

Histoire de la photographie et utilisation de l'image en Iran. Mémoire collective, dialogue social et censure : Kaveh Golestan et la *Citadelle de Shar-e No* (1975-2017).

**Laura Samori**

Université Toulouse-Jean Jaurès – FRAMESPA (UMR 5136)

Dans les années 1970, Kaveh Golestan réalise une série de portraits photographiques, *The Citadel*, composée de 61 photographies argentiques prises à Qaleh, un quartier défavorisé au sud de Téhéran, surnommé Shar-e No. Il associe l'investigation documentaire et la recherche esthétique en présentant les visages et les conditions de vie d'une minorité féminine. L'éradication du lieu sur décret religieux, à l'aube de l'instauration de la République Islamique, érige le corpus photographique au rang d'archive visuelle, allant à l'encontre du principe de *damnatio memoriae*. La médiatisation contemporaine est à la fois gage de mémoire et l'élément d'une mouvance nouvelle de patrimonialisation et d'ouverture croissante du marché de l'art iranien.

*In the 1970s, Kaveh Golestan made a series of photographic portraits, The Citadel, consisting of 61 silver-toned photographs taken in Qaleh, a poor neighborhood south of Tehran, nicknamed Shar-e No. He combines documentary investigation and aesthetic research, presenting the faces and living conditions of a female minority. The eradication of the place because of a religious decree, just before the establishment of the Islamic Republic, erects the photographic corpus as a visual archive, going against the principle of damnatio memoriae. Contemporary media is both a guarantee of memory and the element of a new movement of heritage and increasing openness of the art market in Iran.*

# Histoire de la photographie et utilisation de l'image en Iran. Mémoire collective, dialogue social et censure : Kaveh Golestan et *La Citadelle de Shar-e No* (1975-2017)

*La Citadelle de Shar-e No* est une réalisation photographique documentaire à la dimension esthétique et mémorielle saisissante. Kaveh Golestan aboutit à cette série de portraits et de vues d'intérieurs dans les années 1970, après s'être intéressé à plusieurs minorités de la société iranienne. Il associe l'investigation documentaire et la recherche visuelle pour fixer la réalité des femmes défavorisées du quartier de *Qaleh*, connu sous le nom de *Shar-e No*, au sud de Téhéran. *La Citadelle de Shar-e No* est composée de soixante et une images gélatino-argentiques (24,8 x 16,8 cm) prises entre 1975 et 1977. La destruction de ce lieu sur l'autorité d'un décret religieux, à l'aube de l'instauration de la République Islamique d'Iran, érige ces documents photographiques au rang d'archives de la mémoire visuelle. Ce corpus ayant fait l'objet d'une vive censure et parcouru un chemin singulier dans l'histoire de la photographie iranienne. La médiatisation contemporaine de ce travail est à la fois gage de mémoire et un élément témoin d'une mouvance nouvelle de patrimonialisation et d'ouverture du marché de l'art en Iran.

## CONTEXTE HISTORIQUE ET DÉMARCHE ARTISTIQUE

### Une période de transition politique

Lorsque Kaveh Golestan réalise son reportage en 1975-1977, âgé de 25 ans, sans l'autorisation officielle pour photographier qui était alors nécessaire, l'Iran est une monarchie gouvernée d'une main de fer depuis 1953 par Reza Shah Pahlavi. Sous le gouvernement Pahlavi, les organes de presse, de radio et des arts font l'objet d'une censure omniprésente, et les oppositions idéologiques et politiques sont évincées par une répression impitoyable. « Aucune voix ne s'élève dans le pays pour contester les choix du « roi des rois », qui profitent à l'élite<sup>1</sup> », et créent dans le même temps des inégalités sociales grandissantes au sein de la population. Au faste d'un pouvoir accusé de « Ouestoxication<sup>2</sup> » de la société à cause d'une industrialisation massive, d'une mauvaise répartition des richesses et des modes de vie occidentalisés, s'opposent deux choses : une idéologie révolutionnaire et la montée sourde mais active, du parti religieux chiite conservateur de l'Ayatollah Khomeini. En 1975-1977, le pays est stable et puissant au regard de

