature est précisément « *d'être à la fois individuel et collectif* »³²⁸, qu'ils ont écarté les histoires collectives, ils privilégient plutôt une sorte d'*autoréflexivité*.³²⁹ En effet, il se pensent, comme Jan Spurk, le sociologue et le philosophe allemand dit :

Parce qu'ils sont existentiellement liés aux autres, ils se pensent par rapport aux autres, ils se pensent dans le monde...cette manière de se penser inclut le rapport entre le moi, le *je* et l'autre ainsi que leur auto-référencie toute comme la

³²⁵ KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi, op.cit.*, P. 160.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes, op.cit.*, p. 341.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ SPURK, Jan, *Malaise dans la société: Soumission et résistance, op.cit.*, p. 68.

reconnaissance, leur expérience vécue et leurs visions du monde, leur quête de sens et leurs raisons d'agir.³³⁰

Si l'on s'en tient à cette réflexion, les artistes dont les œuvres sont étudiées dans cette recherche, présentent effectivement leurs histoires personnelles, mais de façon inconsciente, ils ont fusionné l'individu et le collectif. En effet, ils décrivent « *une existence personnelle qui se présente avant tout comme un segment de vie communautaire.* »³³¹ Ils représentent un sujet commun entre le personnel et le collectif. Ils présentent une étude dépersonnalisant depuis une situation intime dans leurs peintures, comme ce qu'on peut voir dans la littérature, chez des écrivains français, comme George Perec (*L'homme de Je me souviens*, 1978), (*Lieux*, extraits publiés dans *Espèces d'espaces*, 1974), et Annie Ernaux (*La place*, 1984).³³² Dans ses œuvres on voit que :

La connaissance de l'intime ne passe pas par les figures conscientes de la personnalité, mais par son environnement élémentaire – des gestes, des automatisme, un rapport aux objets, matériels et imaginaires, et aux lieux, géographiques et symboliques, qui font office d'écrans spontanés et qu'il s'agit de lister sur le long terme, le plus objectivement possible. De la connaissance de soi pour retrouver, enfouies en soi, dispersées, les identités atmosphériques d'une époque.³³³

Dans ces peintures iraniennes, on voit également que les artistes ne représentent pas un personnage particulier ou ne se focalisent pas sur les caractéristiques des personnages des tableaux. Ils représentent « *les petites morceaux de quotidien* »³³⁴ comme les objets, les lieux quotidiens, comme les rues (images 104, 105, 123, 124, 125, 126, 127), les centres commerciaux (images 197, 198, 199, 200, 201, 202), les soirées (images 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143), les souvenirs (images, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 98, 99, 96, 97, 231, 232, 233, 234)... par exemple, dans l'(image 239), nous voyons une peinture d'une jeune artiste iranienne, Negar JahanBakhsh (1986, Ispahan) qui représente une photo de souvenirs en

³³⁰ SPURK, Jan, *Malaise dans la société: Soumission et résistance*, *op.cit.*, p. 68.

³³¹ DION, Robert, FORTIER, Frances, HAVERCROFT, Barbara, LUSEBRINK, Hans-Jürgen, *Vies en récit*, Québec: Nota Bene, 2007, p. 100.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, *op.cit.*, p. 278.

famille. Cette photo est soit une photo-souvenir de l'artiste ou celle de quelqu'un d'autre, c'est une photo d'enfance de petite fille qui regarde l'objectif, debout au centre de la photo. En effet, les couleurs sombres et le teint brun de la peinture nous poussent à considérer ce cliché comme appartenant au passé. Le style vestimentaire des personnages, le maquillage de la femme et la manière dont sont coiffés les cheveux nous renvoient aux années 1980, en Iran, les années d'enfance de l'artiste. Il semble qu'ils forment une famille : la mère, le père et leur fils à leur côté.

A gauche du tableau, nous voyons une nappe ou la table de Sept Sin. Une table de 7sin (haft sin) (image 238) inclut sept éléments symboliques dont les noms commencent par S. Selon la tradition iranienne, chaque famille dresse une 7sin, pour le nouvel an persan (Nowrouz : le premier jour de printemps), selon la créativité de la famille. Ces sept éléments ont des valeurs symboliques et n'ont pas changé depuis milliers d'années. Ces sept éléments sont ³³⁵ :

1 - Sabzeh : des germes de blé ou de lentilles... symbole de renaissance

2 - Samanu : pâte de blé sucrée, symbole de l'abondance

3 - Senjed : fruit de l'argousier, symbole de l'amour

4 - Sir : ail, symbole de la médecine et de la santé

5 - Sib : pomme, symbole de la beauté et de la santé

6 - Sumac : baie, symbole du soleil

6 - Serkeh : vinaigre, symbole de la vieillesse et de la patience

Il existe d'autres éléments que certains iraniens mettent sur la table de 7sin ; ils varient selon leurs goûts, mais ils ne constituent pas des éléments de base de 7sin ; ainsi peut-on trouver des fleurs, de la monnaie, des œufs peints, un miroir, des bougies, un poisson rouge et des livres comme le Coran ou Hafez ou Shâh-Nâme.

Au sein de chaque famille iranienne on revêt de nouveaux vêtements et on se réunit autour de 7sin lors du nouvel an en vue de le célébrer. Ces dernières décennies, avec la démocratisation des appareils photo, les gens se prennent en photo en famille à côté du 7sin. Dans la plupart des albums de famille iraniens, on trouve plusieurs photos autour de 7sin prises au fil des ans.

³³⁵ https://www.opinion-internationale.com/2014/03/26/haft-sin-les-sept-s-du-norouz_23836.html

Negar JahanBakhsh dans sa peinture nous montre simplement une de ces photos, souvenir ancien d'un nouvel an à côté de 7sin. Mais elle a produit une « *reconnaissance partagée* » ou un « *appel de mémoire* » aux spectateurs. Parce que ce dont elle se souvient au travers de cette photo, « *trouvera un écho dans la mémoire d'autrui.* »³³⁶ Le 7sin et le nouvel an persan sont des traditions qui sont présentes dans la mémoire de tous les iraniens. C'est une mémoire collective qui reste encore aujourd'hui vivante dans la culture iranienne. En effet, JahanBakhsh a représenté une histoire personnelle, mais elle n'est pas personnelle dans la mesure où elle appartient à cette personne, sans que cela soit par ailleurs particulièrement intime.³³⁷

Malgré le fait que cette scène représentée en peinture est un souvenir personnel, il s'agit d'une image commune et assez connue de la plupart des iraniens, parce que tout iranien a également expérimenté ce moment. L'artiste a représenté une expérience collective au travers d'un souvenir personnel. De plus, cette expérience collective est une partie de l'identité nationale des iraniens, elle est restée inchangée depuis des milliers d'années et ce en dépit de beaucoup de bouleversements politiques et religieux.



image 238, 7sin, anonyme.

³³⁶ SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, op.cit., p. 289.

³³⁷ *Ibid.*, p. 292.



image 239, Negar JAHANBAKSH,anonyme.



image 240, Hossein SOLTANI, anonyme.

Dans une autre (image 240), nous voyons une peinture de Hossein Soltani (1978 - Kerman) qui aussi représente la photo d'un souvenir en famille. Le fait que cette photo soit issue de l'enfance de l'artiste n'est pas dit explicitement, mais Soltani dit qu'il a peint ces tableaux à partir de photos trouvées dans les albums de sa famille. Dans l'(image 240), nous remarquons une femme avec ce qui semble être ses deux enfants, debout devant une voiture blanche en bord de mer. En arrière-plan se trouvent deux autres femmes enveloppées d'un tchador noir, au contraire de la femme qui ne porte aucun voile. Les tonalités grises de la peinture et le style vestimentaire des personnages nous renvoient à des scènes datant d'une époque révolue, relative à l'Iran aux alentours du début des années 1980 ou encore les années qui ont précédé la révolution Islamique iranienne. Des époques où les femmes voilées et non voilées cohabitaient librement en Iran.

Nous avons déjà étudié une série des peintures de Hossein Soltani qui avait pour sujet ce modèle de voiture iranienne qu'on nomme Peykan. Dans la série *d'histoires Peykan Blanc* (images 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100), l'artiste mis en scène cette voiture typique des

années 50 dans un décor des années 80 ; permettant ainsi d'illustrer la façon dont les gens ont vécu les bouleversements sociaux de ces années 80.

Bien que ces peintures nous présentent l'histoire iranienne contemporaine, elles ne sont pas dénuées pour autant de caractère personnel voire intime. Les personnages de ces peintures sont familiers pour l'artiste, et ces images figurent une partie de sa vie et de ses souvenirs. Alors que cette Peykan blanche représentée dans ses peintures est une voiture nationale et une sorte de code historique et culturelle, elle se trouve être dans le même temps la voiture personnelle de la famille de l'artiste, voiture avec laquelle il entretient de nombreux souvenirs. Hossein Soltani dit sur cette série de ses peintures :

La rareté de Peykan (la production de Peykan s'est arrêtée depuis 1985), puis l'insistance de la génération après nous à reconstruire l'identité iranienne à travers les symboles Pahlavi (dont Peykan devait être un élément fondamental) ont fait acquérir à cette voiture un caractère nationaliste-culturel. Mais dans mon travail, Peykan est la recherche d'une façon de vivre à travers l'analyse des souvenirs.³³⁸

Soltani représente l'environnement qui existe autour de nous au travers de ses souvenirs personnels. Les événements par lesquels nous sommes tous passés, que nous avons tous vus ou avec lesquels nous sommes familiers. Il représente les choses de tous les jours que toute personne de sa génération aurait connu mais elle les aurait peut-être oubliées. Des événements et des histoires qui sont désormais comme gravées dans la mémoire collective. Une partie de l'histoire iranienne que les iraniens considèrent comme une sorte d'âge d'or, une belle époque.

L'autre artiste iranien qui a porté une attention particulière à la mémoire collective Iranienne, est Rashin Ghorbi dont nous avons déjà évoqué les œuvres au sujet des femmes dans les salons de beautés (images 208, 209). Dans son autre série de peintures intitulée *la dernière jugement*, elle représente une succession de corps défigurés dans un cadre (images 241, 242). Pour faire ses figures, elle s'appuie sur des taches de couleurs irrégulières et expressives. En effet, elle met plutôt l'accent sur la reconstitution des expressions faciales qui permet de

³³⁸<https://avammag.com/7104/interview/%DA%AF%D9%81%D8%AA%E2%80%8C%D9%88%DA%AF%D9%88%DB%8C-%D8%B4%D9%87%D8%B1%D9%88%D8%B2-%D9%86%D8%B8%D8%B1%DB%8C-%D8%AD%D8%B3%DB%8C%D9%86-%D8%B3%D9%84%D8%B7%D8%A7%D9%86%DB%8C/>

rendre compte d'un mélange chaotique de sentiments différents. Certains personnages sont en train de rire, d'autres sont tristes et certains autres sont neutres, ont un regard froid, fixant un horizon inconnu. Il est à noter que les personnages au centre du tableau sont peut-être inspirés de la famille de l'artiste, ils regardent le spectateur. En effet, leur regard et leurs gestes nous laissent à penser qu'ils sont en train de poser pour l'artiste ou pour être photographiés. L'artiste a également peint sa propre image parmi ces visages de cette manière elle est à la fois observatrice des événements du tableau, et nous observe, nous, les spectateurs.