<sup>1</sup> Michel Setboun, *Iran Révolution*, Paris, Les Arènes, 2019, p. 6

<sup>2</sup> Fariba Adelkhah, *Les Paradoxes de l'Iran, Idées reçues sur la république islamique*, Paris, Le Cavalier bleu, 2013, p. 13. Le terme « ouestoxication » est synonyme d'agression culturelle, les détracteurs du Shah Pahlavi lui reprochent de vendre les ressources du pays sans faire profiter au peuple de l'économie florissante générée par le commerce et d'encourager la dissolution de la culture iranienne dans une culture capitaliste mondiale.

l'international mais la part de population pauvre est grandissante et les minorités sont évocatrices d'un contraste entre les modes de vies de la cour et du peuple. Au regard des intellectuels, des opposants à la monarchie et des conservateurs, le Shah évolue dans un luxe sans précédent – l'organisation des fêtes de Persépolis en sont un exemple – tout en laissant des lieux périphériques de la capitale et des zones rurales dans la précarité la plus totale. En 1978-1979, la houle révolutionnaire étudiante et l'idéologie de l'ayatollah Khomeini – le retour à la grandeur nationale passant par la religion – mettent définitivement en péril le régime monarchique. Le Shah est forcé à l'exil et Khomeini, figure populaire, revient en Iran le 1er février 1979, après un exil de 15 ans, notamment en France, à Neauphle-le-Château. Après un gouvernement provisoire, un référendum organisé le 1er avril 1979 instaure une République Islamique d'Iran avec à sa tête, l'ayatollah Khomeini, Guide Suprême de la Révolution Islamique.

### Une approche documentaire et humaniste

Kaveh Golestan est né en 1950 au sud-ouest de l'Iran, à Abadan<sup>3</sup>, une ville proche de la frontière irakienne et de la ville de Bassora. Il est issu d'une famille tournée vers les arts, son père était cinéaste et écrivain, sa sœur est traductrice et actuellement directrice de la Golestan Gallery de Téhéran. Il baigne enfant dans un univers d'observation et de réflexion esthétique. En 1963, il part étudier à l'école privée Millfield en Angleterre, puis rentre en Iran et travaille pour des journaux à Téhéran<sup>4</sup>. A 25 ans, Kaveh Golestan s'intéresse à la société qui l'entoure, à ses travers et ses paradoxes, dans un contexte politique en mutation. L'observation des disparités entre la classe dominante et les minorités nourrit sa pratique photographique des années 1970, pour donner lieu à trois séries : *Roospy*, *Kârgar va Majnoun* (prostituées, travailleurs précaires, malades mentaux). *La Citadelle de Shar-e No* (*Roospy*) montre des portraits de femmes prostituées en noir et blanc, tantôt en pied, tantôt en plan rapproché dans des intérieurs du quartier de *Shar-e No*, uniquement réservé aux hommes, réputé pour le commerce de l'alcool et du sexe. Le lieu aussi appelé *Qaleb*, a existé de 1920 à 1979 et était connu comme le quartier rouge de la capitale. Kaveh Golestan s'est intéressé à la minorité de femmes qui y travaillaient à travers une approche sensible et en établissant une relation avec les sujets. Il a appris à connaître leur vie, leur parcours et à établir une forme de proximité. Dans ses photographies, il fait ressortir l'individualité de chaque femme, c'est autant un exercice de portrait esthétique que psychologique. Avant 1970, la photographie sur la marginalité servait d'illustration à des reportages journalistiques sur le sujet<sup>5</sup>, c'est à partir de travaux comme ceux du canadien Lincoln Clarkes que les personnes dites marginales font l'objet d'une attention photographique directe. Lincoln Clarkes est allé à la rencontre de femmes héroïnomanes du quartier Downtown Eastside de Vancouver car il vivait à quelques rues. Après une rencontre avec l'une d'elles, il a réalisé plus de 400 portraits en noir et blanc, constituant un fond d'archives narratif pour une communauté non-représentée par

<sup>3</sup> Anahita Ghabaian Etehadieh, *Iran Année 38*, Paris, Editions Arte et Textuel, 2017, p. 185.