Les personnages principaux de ces images semblent faire partie de la famille de l'artiste, ils sont peints de manière plus réaliste. En revanche, les personnages autour d'eux ont des visages grotesques et disproportionnés. Le type de vêtements, les objets sur la table du café ou du restaurant et le style dont sont coiffées et maquillées les personnes, tout cela nous rappelle les modes de vie et les tendances des années ayant précédé la révolution Islamique. Ces personnes semblent être ressuscitées d'une époque désormais révolue.

En usant de perspectives non conventionnelles, d'exagérations et autres déformations, Rashin Ghorbi nous montre une image mystérieuse. On ignore le rapport que peuvent entretenir ces gens entre eux. On ne sait pas non plus l'identité de ces personnages, qui sont-ils ? Ce lieu, est-il un espace intime ou commun ?

Selon l'artiste, ces gens sont issus de la classe moyenne qui représente la majeure partie de la société iranienne. Elle s'en explique de la manière qui suit :

Bien que cet enjeu soit social, je ne me vois pas séparée de cette communauté, et dans beaucoup de ces tableaux il y a un portrait de moi parmi les gens car je ne me vois pas comme séparé du processus dans lequel les gens sont impliqués aujourd'hui. Nous sommes tous dans ce flux d'une manière ou d'une autre, parfois nous voulons aussi être avec cette vague et parfois nous essayons d'avoir une approche différente... Je voulais souligner la répétition ennuyeuse de divers problèmes dans la classe moyenne, des choses comme avoir un certain style de vie, des divertissements spécifiques et la compétition qui existe entre les gens pour les atteindre sont toutes perceptibles pour moi et se répètent constamment.³³⁹

³³⁹<http://www.honaronline.ir/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D8%A7%D8%AE%D8%A8%D8%A7%D8%B1-4/84830-%D8%B1%D8%A7%D8%B4%DB%8C%D9%86-%D9%82%D8%B1%D8%A8%DB%8C-%D8%A2%D8%AB%D8%A7%D8%B1%D9%85-%D8%A8%D8%A7-%D8%B7%D8%A8%D9%82%D9%87-%D9%85%D8%AA%D9%88%D8%B3%D8%B7-%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9%D9%87-%D9%87%D9%85%D8%B2%D8%A7%D8%AF%D9%BE%D9%86%D8%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C-%D9%85%DB%8C-%DA%A9%D9%86%D8%AF->

Nous voyons que cette artiste représente elle aussi la vie d'une grande partie de la société et ce par le prisme de sa propre vie ainsi que celle de sa famille. Elle a recréé les souvenirs collectifs de personnes dans les cafés et les restaurants, la manière dont on vivait avant les années 80. Pour le spectateur, tous ces gens sont inconnus.

Certains d'entre nous semblent connus, mais nous n'en sommes pas sûrs. Il semble qu'on voit dans les tableaux des célébrités, des chanteuses et des acteurs iraniens connus avant révolution. Ceux qui ont composé une partie de l'histoire contemporaine iranienne. Ils sont en train de danser, rire, boire ... en arrière-plan. On dirait que personne ne sait ce qui se passera à l'avenir ou ce qui va advenir (la révolution !), mais nous, spectateurs, nous connaissons l'histoire. Nous savons les événements à venir et le destin de ces célébrités. Elles ont immigré ou ont été emprisonnées... tout ce qu'on voit dans ces tableaux sera détruit après la révolution Islamique de 1979. Certains cafés et restaurant connus ont été fermés. La consommation d'alcool, la danse, le chant ont été interdits. La plupart des acteurs de cinéma ont été arrêtés ou interdits de pratiquer leur art. Les femmes ne s'habillent plus comme dans ces tableaux. Elles sont obligées de couvrir leurs cheveux et tous leurs corps. Les hommes ne portent plus de cravates.... L'artiste a montré l'ensemble de ces détails pour représenter des histoires et des souvenirs personnels. Mais ils évoquent un temps où tout était mieux pour les iraniens, une époque désormais révolue, dont se remémore avec nostalgie, devenue inaccessible.

On peut comparer cette représentation idéaliste du passé chez les iraniens d'aujourd'hui avec le sens de *Ostalgie* pour beaucoup de jeunes Allemands de l'Est. C' terme est utilisé par la jeune génération de allemands est qui défende la société est-allemande du passé. Par exemple il adore une voiture qui s'appelle Trabant qui a été la *voiture de peuple*, comme ce qu'on a vu dans la série des peinture de l'histoire de la Pekan en Iran. On peut regrouper ce sentiments autour de deux pôles : « *l'ostalgie identitaire comme rappel positif d'objets obsolètes et l'ostalgie sociale comme regret d'un modèle social jugé plus égalitaire.* »³⁴⁰ en fait, par l'ostalgie, les jeunes comprennent ce qui se passé en dernière époque. La jeune génération en Iran toujours entendent de leurs parents qui le passé (en régime Pahlavi) était mieux. Ils croient qu'ils avaient une identité particulière en tant qu'un iranien dans le monde. Ils croient que la situation économique était mieux. Ils pouvaient voyager à l'étranger, ils pouvait

[%D9%85%D8%AD%D8%B3%D9%88%D8%B3-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%B1%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%B2%DB%8C%D8%B1%D8%B2%D9%85%DB%8C%D9%86-%D8%AF%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86](#)

³⁴⁰ Marina Chauliac, « Utopie – ostalgie – nostalgie : aller-retour en ex-RDA », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #22 | 2018, mis en ligne le 17 juin 2018, consulté le 03 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cm/2982>

acheter facilement l'appartement et la voiture...Il semble que ces peintures de Rashin Ghorbi, nous avertissent la fin de cette belle époque.

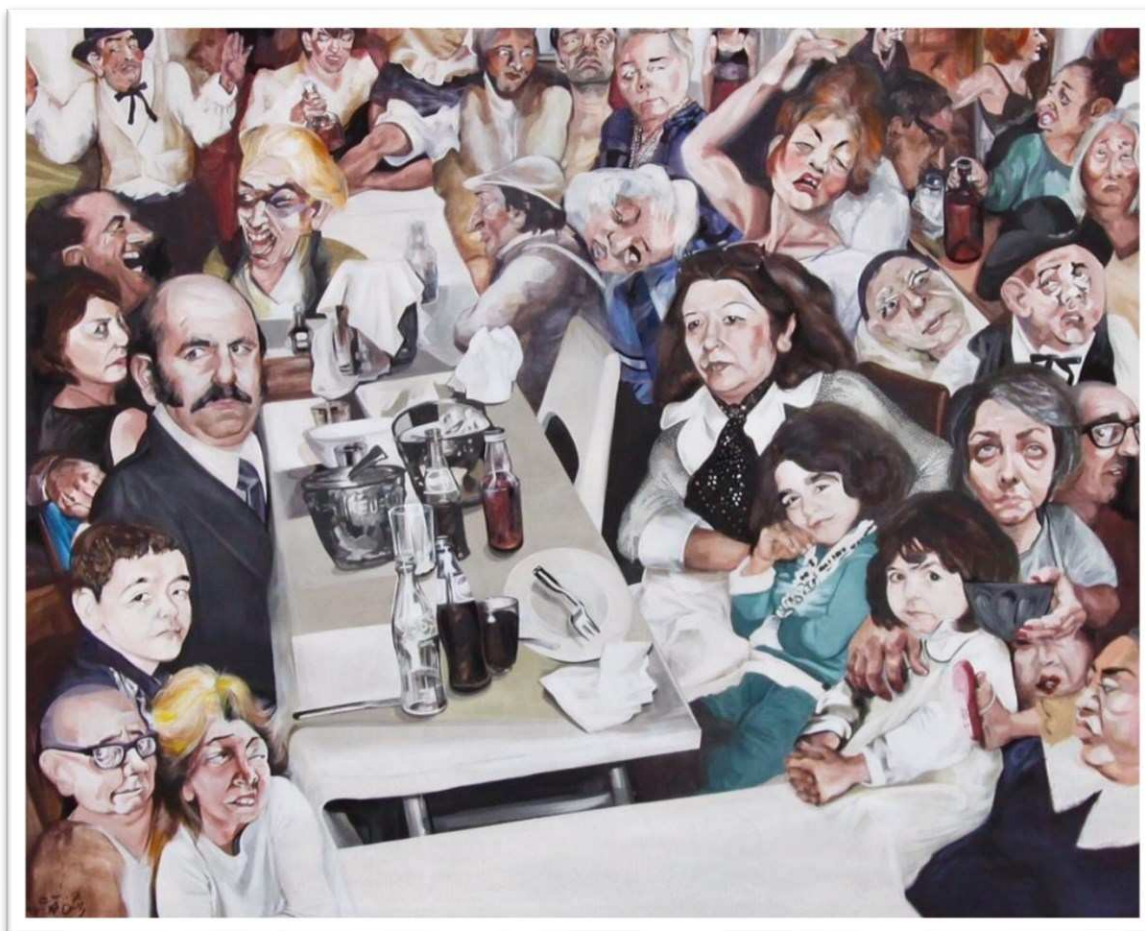


image 233, Rashin GHORBI, *Sans titre de la série de « la dernière jugement »*, Acrylique sur toile, 120 x 150 cm, 2017, anonyme.³⁴¹

³⁴¹ <https://darz.art/en/artists/rashin-ghorbi>



image 242, Rashin GHORBI, *Sans titre de la série de « la dernière jugement »*, anonyme, Acrylique sur toile, 2017, anonyme.³⁴²

L'autre artiste que nous pouvons citer parmi ces artistes qui nous montrent la vie ordinaire des iraniens par le prisme de leur vie personnelle est Mani Gholami. Nous avons déjà vu les soirées iraniennes (images 137, 138, 139, 140, 141, 142) dans les espaces privés que représentent les peintures de cette artiste. Dans cette peinture de Mani Gholami (image 243) nous voyons des femmes et un homme qui regardent l'appareil photo en vue d'immortaliser le moment au travers d'une photo souvenir. Ils sont contents, l'une des femmes tient dans sa main un verre de vin. Des couleurs vives et une lumière jaune dominent la peinture, les grands sourires sur les lèvres des personnages évoquent simplement les atmosphères que l'on peut retrouver dans toute soirée de ce type.