<sup>4</sup> Andrew Roth, « Obituary: Kaveh Golestan », *The Guardian*, 2003.

<sup>5</sup> Mario Blaise, « Représentations des drogues et de l'addiction dans la photographie contemporaine », *Psychotropes*, 2014/3 (Vol. 20), p. 21-39.

l'iconographie officielle. Cette démarche de partir à la rencontre des individus laissés pour compte par la société dominante et de les faire exister à travers la diffusion de leur image est semblable à celle de Kaveh Golestan, soucieux de laisser une trace de ses femmes dans l'Histoire. Seules quelques images montrent des hommes, en mouvement, selon des plans éloignés, en train de parler à des femmes. Les hommes ne font en aucun cas l'objet de portraits, dont les silhouettes sont capturées sur de rares prises de vue en extérieur. Par les portraits individuels, photographiés en intérieur le plus souvent, Kaveh Golestan joue d'une esthétique durcie par un fort contraste pour accentuer les traits, les espaces et retranscrire une atmosphère par la juste tension entre les noirs et les blancs. Il renforce le caractère dramatique et hostile du quotidien observé et tente de dessiner par la lumière le caractère singulier de chaque femme.

## CENSURE DE L'IMAGE DES MINORITÉS : LA PRESSE ET LE CINÉMA DANS LE CAS DE SHAR-E NO

### Un contenu photographique jugé dégradant pour l'image nationale

En 1978, Kaveh Golestan décide de montrer cette série photographique lors d'une première exposition intitulée *Roospy, Kârgar va Majnoun*, à l'Université de Téhéran, organisée sans autorisation officielle et à destination des étudiants et des citoyens. Cette exposition était une rétrospective de ses trois travaux des années 70, alors instigateurs de questionnements sociaux, ayant la volonté de choquer les consciences par le pouvoir des images<sup>6</sup>. L'exposition a été fermée deux semaines après son ouverture et le contenu visuel interdit. A une période d'instabilité politique, ses images illustratrices de la pauvreté, de la misère et de pratiques jugées déviantes aux portes de la capitale va à l'encontre de l'image nationale et internationale visée par les forces décisionnelles. Le corpus photographique montre une réalité sociale défailante dans un pays qui se veut être moderne et tourné vers une prospérité économique et industrielle : d'une part, ses images s'opposent à l'image officielle que veut donner l'Iran sur le plan international, elles montrent à faillibilité du système en place qui contraste avec le luxe déployé par le Shah pour s'ouvrir à la culture occidentale; d'autre part, les photographies de Shar-e No représentent pour le clergé Chiite, un affront à l'intégrité religieuse, une monstration de la décadence des valeurs et la dévalorisation la grandeur de l'Iran. Le choix adopté étant dans un premier temps de fermer les yeux sur ces pratiques existantes en les niant et en contrôlant l'information à leur sujet. Ce n'est pas sans rappeler, plus récemment dans l'Histoire iranienne, les propos de Mahmoud Ahmadinejad, en réponse à liberté individuelle par les homosexuels, où il affirmait en direct à la télévision que les homosexuels n'existaient pas en Iran<sup>7</sup> et qu'il n'y avait donc pas de discrimination contre eux.

<sup>6</sup> Kaveh Golestan, *Recording the Truth in Iran*, 2007, Hatje Cantz Edition, p. 6.

<sup>7</sup> Ahmadinejad, « Il n'y a pas d'homosexuels en Iran », *Libération*, 2007.

## La dissolution d'un organe de presse ayant publié les photographies

Le pouvoir de l'iconographie est très vite assimilé autant par le Shah Reza que par le régime de la République Islamique, qui placarde les murs des villes du portrait de l'ayatollah Khomeiny durant la période révolutionnaire puis, pendant la guerre face à l'Irak, envahit l'espace urbain avec des images de martyrs. L'utilisation de la propagande visuelle est banalisée, mais lorsque le journal *Ayandegân* publie la série photographique de Kaveh Golestan dans ses pages, la réaction gouvernementale est sans équivoque : le journal est condamné à sa dissolution en 1979<sup>8</sup>. Cet organe de presse avait été créé en 1967 et était d'orientation libérale<sup>9</sup>. En effet, en août 1979, suite à la ratification du projet de loi sur la presse par le Conseil de la Révolution, le procureur général fait procéder à la fermeture du quotidien d'information nationale et à la saisie des biens et installations. « Cette décision suscita de très violentes réactions de la part des partisans de la liberté de la presse »<sup>10</sup>. La censure est le principal obstacle rencontré par les artistes, réalisateurs, photographes, agissant en Iran autant sur la création que sur la diffusion des travaux artistiques et documentaires.

## Shar-e No et le cinéma, mixité des sources visuelles pour reconstituer l'Histoire

L'incursion dans le cinéma militant iranien de ce travail photographique accentue sa dimension documentaire et mémoriel par le réemploi des images. En 1960, Kamran Shirdel est missionné par une organisation défendant les droits de la femme pour réaliser un documentaire vidéo sur les conditions de vie des femmes du quartier de *Qaleb*, ensuite surnommé *Shar-e No*. Le réalisateur n'était pas autorisé à filmer, il est néanmoins parvenu à avoir plusieurs dizaines de minutes de plans de groupes dans une salle de classe, des plans rapprochés et surtout des dialogues sur des enregistrements sonores. Les scènes filmées montrent les jeunes filles, leurs enfants et des femmes, suivre le même cours dispensé depuis un pupitre. Le contenu traduit expose une forme de propagande. Kamran Shirdel s'est intéressé très tôt à la marginalité dans la société iranienne, qui était le pendant sombre des fastes de la couronne, un fait similaire au parcours de Golestan. Les autorités ont rapidement arrêté le tournage et en ont interdit le contenu. La censure quant au témoignage de la misère était particulièrement vive, le film documentaire reste alors inachevé et morcelé.

<sup>8</sup> *Iran Unedited History, 1960 - 2014*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Éditions Paris-Musée, 2014.

<sup>9</sup> Chirine Djavad-Chahidi, *La situation de la presse en Iran. De la Révolution constitutionnelle de 1906-9 à la Révolution de 1978-1979 : Essai d'analyse historique et sociologique*, mémoire de DEA de sciences de l'information, Université de Paris II, 1980, p. 80.

<sup>10</sup> Kazem Motamed-Nejad, « Médias et pouvoir en Iran », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, 1995.

C'est en 1980 que la série de Kaveh Golestan et le cinéma de Shirdel ont fusionné pour donner lieu à un film sur le quartier<sup>11</sup>. Le film ayant été confisqué dès le début du tournage, Shirdel filme les photos prises par le photographe Kaveh Golestan et y ajoute sa bande-son, des dialogues entre le réalisateur des femmes, une succession de questions réponses et de musique. Shirdel est un réalisateur aujourd'hui célèbre et initiateur de Film-documentaire, une plateforme de diffusion cinématographique étayée de nombreux documentaires internationaux.