³⁴² *Ibid.*

Soit ces gens sont des amis de l'artiste, soit ce sont des gens inconnus, cette scène figure l'expérience personnelle de l'artiste. Selon lui, il a seulement peint les soirées auxquelles il a participé avec ses amis. Par cette image, nous pouvons voir ce qui se passe dans la vie quotidienne et privée des gens en Iran.

Ava Aghajani, la chercheuse et journaliste iranienne explique que contrairement aux classes les plus dominantes du monde social, les privilégiés tels que les enfants et petit-enfants des dirigeants ou des proches du pouvoir qui peuvent vivre leur existence comme ils l'entendent grâce notamment aux moyens économiques dont ils disposent, les autres jeunes doivent mener une *double vie* en vue de réaliser leur quête de liberté. Elle dit : « *ils évoluent dans l'espace public sous le règne des principes islamiques et mènent une vie plus désinvolte dans la sphère privée. Certains d'entre eux organisent des soirées dans lesquelles on trouve de l'alcool et de la musique et où chacun peut danser.* »³⁴³

Nous voyons cette vie souterraine des iraniens qui dansent, boivent d'alcool et organisent des soirées au travers des histoires personnelles qui nous sont représentées par l'artiste dans ses peintures. En effet, cette image n'est pas seulement liée à des souvenirs personnels. L'artiste, en représentant le monde dans lequel il vit, et les gens ordinaires qui peuplent ces soirées, produit « *un court-circuit, une étincelle qui éclaire un niveau « intermédiaire » d'expérience vécue qui ne soit ni entièrement privée ni tout à fait partagée, mais les deux à la fois.* »³⁴⁴

³⁴³ AGHAJANI, Ava, *Quelle place pour la jeunesse en Iran ?*, Diplomatie magazine, Aout – Septembre 2022, P. 17.

³⁴⁴ SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, op.cit., p. 288.



image 243, Mani GHOLAMI, *De la série « les fêtes »*, Acrylique sur toile, 130 x 180 cm, 2007, (site web artiste)³⁴⁵

Iman Afsarian représente autrement cette mémoire collective et ces expériences partagées. Dans sa peinture (image 244), nous voyons simplement l'angle d'une vieille maison, parsemée de quelques vieux objets ; un tableau et une horloge posés sur un buffet, deux photos accrochées sur le mur en arrière-plan, un interrupteur électrique dont le fil apparent est collé sur le mur. Les couleurs de la peinture sont très sombres et il n'y a pas assez de lumière dans l'image. Il semble que ce coin fasse partie d'une maison abandonnée, ou alors est-ce une partie du décor de la maison de personnes d'un certain âge.

Il y a plusieurs photos dans cette image. Deux photos accrochées au mur, une grande photo encadrée, et deux petites photos comme les photos personnelles installées sur la photos encadrés. Il semble que ces photos sont celles des membres de la famille du propriétaire de la maison. Les personnages sont probablement morts ou peut-être encore vivants. Ce qui est sûr, c'est que ces photos sont familières et connues du propriétaire ou même de l'artiste qui les a

³⁴⁵ <http://www.manigholami.com/en/>

peintes. En effet, c'est une partie de la maison, un lieu pour se remémorer les souvenirs de celui qui y habite .

Pour un spectateur iranien le grand tableau encadré est un élément familier. Ce tableau est connu de tous les iraniens et on peut le trouver dans les maisons aux décors traditionnels et religieux, dans certains cafés traditionnels ou encore on peut le voir accroché dans les habitacles de certains camions ou de voitures.

Cette image est la représentation de l'Imam Ali, le premier Imam chiites, ou peut-être celle d'Imam Hossein, le troisième Imam des chiites (image 245). En effet, cette image ne peut certainement pas être considérée comme une image conforme à la réalité. Parce que chez les chiites, dessiner ou diffuser des images d'imams n'est pas autorisé si cela est fait en vue de manquer de respect à ces figures. Mais, pendant des années, les Iraniens chiites essayaient d'imaginer et de produire des représentations de ces Imams, particulièrement l'Imam Ali et l'Imam Hossein qui comptent parmi les figures les plus célébrées ; dans les différentes versions de ces représentations d'imam, on nous montre un visage jeune et beau. Ces images sont pourvues de caractéristiques qui permettent de les identifier aisément. Elles montrent souvent un homme, jeune, beau et très fort, aux yeux doux et au visage agréable, arborant des moustaches et une barbe noire, ainsi qu'une écharpe verte (ce vert est la couleur symbolique des chiites). De plus, il y a toujours des rayons jaunes ou une sorte d'auréole autour de la tête de l'Imam qui rappellent les peintures religieuses occidentales de la Renaissance. Aujourd'hui, ces images sont produites en Iran à l'aide de technologies modernes et de divers techniques. Cependant, la structure des images reste traditionnelle, obéissant aux caractéristiques décrites plus haut.

Dans la peinture d'Iman Afsarian (image 244), on remarque que le portrait de l'Imam est encadré avec du métal dorée ; malgré la présence d'autres photos dans la peinture, c'est cette image qui focalise notre attention, évoquant le fait que nous avons affaire à quelque chose d'important et de précieux pour son propriétaire. Alors, on sait que c'est également une image sacrée pour les iraniens croyants. En effet, cette peinture raconte des histoires à la fois personnelles et collectives. Autrement dit, cette peinture passe de la mémoire personnelle de l'artiste à la mémoire culturelle Iranienne, tandis qu'elle est encluse dans le présent, relatif à l'expérience du quotidien.³⁴⁶

³⁴⁶ SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, op.cit., p. 284.

On peut affirmer que les objets quotidiens peuvent être interprétés comme des codes à travers lesquels les gens dans une société sont liés les uns aux autres. Par ces codes que chaque individu utilise, notre « *propre* » histoire collective est créée.³⁴⁷

On peut bien voir que ces artistes racontent une histoire dans laquelle se retrouve une culture, des problèmes sociaux et politiques qui existent en Iran, une histoire racontée au travers de petites choses quotidiennes et personnelles. Cependant ils regardent leur environnement d'un point de vue strictement personnel, dans le même temps ils représentent des choses collectives.

L'histoire d'un peuple est créée par l'histoire des individus dans leur ensemble. On peut découvrir parfois de l'intérieur une société et ce au travers de la vie personnelles d'individus et de leurs membres. Les peintures que nous avons étudié sont en apparence des souvenirs personnels des artistes. Mais avec un peu d'attention, on peut découvrir des éléments ayant trait à la vie collective iranienne commune à l'ensemble des Iraniens. En fait, ils accentuent l'importance de l'individu dans une société particulière, à savoir l'Iran, dans le cas qui nous occupe, où l'épanouissement de l'identité des individus est constamment mise en cause gênée par le gouvernement. En nous appuyant sur les peintures iraniennes on expliquera comment ces individus iraniens essaient de représenter leur identité réelle en Iran.

³⁴⁷ SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, op.cit., p. 291.



image 244, Iman AFSARIAN, *Sans titre*, Huile sur toile, 40 x 30 cm, 2002, Assar art gallery, Téhéran, Iran.



image 245, une image d'Imam Ali, anonyme.

4.4. Le « résistance » des individus contre le pouvoir dans la vie quotidienne

Dans cette partie, nous parlerons de l'individu et du rôle important qu'il tient dans les peintures contemporaines iraniennes. Les individus qui tentent d'être eux-mêmes et d'avoir des expériences dans leur vie quotidienne qui sortent des prescriptions établies par le pouvoir. Aujourd'hui, l'individu est un sujet problématique dans toutes les sociétés. Jean Viard, sociologue et homme politique français, soutient que :

L'individu est face au monde, quotidiennement et historiquement, ce qui remet en question l'idée même de prise de pouvoir sur le réel par l'action d'humains coalisés ; l'avenir de la planète échappe à une organisation politique structurée apte à modeler des individus de plus en plus libres d'eux-mêmes, ou de plus en plus en tension violente avec cette liberté de l'autre pour eux inaccessible.³⁴⁸

En nous appuyant sur ces réflexions, nous partirons du principe que les individus de l'époque contemporaine essaient d'être des individus libres ne tolérant pas les idéologies imposées par les pouvoirs. D'un autre côté, par l'émergence d'un pouvoir central unique, les sociétés démocratiques modernes sont menacées par une nature toute nouvelle qui se caractérise par l'uniformisation des conditions et des modes de pensée.³⁴⁹ Mais, à l'opposé des pouvoirs dominants, les individus modernes ont appris qu'il faut se référer à la raison humaine, comme Michel Foucault, le philosophe français, le décrit :

Ce qu'on est, et dont il faut s'occuper comme d'une fin dernière, c'est un principe qui est singulier dans sa manifestation en chacun, mais universel par la forme qu'il revêt chez tous et collectif aussi par le lien de communauté qu'il établit entre les

³⁴⁸ VIARD, Jean, *Le nouvel âge du politique*, Editions de l'Aube, 2004, p. 118.

³⁴⁹ BENOIST-LUCY, Caroline, TERESTCHENKO, Michel, *Philosophie politique Tome 1 : Individu et société*, op.cit., p. 14.

individus ; telle est, du moins pour les stoïciens, la raison humaine comme principe divin présent en nous.³⁵⁰

Emmanuel Kant affirme cette nécessité de se référer à la raison humaine dans cette époque : « *Les hommes doivent maintenant s'affranchir des modèles préconçus de pensée et oser grandir grâce à l'exercice de la raison.* »³⁵¹ A ce sujet, Kant parle de « *devenir-soi* », ce qui signifie que :

C'est avoir l'audace de penser par soi-même et de passer au crible de la raison ce que les autorités (état, église) présentent comme irréfutable. Puis se précise le désir des hommes de faire de la liberté individuelle le but ultime de la condition humaine, l'objectif unique, politique et économique, du « *devenir-soi* ». ³⁵²

Nous avons déjà parlé de la *présentation de soi* dans les peintures contemporaines iraniennes. Nous avons vu comment les artistes tentaient de présenter leur identité réelle au travers de la représentation de leur vie quotidienne. Pourtant selon les philosophes cités plus haut, nous constatons que ce *moi* des individus est menacé d'être perturbé et contrôlé par l'état, et plus particulièrement dans la société Iranienne, dirigée par un gouvernement totalitaire. Donc, les individus de ces sociétés sont toujours susceptibles de s'éloigner de ce qu'ils ne veulent pas être. En effet, ils essaient de devenir eux-mêmes tout en se présentant aux autres.

On peut mieux décrire les actions des individus en Iran par les théories du philosophe français Michel de Certeau, dans son livre intitulé *l'invention du quotidien*. Selon De Certeau, le quotidien pour les individus « *n'est pas comme un spectacle qu'il s'agirait de décrire, de décorer ou d'expliquer, mais plutôt un champ d'action.* »³⁵³ Les artistes iraniens eux aussi ne racontent pas leurs histoires personnelles du quotidien seulement en vue de créer un loisir pour le spectateur. Ils essaient de présenter l'identité réelle et cachée de la vie des iraniens. Autrement dit, ils tentent de changer l'identité imposée par l'état.

³⁵⁰ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, tome 3 : Le souci de soi*. 1984e édition, Paris: Gallimard, 1994, pp. 128 - 129.

³⁵¹ Kant, Emmanuel (dans ATTALI, Jacques, *Devenir Soi, op.cit.*, pp. 141 - 142.

³⁵² ATTALI, Jacques, *Devenir Soi, op.cit.*, pp. 141 - 142.

³⁵³ SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes, op.cit.*, p. 58.

De Certeau ajoute que : « *Ce champ ou cet espace est toujours régulé par une réalité extérieur, qu'elle relève de la connaissance, de la culture, du contrôle bureaucratique ou de l'institution. Par ses « manières de faire », l'usager ou le participant a pourtant la possibilité de passer du statut de sujet passif à celui d'agent actif.* »³⁵⁴

Nous avons vu que les individus iraniens sont toujours à la recherche de manières de vivre autrement, même si cela est extrêmement difficile, voire périlleux. On a vu, au travers des différentes peintures présentées, les efforts qu'ils font pour s'affranchir des interdictions qui régissent leur vie quotidienne, comme organiser des soirées privées, voyager en groupe dans la nature, enlever leurs voiles dans les voitures... Ils essaient de changer le cours de leur vie quotidienne même au travers de petites actions comme le fait de porter des vêtements colorés et ou à la mode, de décorer leurs espaces quotidiens, de surveiller les animaux ... malgré l'ambiance triste qui plane dans la société à cause de toutes les discriminations et les interdictions.

Les peintures d'Arash SedaghatKish (1972 - Chiraz) illustrent parfaitement ces efforts que les jeunes iraniens font dans leurs vie quotidienne (image 246). Cet artiste iranien représente simplement des jeunes issus de la classe moyenne en grand format, à la même taille que de vraies personnes. Ces aquarelles représentent des étudiants d'écoles d'art iraniennes (des amis de l'artiste), la manière dont ils s'habillent, se présentent et apparaissent dans la vie de tous les jours. Ces gens, qui ont une apparence contemporaine sont alors fixés dans un moment de la vie quotidienne.

En évitant de dessiner le décor entourant les personnages, il ne donne au public aucun code pour identifier le lieu de ces peintures. Ces sont seulement des corps qui sont représentés, ce sont les corps qui sont le sujet principal. D'un autre côté, aucune de ces personnes ne regarde le spectateur, ils ne suscitent aucun sentiment particulier du spectateur. De cette façon, ce sont les vêtements des personnages qui attirent le plus d'attention.

Les deux femmes ne portent pas de manteaux longs. La femme à gauche a mis un chemisier long, et l'autre femme à droite porte un chemisier mi-ouvert sur une jupe longue de couleur rouge avec des motifs. Son sac à dos est aussi de couleur vive, orange. On voit que tous ces jeunes portent des vêtements de couleur vive ou claire, ce qui tranche avec les habitudes vestimentaires en Iran où l'on privilégie plutôt les couleurs sombres. L'homme à droite a les cheveux longs et attachés, au contraire de l'une des femmes qui elle a des cheveux courts.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

Au travers de l'ensemble de ces détails ayant trait à l'apparence des personnages, il est possible de les catégoriser socialement, en effet leur allure tout à fait moderne souligne le fait qu'il s'agisse d'étudiants en art. Faisant partie des jeunes qui essaient de conserver une apparence différente de la norme, malgré les limitations et les interdictions. Dans un pays comme l'Iran où chaque a une signification politique ou religieuse, où toutes les actions des citoyens sont contrôlées par l'état, l'habillement devient une forme d'expression de soi.

En Iran, il y a certains codes vestimentaires et certaines lois qui restreignent les gens par rapport à ce qu'ils portent. Selon De Certeau, « *la praxis quotidienne renferme déjà des possibilités infimes mais effectives de détournement des règles et d'affirmation d'une singularité vivante non servile.* »³⁵⁵ En Iran aussi, certains jeunes essaient de changer les lois restrictives par de petites praxis quotidiennes, comme on peut le voir dans les peintures d'Arash SedaghatKish.



image 246, Arash SEDAGHATKISH, *Sans titre*, aquarelle sur papier, 190 x 75 cm, 2015, Aran galley, Téhéran, Iran.

³⁵⁵ BEGOUT, Bruce, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 479.

Selon la théorie de De Certeau, derrière les stratégies officielles et massives du pouvoir, on peut avoir une multitude de tactiques articulées sur les détails du quotidien et qui manifestent une résistance générale aux tentatives de contrôle social.³⁵⁶ De Certeau croit à la nécessité d'existence d'une sorte de résistance dans la vie quotidienne, même minuscule et puriforme, à toutes les stratégies sociales de domination qui agissent sur l'individu. Selon lui c'est avec cette résistance qu'on peut empêcher d'avoir une vie banale et standardisée. Les petits efforts des jeunes iraniens dans leur vie quotidienne rendrait ainsi le quotidien propre à déjouer toutes les manigances des ordres sociaux.³⁵⁷ Particulièrement la partie des ordres sociaux en Iran qui veulent contrôler la liberté des individus.

Shantia ZakerAmeli est un autre artiste qui représente dans ses peintures ces résistances dans la vie quotidienne des jeunes iraniens. Comme nous l'avons déjà vu, il se focalise sur la représentation de souvenirs de voyages ou de balades en compagnie d'amis dans la nature (images 159, 160, 161, 162). Dans l'(image 247), il nous montre une scène réelle de la vie des jeunes de sa génération. Dans la peinture, nous voyons de jeunes hommes et de jeunes femmes qui sont restés de côté et regardent le spectateur, comme s'ils veulent prendre une photo. Ils sont représentés au loin, et on ne peut distinguer leur apparence dans le détail. Mais, il est clair que les femmes ne portent pas de voile. Les autres, sont habillés de façon assez libre et colorée.

En effet, voyager dans le désert ou dans quelque nature, loin du regard des gens et de la police pour avoir des moments libres, est devenu un mode de vie de la nouvelle génération en Iran. Une manière de résister aux façons de vivre qu'impose le gouvernement. Ainsi tentent-ils de changer leur quotidien, d'inventer de nouveaux modes de vivre, et ce malgré le contrôle que veut opérer le pouvoir.

³⁵⁶ BEGOUT, Bruce, *La Découverte du quotidien*, op.cit., p. 480.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 479.



image 247, Shantia ZAKERAMELI , anonyme.

Ghazal Marvi est également une jeune artiste iranienne qui souvent représente des jeunes dans ses peintures (images 34, 146, 147). Les personnages de ses peintures sont souvent ses amis et les gens qu'elle rencontre. Dans l'(image 248), nous voyons deux jeunes femmes assises sur un canapé, elles tiennent entre leurs doigts une cigarette. Leur regard porte hors du cadre de la peinture. Il semble qu'elles se trouvent dans une soirée et sont en train d'écouter quelqu'un qu'on ne voit pas.

Dans les sociétés traditionnelles, fumer pour une femme a été toujours perçu comme une action déplaisante. En Iran aussi, dans les époques antérieures, les femmes souvent fumaient en cachette. Dans les terrasses des maisons, dans une rue calme ou dans les voitures... Fumer une cigarette, pour une femme, devant tout le monde était une action révoltante. Mais au cours des dernières années, on remarque que les femmes, et même de jeunes filles, fument librement, à l'instar des hommes. Cette action, qu'on la considère comme positive ou négative, est un petit succès en vue de l'obtention d'une égalité de droits entre hommes et femmes. Cela peut représenter une sorte de résistance aux croyances traditionnelles et patriarcales qui dominant la société iranienne. Jan Spurk décrit bien que nos petites actions de

la vie quotidienne peuvent être aussi une résistance aux pensées dominantes qui veulent nous imposer des façons de vivre :

La résistance ne se réduit pas à des actes héroïques ou désespérés. Elle est le rapport entre un « je » et quelqu'un ou quelque chose qui fait obstacle aux besoins, à l'éros ou à la volonté de l'individu. Elle est également la force, la conviction, la volonté et l'agir de l'individu contre les objectivisations ou contre les autres qui s'imposent à lui. C'est-à-dire que la résistance est toujours la résistance contre l'hétéronomie et la domination vécues sous les formes les plus variées.³⁵⁸

Ghazal Marvi, quant à elle, nous montre clairement ce genre de résistances qui ont cours dans la vie quotidienne au travers de la peinture ci-dessous. Cette image (image 248) est en partie la réalité de la vie contemporaine des jeunes en Iran qui n'acceptent pas les préjugés et les stéréotypes imposés par la société traditionnelle.

³⁵⁸ SPURK, Jan, *Malaise dans la société: Soumission et résistance*, op.cit., p. 126.



image 248, Ghazal MARVI, *Sans titre*, Acrylique sur toile, 30 x 30 cm, 2017, anonyme. ³⁵⁹

Selon la théorie de De Certeau, la vie quotidienne s’oppose par son hétérogénéité naturelle à la propagande sociale (qu’elle soit économique, technologique, théologique, politique, etc.). Dans le quotidien, il y a les ruses d’une singularité qui aménage au sein de la norme elle-même un écart libérateur. De Certeau croit que dans une vie quotidienne nécessairement matérielle et singulière, « *une théorie des savoir-faire ordinaires et populaires comme*

³⁵⁹ <https://darz.art/en/artists/ghazal-marvi>

*techniques non institutionnelles d'accommodation, de traduction et d'individualisation de codes formels Se dégage. »*³⁶⁰

On peut voir clairement cette individualisation de codes formels au travers des codes vestimentaires des femmes iraniennes représentées dans les peintures de Dariush Gharahzad (images 249, 250, 251). Gharahzad s'intéresse particulièrement à la culture des jeunes et à la manière dont ils enfreignent discrètement les règles de la société islamique. Dans ses peintures, on voit plusieurs femmes, chacune a inventé une manière particulière de s'habiller de manière singulière tout en suivant les prescriptions de l'état en matière de voile notamment. En portant des chemisiers, des blouses longues, un poncho à la place des manteaux classiques, elles essaient d'avoir une apparence à la mode et différente. Gharahzad dit qu'il veut représenter le mode de vie des jeunes et plus particulièrement des femmes : « Je pense que le message de mon art est que les gens ont changé, en particulier les jeunes. Ils ont besoin de quelque chose de plus intéressant que tout ce qui se trouve à l'intérieur de leur culture-la culture traditionnelle. Et cette nouvelle série porte sur l'identification des femmes. »³⁶¹

Ces femmes sont représentées simplement devant des murs sur lesquelles on voit des graffitis. En effet, ces graffitis symbolisent l'aspect moderne et jeune de la ville, et cela correspond parfaitement au sujet des peintures. Les femmes qui veulent être modernes malgré les limitations sociales. Selon Jan Spurk, ces sujets (les femmes en Iran) sont « *une nouvelle forme du sujet qui est, comme tous les sujets, assujetti et « je » à la fois* »³⁶². Elles sont obligées de respecter les règles imposées par le gouvernement. Mais, « *elles ont appris, ou elles cherchent à apprendre, la capacité de se conformer aux « institutions » et, en même temps, d'agir de façon autonome.* »³⁶³ Les femmes Iraniennes essaient de « *constituer de soi et de son existence* »³⁶⁴, même si les interdictions leurs sont largement imposées.

En effet, les femmes et les jeunes en général ne peuvent évoluer que sous la contrainte de la société dans laquelle ils vivent. Mais par cette forme de résistance, ils disposent d'une force

³⁶⁰ De Certeau, Michel (dans BEGOUT, Bruce, *La Découverte du quotidien*, op.cit., p. 481.)

³⁶¹<https://static1.squarespace.com/static/59015114e58c62307a16b73a/t/597ab5e16a49635d6dc73807/1501214203674/Catalogue+Portraits+-+Reflections+by+Emerging+Iranian+Artists.pdf>

³⁶² SPURK, Jan, *Malaise dans la société: Soumission et résistance*, op.cit., p. 32.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

de transformation. Ils modifient, érodent et déplacent les « *quadrillages institutionnelles* » sur lesquels ils opèrent.³⁶⁵



image 234, Dariush GHARAHZAD, *Vénus iranienne*, Acrylique sur toile, 246 x 145 cm, 2010, anonyme.

³⁶⁵ SHERINGHAM, Michael, HECK, Maryline, et HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, op.cit., P. 222.

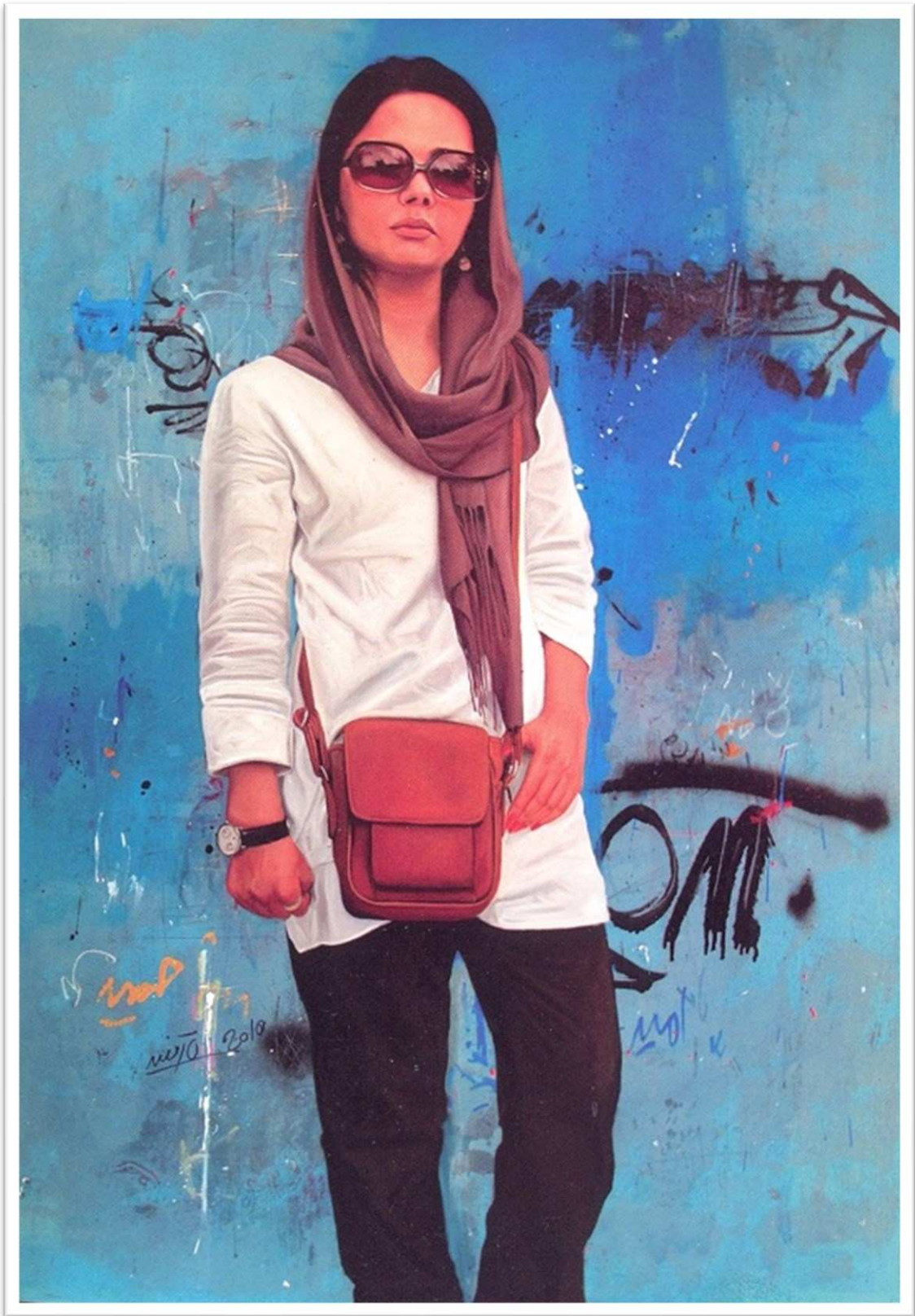


image 250, Darisuh GHARAHZAD,anonyme.



image 251, Dariush GHARAHZAD, *Sans titre*, Acrylique et pastel sur toile, 100 x 45 cm, 2010, vendu aux enchères, Iran.

Conclusion

La quatrième et dernière partie de ce travail constitue la conclusion que nous avons pu tirer des considérations autour de la peinture. Nous avons vu que la représentation des expériences vécues de la vie quotidienne et la représentation de soi sont des concepts communs à l'ensemble de ces peintres contemporains iraniens. Les artistes iraniens que nous avons introduit dans cette recherche ont présenté leurs œuvres mêmes comme une manière de représenter la réalité de la société contemporaine en Iran et de résister ainsi à l'identité imposée par le gouvernement. Ils veulent nous montrer la réalité telle quelle est, de la manière dont nous la voyons.

Leurs expériences vécues se rapportant à la vie quotidienne sont une partie des expériences de chaque individu Iranien. Ces sujets de la vie quotidienne représentent le monde de la même façon que les individus iraniens l'expérimentent. Ce sont simplement les représentations de leur vie réelle du quotidien, comme l'habillement, les soirées, les souvenirs et les objets ordinaires. On peut dire que cette réalité est construite d'après la vie quotidienne d'une part et les petits récits de l'ensemble des personnes qui vivent dans cette société d'autre part. On dirait que ce sont ces gens iraniens, eux-mêmes, qui racontent les histoires au travers de ces images. De cette manière, on peut donc arriver à une réalité qui, d'après George Perec, est « *non plus l'exotique, mais endotique* ».³⁶⁶

D'autre part, il est clair que les personnages représentés dans ces images ne sont jamais des célébrités ni des héros, mais font partie de ce qu'on pourrait appeler le peuple ordinaire et anonyme. Les objets ordinaires représentés dans ces œuvres sont également destinés à la consommation courante. On peut donc dire que ces sujets quotidiens sont liés à la culture populaire de masse. La culture populaire d'une région se rapporte à des problèmes qui lui sont propres et ne sont pas nécessairement universels. De cette façon, nous monterons comment ces œuvres nous conduisent à ce qui se passe dans la société contemporaine iranienne.

Dans ces peintures, on ne trouve pas de jugements prédéfinis, de grands récits, de théories ou des idéologies. Ces peintures iraniennes par les différentes manières de représenter le quotidien peuvent rendre visible ce qui est invisible dans les médias gouvernementaux et même internationaux. Ils mettent en évidence les contradictions et les paradoxes de la vie quotidienne en Iran. De cette manière, ces peintures conduisent le spectateur à découvrir les

³⁶⁶ PEREC, Georges, *Infra-ordinaire*, Paris : Editions de Seuil, 1989, p. 12.

tendances et les pensées de la société iranienne actuelle, de la façon la plus proche de la réalité, nous semble-t-il.

Cependant, ces peintures n'appartiennent pas à un mouvement artistique particulier. Ce sont des peintures réalistes voire hyperréalistes, nous les avons sélectionnées pour leur sujet. Elles ne peuvent pas être remplacées par la photo, parce qu'elles représentent leurs sujets de différentes manières et au travers d'une défamiliarisation, d'une exécution proprement artistique, avec, notamment, l'exagération de formes qui attirent l'attention de spectateur.

En effet, la peinture contemporaine en Iran ne peut être en concurrence avec la peinture du monde, mais la peinture réaliste contemporaine iranienne qui représente les aspects de la vie quotidienne peut investir considérablement ces sujets. Les artistes iraniens comme les artistes du reste du monde expérimentent l'époque qu'ils vivent. En effet, au travers de la représentation de la vie quotidienne et des sujets ordinaires, ils peuvent atteindre une sorte de contemporanéité picturale.

Autrement dit, les expériences de la vie quotidienne peuvent être appréhendées comme une sorte de lien permettant de connecter les peintures iraniennes au marché de l'art contemporain. On peut bien trouver des regards originaux des artistes de la nouvelle génération dans les peintures réalistes iraniennes. Ils essaient de s'éloigner des mouvements artistiques, des théories philosophiques et métamorphiques du passé en Iran, pour s'approcher de la vie réelle de leur époque. En effet, la peinture réaliste iranienne est remarquable en raison des sujets géopolitiques qu'elle convoque, elle se confronte toujours à de nouveaux sujets originaux. Et c'est ce que j'ai l'intention de faire, à l'avenir, dans mes projets.

Bibliographie

Livres Français :

1. ABOUDRAR Bruno Nassim. *Comment le voile est devenu musulman*. Paris : Flammarion, 2014.
2. ALI Sami. *Le banal*. Paris: Gallimard, 1980.
3. ATTALI Jacques. *Devenir Soi*. Paris : Fayard, 2015.
4. BAJOIT Guy. *L'individu, sujet de lui-même*. Louvain-la-Neuve: EME éditions, 2019.
5. BAUDRILLARD Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1978.
6. BEGOUT Bruce. *La découverte du quotidien*. Paris : Editions Allia, 2010.
7. BIZOT Jean-François. *Underground : L'Histoire*. Paris : Denoël, 2001.
8. CHAFIQ Chahla. *La femme et le retour de l'Islam*. Paris : Editions du Félin, 1991.
9. CHAFIQ Chahla, KHOSROKHAVAR Farhad. *femmes sous le voile face à la loi islamique*. Paris : Editions du félin, 1995.
10. CALAME Claude, DANIEL Bensaïd. *Identités de l'individu contemporain*. Paris: Textuel, 2008.
11. COMTE Hubert. *Natures mortes de l'Antiquité à nos jours, la vie silencieuse*. Paris : Casterman, 1993.
12. CORBIN Henri. *En Islam iranien, aspects spirituels et philosophique*. Paris : Gallimard, 1991.
13. DEWEY John. *L'art comme expérience*. Paris : Folio, 2019.
14. DION Robert, FORTIER Frances, HAVERCROFT Barbara, LUSEBRINK Hans-Jürgen, Collectif. *Vies en récit*. Québec: Nota Bene, 2007.

15. DJALILI, Mohammad-Reza, KELLNER Thierry. *Histoire de l'Iran contemporain*. Paris : Editions La Découverte, 2017.
16. DURKHEIM Emile. *les formes élémentaires de la forme religieuse*. Paris : PUF, 1912.
17. ELIADE Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1956.
18. FELLINGER Gwenaëlle. *l'empire des roses : chefs d'œuvres de l'art persan du XIXe siècle*. Catalogue de l'exposition, Musée du Louvre, Lens : Snoeck-Gent, 2018.
19. FOUCAULT Michel. *Histoire de la sexualité, tome 3: Le souci de soi*. Paris: Gallimard, 1994.
20. GRABAR Oleg. *la peinture persane*. Paris : Puf, 1999.
21. GODART Frédéric. *Sociologie de la mode*. Paris : Editions de la découverte, 2016.
22. GROUSSET René, MASSE Henri, MASSIGNON Louis. *L'âme de l'Iran*. Paris : Albin Michel, 1951.
23. HALPERN Catherine, (Sous la direction de). *Identité, L'individu, le groupe, la société*. Paris : Sciences humaines Edition, 2016.
24. ISHAGHPOUR Youssef. *La miniature persane : les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*. France : Éditions Verdier, 2009.
25. JOST François. *Le culte du banal*. France :CNRS, 2013.
26. KAUFMANN Jean-Claude. *L'invention de soi : une théorie de l'identité*. Paris : Pluriel, 2010.
27. LAHIRE Bernard. *Dans les plis singuliers du social*. Paris: La Découverte, 2019.
28. LALANDE André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Puf, 2010.
29. MISHLASKI Sergiusz. *Nouvelle Objectivité – La peinture allemande des années 20*. Paris : Taschen, 1994.
30. MOLES Abraham. *Labyrinthes du vécu*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1982.

31. PEREC Georges, *Infra-ordinaire*, Paris : Editions de Seuil, 1989.
32. PRENDEVILLE Brendan, *La peinture réaliste au XX siècle*, Thames Hudson, France, 2001.
33. RICHARD Yann. *L'Iran : de 1800 à nos jours*. Paris : Flammarion, 2016.
34. RINGENBERG Patrick. *La peinture persane ou la vision paradisiaque*. France : Editions les deux océans, 2006.
35. ROH Franz. *poste expressionnisme, réalisme magique : problèmes de la peinture européenne la plus récente*. Dijon : Les presses du réel, 2013.
36. SAUVAGEOT Anne. *Jean Baudrillard, la passion de l'objet*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2014.
37. SHAYEGAN Daryush. *Henry Corbin, penseur de l'islam spirituel*. Paris : Albin Michel, 2011.
38. SHERINGHAM Michael, HECK Maryline, HOSTIOU Jeanne-Marie. *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*. Paris: Puf, 2013.
39. SOURIAU Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Puf, 2018.
40. SPURK Jan. *Malaise dans la société: Soumission et résistance*. Lyon: Parangon, 2010.
41. TERESTCHENKO Michel. *Philosophie politique Tome 1 : Individu et société*. Paris: Hachette Éducation, 1994.
42. TODOROV Tzvetan. *Eloge de l'individu : Essai sur la peinture flamande*. Paris : Editions Points, 2009.
43. VIARD Jean. *Le nouvel âge du politique*. La tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2004.
44. WARHOL Andy. *Andy Warhol entretiens*. Paris: Grasset, 2006.

Livres Persans :

45. AKHGAR Majid. فانی و باقی *fani o baghi* [l'éphémère et le permanent]. Iran : Herfeh-Honarmand, 2012.
46. DELZENDEH Siamak. تحولات تصویری هنر ایران *tahavolat e tasviri e honar e Iran* [transformations visuelles de l'art en Iran]. Téhéran : Nazar, 2016.
47. FAZELI Nematollah. زنانه شدن شهر *Zananeh shodan e shahr* [devenir féminine la ville : en mettant l'accent sur les espaces de la ville de Téhéran]. Téhéran : Elmi Farangi, 2017.
48. KAZEMI Abbas. پرسه زنی و زندگی روزمره ایرانی *parsehzani va zendegi e roozmarre ye irani* [flâner et la vie quotidienne iranienne], Téhéran : Farhang e Javid, 2017.
49. KAZEMI Abbas. امر روزمره در جامعه پسانقلابی *Amr e roozmarre dar jamee ye pasa enghelabi* [Le quotidien dans la société post révolutionnaire]. Téhéran : FarhangeJavid, 2016.
50. MOJABI Javad. گزیده آثار پروانه اعتمادی *Gozide asaar e Parvaneh Etemadi* [les œuvres de Parvaneh Etemadi]. Nashr-e-gohar-e-Iran, 1999.
51. SAMIAZAR Alireza. زایش مدرنیسم ایرانی *Zayesh e modernism e irani* [L'apparition du modernisme iranien]. Téhéran : Nazar, 2018.

Livres Anglais:

52. AMIRSADEGHI Hossein, KESHMIRSHEKAN Hamid. *Different sames: new perspectives in contemporary Iranian art*. London: Thames and Hudson Ltd, 2009.
53. BUCAR Elizabeth. *Pious Fashion: How muslim women dress*. London: Harvard University Press, 2017.

54. DAFTARI Fereshteh. *Persia reframed: Iranian visions of modern and contemporary art*. London: I.B. Tauris, 2019.
55. GUMPERT Lynn (sous la direction de). *Picturing Iran, art, society, and revolution*. London: I.B. Tauris, 2002.
56. HILLS Patricia. *Alice Neel*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1983.
57. KESHMIRSHEKAN Hamid. *Contemporary Iranian art*. London : Saqi Books, 2013.
58. LEDDY Thomas. *The extraordinary in the ordinary: the aesthetics of everyday life*. Canada: Broadview press Ltd, 2012.
59. MADANIPOUR Ali. *Public and Private Spaces of the City*. London: Routledge, 2003.
60. PACHENKOV Oleg. *Urban Public Space: Facing the Challenges of Mobility and Aestheticization*. New York: Peter Lang AG, 2013.
61. PAIDAR Parvin. *Women and the political process in twentieth-century Iran*. Cambridge: Cambridge university press, 1995.
62. SEDGHI Hamideh. *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*. New York: Cambridge university press, 2007.

Articles :

63. AGHAJANI Ava. « Quelle place pour la jeunesse en Iran ? ». *Diplomatie magazine*, Aout – Septembre, 2022.
64. AJAND Yaghoub. « Histoire du purgatoire de la peinture iranienne ». *La revue de Téhéran*, [en ligne] N° 9, août 2006, disponible sur : <http://www.teheran.ir/spip.php?article517#gsc.tab=0> (consulté en mars 2021).

65. « Amirali Ghasemi, Tehran Remixed: Parties | Landscape Stories». disponible sur : <https://landscapistories.net/en/archive/2014/iran/projects/amirali-ghasemi>, (consulté en juin 2022).
66. AMOSSY Ruth. « Introduction ». *La présentation de soi*. sous la direction de AMOSSY Ruth. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « L'Interrogation philosophique », 2010, p. 5-10. disponible sur: <https://www.cairn.info/--9782130580959-page-5.htm> (consulté en septembre 2022).
67. « Billets de banque ». *positivism*, 2014, disponible sur : <http://positivists.org/blog/archives/2386> (consulté en avril 2021).
68. « Bio-architecture et fusion avec la ville ». *Agence de presse iranienne sur l'art*, 2019, disponible sur: <http://www.honaronline.ir/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D8%AA%D8%AC%D8%B3%D9%85%DB%8C-4/142515-%D8%B2%DB%8C%D8%B3%D8%AA-%D9%85%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%A2%D9%85%DB%8C%D8%AE%D8%AA%DA%AF%DB%8C-%D8%A8%D8%A7-%D8%B4%D9%87%D8%B1-%D8%B1%D9%88%D8%A7%DB%8C%D8%AA-%D8%B7%D8%A7%D9%87%D8%B1-%D9%BE%D9%88%D8%B1%D8%AD%DB%8C%D8%AF%D8%B1%DB%8C-%D8%A7%D8%B2-%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C%D8%B4%DA%AF%D8%A7%D9%87-%D8%AE%D8%A7%D9%86%D9%87-%D9%87%D8%A7-%DA%A9%D8%A7%D8%AC-%D9%87%D8%A7-%D8%AF%D8%B1-%DA%AF%D8%A7%D9%84%D8%B1%DB%8C-%D9%87%D9%85%D8%A7>, (consulté en juin 2022).

69. BOZORGMEHR Chakameh. « Haft Sîn : les sept S du Norouz ». 26 mars 2014, disponible sur :
https://www.opinion-internationale.com/2014/03/26/haft-sin-les-sept-s-du-norouz_23836.html (consulté en septembre 2022).
70. « David Hockney's Pool Paintings: A Realistic Abstraction of Nature ». *Euphrosyne's Museum of Thought*, 2019, disponible sur :
<https://euphrosynemuseumofthoughts.wordpress.com/2019/07/29/david-hockneys-pool-paintings-a-realistic-abstraction-of-nature/> (consulté en juin 2022).
71. « Fire of joy ». *Parisart*, 2012, disponible sur : <https://www.paris-art.com/fire-of-joy/> (consulté en janvier 2021).
72. BERNARD Pascal. « Shadi Ghadirian : l'art comme acte de résistance ». *Pariscultures*, 2015, disponible sur : <https://paricultures.com/shadi-gadirian-lyon/> (consulté en janvier 2021).
73. CHAULIAC Marina , « Utopie – ostalgie – nostalgie : aller-retour en ex-RDA », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #22 | 2018, mis en ligne le 17 juin 2018, consulté le 03 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cm/2982>
74. DALLOT Christine. « Dans le taxi de Jafar Panahi ». *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2015, (N° 142), p. 129-133, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2015-2-page-129.htm>, (consulté en juin 2022).
75. FLOOR Willem. « SAQQĀ-KĀNA HISTORY ». *Encyclopædia Iranica*, 2009, disponible sur : <http://www.iranicaonline.org/articles/saqqa-kana-i-history> (consulté en février 2021).
76. « Galerie Mohsen ». *Art galleries*, 2015, disponible sur : <https://artgalleries.ir/t-exhibition/>, (consulté en juin 2022).

77. GHABAIAN Anahita. « Shadi Ghadirian, retrospective ». *Bibliothèque municipale de Lyon*, 2015, disponible sur : <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/exposition/article/propos-de-l-artiste> (consulté en Juin 2022).
78. GHOLAMI Mani. « Mani Gholami | The Parties ». disponible sur : <http://www.manigholami.com/the-parties/>, (consulté en juin 2022).
79. « Goftogoo ba Rashin Ghorbi ». *Honar online*, 2016, disponible sur : <http://www.honaronline.ir/بخش-%D8%A7%D8%AE%D8%A8%D8%A7%D8%B1-4/84830-%D8%B1%D8%A7%D8%B4%DB%8C%D9%86-%D9%82%D8%B1%D8%A8%DB%8C-%D8%A2%D8%AB%D8%A7%D8%B1%D9%85-%D8%A8%D8%A7-%D8%B7%D8%A8%D9%82%D9%87-%D9%85%D8%AA%D9%88%D8%B3%D8%B7-%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9%D9%87-%D9%87%D9%85%D8%B2%D8%A7%D8%AF%D9%BE%D9%86%D8%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C-%D9%85%DB%8C-%DA%A9%D9%86%D8%AF-%D9%85%D8%AD%D8%B3%D9%88%D8%B3-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%B1%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%B2%DB%8C%D8%B1%D8%B2%D9%85%DB%8C%D9%86-%D8%AF%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86>. (consulté en septembre 2022).
80. GOLSHIRI Ghazal. « En Iran, un couple condamné à de la prison ferme pour des « contenus obscènes et vulgaires » sur Instagram ». *Le Monde*, 2020, disponible sur : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/05/15/en-iran-un-couple-lourdement-condamne-pour-avoir-publie-des-contenus-obscenes-et-vulgaires-sur-instagram_6039789_4500055.html (consulté en décembre 2020).

81. HELBIG Elahe. « A New Vision : Early Works of Ahmad Aali and the Emergence of Fine Art Photography in Iran (1960s–1970s) ». *Asiatische Studien - Études Asiatiques*, 70 (4), 2017, disponible sur : <https://doi.org/10.1515/asia-2016-0047> (consulté en mars 2021).
82. HOOSHMANDZADEH Peyman. « l'entretien avec Matlab Zadeh Ali ». *Migrain*, 2016, disponible sur : <https://www.magiran.com/article/3488099>, (consulté en Avril 2021).
83. HOSSEINIRAD Abdolmajid. « Poésie picturale et beauté mystique (L'espace, la lumière et les couleurs) ». *La revue de Téhéran*, N° 30, mai 2008, disponible sur : <http://www.teheran.ir/spip.php?article700#gsc.tab=0> (consulté en mars 2021).
84. HULPACHOVA Marketa. « Tehran – the Secret Party Town ». *The Guardian sect. World news*, 2014, disponible sur : <https://www.theguardian.com/world/iran-blog/2014/apr/17/tehran-the-secret-party-town>, (consulté en juin 2022).
85. HUMAIN-LAMOURE Anne-Lise. « 3. Le quartier comme objet en géographie ». Jean-Yves Authier éd., *Le quartier*. Paris, La Découverte, « *Recherches* », 2007, disponible sur : <https://www.cairn.info/--9782707150714-page-41.htm>, (consulté en juin 2022).
86. « Iranian artist gave expression to women in Islamic Republic ». 2018, disponible sur : <https://www.smh.com.au/national/iranian-artist-shirin-aliabadi-cancer-obituary-20181024-p50bm4.html>, (consulté en juin 2022).
87. JAHANIAN Golar, TALEBI Nasrin. « تاملی بر عناصر شهری در برخی آثار هنرمندان ایرانی [Une réflexion sur les paysages urbains dans quelques œuvres d'artistes iraniens] ». *Herfe Honarmand*, 2018, N 67.
88. « Je vois les choses très humainement ». *Agence de presse iranienne sur l'art*, 2017, disponible sur :

<http://www.honaronline.ir/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D8%AA%D8%AC%D8%B3%D9%85%DB%8C-4/111606-%D9%85%D8%AC%D8%AA%D8%A8%DB%8C-%D8%AA%D8%A7%D8%AC%DB%8C%DA%A9-%D8%A7%D8%B4%DB%8C%D8%A7%D8%A1-%D8%B1%D8%A7-%D8%AE%DB%8C%D9%84%DB%8C-%D8%A7%D9%86%D8%B3%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D9%85%DB%8C-%D8%A8%DB%8C%D9%86%D9%85-%DB%8C%DA%A9-%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4-%D8%B7%D8%A8%DB%8C%D8%B9%D8%AA-%D8%A8%DB%8C-%D8%AC%D8%A7%D9%86-%D9%87%D8%B3%D8%AA%D9%85-%D9%87%D9%86%D8%B1-%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4%DB%8C-%D8%AF%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%BA%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D9%84-%DA%AF%D8%B1%DB%8C-%D8%B1%D8%A7-%D8%B7%DB%8C-%D9%85%DB%8C-%DA%A9%D9%86%D8%AF>, (consulté en juin 2022).

89. KHADJAVI HEIDARI Roya, NADER Masoud, « *portraits : reflections by emerging iranian artistes* », Akart, 2014, disponible sur :

https://static1.squarespace.com/static/59015114e58c62307a16b73a/t/597ab5e16a49635d6dc73807/1501214203674/Catalogue_Portraits+-+Reflections+by+Emerging+Iranian+Artists.pdf (consulté en Octobre 2022).

90. « La photo est ma source d'information pour la peinture ». *Agence de presse iranienne sur l'art*, 2017, disponible sur :

<http://www.honaronline.ir/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D8%AA%D8%AC%D8%B3%D9%85%DB%8C-4/99157-%D8%A7%D9%85%DB%8C%D9%86->

[%D9%86%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%86%DB%8C-
%D8%B9%DA%A9%D8%B3-%D9%85%D9%86%D8%A8%D8%B9-
%D8%A7%D8%B7%D9%84%D8%A7%D8%B9%D8%A7%D8%AA%DB%8C-
%D9%85%D9%86-%D8%A8%D8%B1%D8%A7%DB%8C-
%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4%DB%8C-%D8%A7%D8%B3%D8%AA,](#)

(consulté en juin 2022).

91. « La scène techno underground à Téhéran ». *OpenMinded*, disponible sur : <https://www.opnminded.com/2017/05/31/techno-underground-a-teheran.html>, (consulté en juin 2022).
92. « L'Iranien Bahman Ghobadi explore la scène musicale underground ». *ladepeche.fr*, 2009, disponible sur : <https://www.ladepeche.fr/article/2009/05/12/605634-l-iranien-bahman-ghobadi-explore-la-scene-musicale-underground.html>, (consulté en juin 2022).
93. MADINEI Nojan. « KALĀNTARI, PARVIZ » *Encyclopædia Iranica*, 2017, disponible sur : www.iranicaonline.org/articles/kalantari-parviz (consulté en février 2021).
94. MALKI Dounya. « Des Iraniennes emprisonnées pour avoir publié des selfies sur Instagram ». *aufeminin*, 2016, disponible sur : <https://www.aufeminin.com/news-societe/des-iraniennes-emprisonnees-pour-avoir-publie-des-selfies-s2079988.html#d1018413-p1> (consulté en décembre 2020).
95. MARTET Cécile. « L'œuvre à la loupe : Nighthawks d'Edward Hopper ». *blog de KAZoART*, disponible sur : <https://www.kazoart.com/blog/oeuvre-a-la-loupe-nighthawks-edward-hopper/> (consulté en juin 2022).
96. MASHAYEKHI Azadeh, KORD Mahdieh. « تهران آزمایشگاه تجدد [Téhéran, Laboratoire de modernité] ». *Herfe Honarmand*, 2011, N. 36.

97. MIRDAMADI Sarah. « Art et spiritualité à l'époque safavide, L'influence de la pensée chiite dans les domaines artistique et architectural ». *La revue de Téhéran*, N° 92, juillet 2013, disponible sur :
<http://www.teheran.ir/spip.php?article1765#gsc.tab=0> (consulté en mars 2021).
98. MIROSLAW Pawliszyn. « Metaphysics of the Self, the Selfie as a Splinter of Modern Culture ». *International Journal of Philosophy*, 2019, Vol. 7, No. 2.
99. MONTPEZAT Charlotte. « Farhad Moshiri: entre culte et pop culture ». *Huffpost*, 2012, disponible sur : https://www.huffingtonpost.fr/charlotte-montpezat/exposition-de-farhad-moshiri_b_1667150.html (consulté en mars janvier 2021).
100. MORSHEDLOU Ahmad, *Avam visual art magazine*, 2018, disponible sur : <https://avammag.com/65744/یادداشت-های-احمد-مرشدلو-نقاش-مردمی> / (consulté en décembre 2020).
101. NAZARI Shahrouz. « Goftogoo ». 20 avril 2015. disponible sur :
<https://avammag.com/7104/interview/گفت‌و‌گوی-شهر‌وز-نظری-حسین-سلطانی>. (consulté en septembre 2022).
102. RAMAZANI EIr et N. « ĀB-GŪŠT ». *Encyclopaedia Iranica*, 1982, disponible sur :
<http://www.iranicaonline.org/articles/ab-gust> (consulté en février 2021).
103. ROSTAMI Hoda, *Iranian Photography*, disponible sur :
<https://bedide.wordpress.com/category/iranian-photographers/hoda-rostami/>. (consulté en juin 2022).
104. SOLTANI Hossein. « l'entretien avec Nazari Shahrouz ». *Avam visual art magazine*, 2015, disponible sur :
<https://avammag.com/7104/گفت‌و‌گوی-شهر‌وز-نظری-حسین-سلطانی>
(consulté en Avril 2021).

105. SENFT Theresa M., K. BAYM Nancy. « what does the Selfie say? Investigating a global phenomenon ». *International Journal of Communication*, 9 Janvier 2015, 1588-1606.
106. SOUCEK Priscilla, *Encyclopaedia Iranica*, 1989, disponible sur :
<https://iranicaonline.org/articles/behzad-kamal-al-din> (consulté en février 2021).
107. TAMADDON Mehran. « تهران هیچ چیز دارد [Téhéran n'a rien] ». *Herfe Honarmand*, 2011, N. 36.
108. « Un aperçu de ». 1 juillet 2019. disponible sur :
<https://www.greelane.com/fr/science-technologie-mathematiques/sciences-sociales/the-presentation-of-self-in-everyday-life-3026754>. (consulté en septembre 2022).
109. VAN NESTE Clothilde. « Alice Neel : peintre de la vie moderne ». *Critique d'art*, 20 novembre 2017, disponible sur :
<http://journals.openedition.org/critiquedart/23236> (consulté en novembre 2020).

Site web d'artistes :

110. AFSARIAN Iman : <http://www.imanafsarian.com/index.html>
111. AFSARIAN Iman : <https://galleryinfo.ir/Event/fa/3016>
112. AGHDASHLOU Aydin : https://www.aghdashloo.com/?page_id=126
113. ALI & RAMYAR : <http://aliandramyar.com/>
114. ALKHAS Hanibal : <https://galleryinfo.ir/Artist/fa/907>
115. AMIREBRAHIMI Samila : <https://darz.art/en/artists/samila-amirebrahimi>
116. ARKANI Homa : <https://www.homa-arkani.com>

117. BANIASADI Sadra : <http://sadrabani.com>
118. BAZMANDEGAN Omid : <https://darz.art/en/artists/omid-bazmandegan>
119. CHALIPA Kazem : <http://khatmag.ir.domains.blog.ir/post/Iran-Revolution-painting-kazem-chalipa>
120. CHALIPA Kazem : <https://darz.art/en/artists/kazem-chalipa>
121. DASHTI Gohar : http://www.visavisphoto.com/archives2015/133-OCTOBER_6_GOHAR_DASHTI.html
122. ETEMADI Parvaneh : <https://darz.art/en/artists/parvaneh-etemadi/artworks/13192>
123. FISCHL Eric : <http://www.ericfischl.com/>
124. GHADIRIAN Shadi : <https://shadighadirian.com/index.php?do=photography>
125. GHANBARI Esmail : <https://darz.art/en/artists/esmaeil-ghanbari>
126. GHASEMI Amirali : <http://www.manigholami.com/en/>
127. GHOLAMI Mani : <http://www.manigholami.com/en/>
128. GHORBI Rashin : <http://www.golestangallery.com/Fa/GolestanGallery-GalleryDetail.aspx?exid=280&id=3213&wn=0&sort=WorkNumber>
129. HAERIZADEH Rokni : https://www.saatchigallery.com/artist/rokni_haerizadeh
130. HOOSHMANDZADEH Peyman : <https://darz.art/en/artists/peyman-hooshmandzadeh>
131. KATOUIAN Abbas : <https://www.artranked.com/topic/Katouzian>
132. KESHMIRI Masoud : <https://darz.art/en/artists/masoud-keshmiri/artworks/8701>
133. KHAKDAN Wahed : <https://wahed-khakdan.de>
134. MALEKESMAIELI Shirin :
<http://www.mahartgallery.com/en/?id=collections&pid=130&dir=shirin-malekesmaili&page=3>
135. MARVI Ghazal : <https://darz.art/en/artists/ghazal-marvi?>

136. MATINDAFTARI Leili : <https://darz.art/en/artists/leyly-matine-daftary/artworks/8192>
137. MEHRAN Shohreh : <https://darz.art/en/artists/shohreh-mehran>
138. MORSHEDLOU Ahmad : <https://darz.art/fa/artists/ahmad-morshedloo/artworks/16314>
139. MORSHEDLOU Ahmad : <https://ahmadmorshedloo.com/>
140. MOSHIRI Farhad : <https://darz.art/en/artists/farhad-moshiri/artworks/5400>
141. MOTABAR Manouchehr : <https://darz.art/fa/artists/manouchehr-motabar>
142. MOVAHED Zeinab : <https://www.zeynabmovahed.com/>
143. OSOULI Farah : http://www.farahossouli.com/?gallery_type=hafiz
144. POURHEIDARI Taher : <https://darz.art/en/artists/taher-pourheidari>
145. ROSTAMI Hoda : <https://www.instagram.com/hodarostami/>
146. SANGINI Farsam : <https://darz.art/en/artists/farsam-sangini/artworks/21233>
147. SHAFIE Zahra : <https://zahrashafie.com/>
148. SHARIFI Amirarsalan : <https://artgalleries.ir/t-exhibition/>
149. SOLTANI Hossein : <https://darz.art/en/artists/hossein-soltani>
150. TAJIK Mojtaba : <https://mojtabatajik.com/>
151. ZAKERAMELI Shantia : <https://darz.art/en/artists/shantia-zakerameli>

Table des matières

INTRODUCTION	7
1.LE QUOTIDIEN IRANIEN COMME L'« ORDINAIRE »	17
1.1. <i>L'héroïsme des gens ordinaires dans la vie quotidienne</i>	29
1.2. <i>Le profane et le banal contre le sacré et le sublime</i>	59
1.3. <i>Les objets ordinaires de la vie quotidienne</i>	82
1.3.1. Les objets de la vie quotidienne et la nostalgie	90
1.3.2 . Les objets quotidiens : de véritables sujets sociaux et politiques	101
2.LES ESPACES QUOTIDIENS	118
2.1. <i>La vie urbaine et les lieux publics</i>	120
2.2. <i>Les lieux privés et intimes, underground</i>	147
2.3. <i>Les lieux entre-deux</i>	170
3.LA FEMINITE AU QUOTIDIEN IRANIEN	188
3.1. <i>La vie domestique</i>	191
3.2. <i>Le voile</i>	208
3.3. <i>Les écoles séparées</i>	255
4. L'INDIVIDU, SUJET PRINCIPAL DU QUOTIDIEN IRANIEN	265
4.1. <i>L'expérience vécue et la vie quotidienne</i>	271
4.2. <i>La « présentation de soi » à travers des peintures</i>	277
4.3. <i>Le soi collectif des individus iraniens au travers des « soi » personnels dans la vie quotidienne</i> ...	285
4.4. <i>Le « résistance » des individus contre le pouvoir dans la vie quotidienne</i>	301
CONCLUSION	313
BIBLIOGRAPHIE	315

Esthétique de la vie quotidienne dans la peinture contemporain d'Iran

Résumé

C'est à l'époque Qadjar et au travers d'artistes comme Reza Abbasi, Behzâd et Kamal ol molk qu'on peut voir la représentation de la vie des gens ordinaires dans les peintures iraniennes. Kamal ol molk, en imitant le mouvement réaliste européen a commencé à représenter la vie des gens en Iran. Certains artistes se sont occupés de représenter leurs expériences vécues de la vie quotidienne par un réalisme qui n'a pas été considéré assez d'avant-garde. On peut voir plutôt cette tendance de la représentation de la vie quotidienne des gens ordinaires dans certaines œuvres des artistes iraniens à la suite de la Révolution islamique de 1979, et dès après la guerre Iran-Irak.

En effet, ils représentent la réalité de l'Iran contemporain par le prisme de détails de la vie de tous les jours et non par de grands événements comme de grands récits de manifestations ou de révolutions. Loin des impacts des mouvements artistiques à la mode en Iran, ils ont tenté simplement de représenter les choses telles qu'elles étaient. Les objets quotidiens, les lieux quotidiens, les histoires personnelles et les souvenirs font partie de certaines préoccupations de ces artistes – dont on peut voir les œuvres dans cette thèse. Ce qui est le plus important dans ces œuvres est leurs sujets. En effet, c'est eux et leur vie quotidienne qui est représentée dans ces œuvres. Ils représentent eux-mêmes en tant qu'un individu habitant en Iran. Alors, ils nous montrent les couches inférieures de la société contemporaine iranienne qui est toujours masquée dans les médias gouvernementaux iraniens et internationaux.

Mots clés : Le quotidien, la vie quotidienne, l'Ordinaire, la peinture, Iran, l'individu, la représentation.

Aesthetics of everyday life in contemporary Iranian painting

Abstract

It is in the Qajar period and through artists like Reza Abbasi, Behzâd and Kamal ol molk that we can see the representation of the life of ordinary people in Iranian paintings. Kamal ol molk, by imitating the European realist movement began to represent the life of people in Iran. Some artists were concerned with representing their lived experiences of everyday life through a realism that was not considered avant-garde enough. We can rather see this tendency of the representation of the daily life of ordinary people in certain works of Iranian artists following the Islamic Revolution of 1979, and immediately after the Iran-Iraq war. Indeed, they represent the reality of contemporary Iran through the prism of details of everyday life and not through major events such as great stories of demonstrations or revolutions. Far from the impacts of the fashionable artistic movements in Iran, they simply tried to represent things as they were. Everyday objects, everyday places, personal stories and memories are among some of the concerns of these artists – whose works can be seen in this thesis. What is most important in these works are their subjects. Indeed, it is them and their daily life that is represented in these works. They represent themselves as an individual living in Iran. So they show us the lower layers of contemporary Iranian society which is still hidden in the Iranian and international government media.

Keywords: The daily, everyday life, the ordinary, painting, Iran, the individual, representation.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE

ED 267 – ARTS & MEDIAS

Laboratoire LIRA – Laboratoire International de Recherche en Arts – EA 7374

MAISON DE LA RECHERCHE

Bureau A007

4, rue des irlandais

75005 PARIS