## LE REPORTAGE PHOTOGRAPHIQUE, UNE ARCHIVE CONTRE LA *DAMNATIO MEMORIAE*

### La photographie en rempart à la *damnatio memoriae*

Ce corpus photographique porte une dimension mémorielle car le 29 janvier 1979, le quartier de *Shar-e No* ou *Qaleh*, est condamné à sa destruction sur ordre d'un décret religieux. Le journal *Ettelâ'ât* explique dans un article, la mise à sac du quartier orchestrée par une foule fanatisée -et mobilisée peu avant la dissolution du régime du Shah-, sous l'œil des forces de sécurité nationale qui encouragent le massacre<sup>12</sup>. Le journal *Ettelâ'ât*, « dès le départ, a toujours eu une position très conciliante et modérée<sup>13</sup> » vis-à-vis du pouvoir, les images publiées dans ce journal viennent témoigner de l'atrocité de la destruction violente du lieu mais elles sont peu nombreuses. Les photographies de Kaveh Golestan sont les archives visuelles de la communauté de *Shar-e No*, qui a existé pendant 59 ans au sud de la capitale et dont l'existence a été premièrement effacée physiquement puis dont l'histoire collective et la mémoire ont été rendues inaccessibles, censurées. Les preuves visuelles de l'existence humaine à *Shar-e No* – rappelons qu'il s'agit de portraits, non pas de scènes de vulgarité, d'ébriété ou de sexe – ont été volontairement mises hors du circuit de l'information et de l'écriture de l'Histoire, mais leur existence permet pourtant aujourd'hui de les inscrire dans le continuum historique de la photographie iranienne d'une part, dans celui de l'histoire sociale d'autre part. L'image agit ici comme véritable document. Le travail de Kaveh Golestan allie l'investigation documentaire, s'approchant au plus près de ce qu'il pensait être le juste degré d'expressivité, et l'application d'une construction esthétique appuyant le contenu narratif. « Golestan avait conscience que la photographie est l'unique refuge civique dont disposent les personnes spoliées de leur citoyenneté. » « L'objectif de son appareil photo canalise l'interaction entre le marginalisé et la société en général, pour surmonter le déni public vis-à-vis de la vérité de leurs expériences.<sup>14</sup> »

<sup>11</sup> Kamran Shirdel, *Qaleh - Women's Quarter (1966-1980)*.

<sup>12</sup> *Iran Unedited History 1960-2014*, op. cit., p. 42.

<sup>13</sup> K. Motamed-Nejad, « Médias et pouvoir en Iran », art. cit.

<sup>14</sup> K. Golestan, *Recording the Truth in Iran*, op. cit., p. 87.

## Le premier reportage sur la marginalité iranienne à entrer dans l'Histoire de la photographie

La photographie et l'histoire entretiennent des liens d'interdépendance. Les images qui entrent dans le champ de l'histoire de l'art deviennent des témoignages directs des préoccupations humaines perceptibles à travers le regard d'autrui. En Iran, l'Histoire collective s'écrit difficilement pour des communautés laissées en marge de la société dominante. La série de "La Citadelle" est entrée véritablement dans l'histoire de l'art grâce au travail de Vali Mahlouji, qui est directeur de la fondation Golestan et consultant pour le British Museum. Il est le fondateur de l'organisation Archeology of the final decades (AOTFD) créée en 2010, qui relève d'un projet de recherche et de conservation en cours, examinant des documents culturels et artistiques d'importance historique, propices à la destruction, à l'oubli ou à des actes de censure passés ou présents. La série photographique sur Shar-e No est la première œuvre à être mise en valeur par ce programme de conservation et de circulation des œuvres. La notion d'effacement des données sociales et de la mémoire collective est au cœur de l'enquête qui alimente le projet scientifique significatif pour l'écriture de l'Histoire de la photographie et de l'histoire sociale en Iran. « Je veux vous montrer des images qui vous gifleront et porteront atteinte à votre sécurité. Vous pouvez détourner le regard, dissimuler votre identité de meurtriers, mais vous ne pouvez pas arrêter la vérité. Personne ne le peut<sup>15</sup> », explique Kaveh Golestan.

## DIFFUSION ET MARCHÉ DE L'ART : UN PARCOURS ASCENSIONNEL VERS L'INSTITUTION MUSÉALE

### Scénographie et parcours d'expositions ascensionnel vers le Tate Modern

Les scénographies de *La Citadelle* au fil des expositions récentes reprennent les planches contact de Kaveh Golestan et les rendent visibles au public, cartographiant le travail et l'inscrivant dans une chronologie détaillée. La visibilité des négatifs des photographies ajoute une forme d'authenticité au document visuel, un prélèvement de l'information à la source, un gage de qualité sur sa provenance. La muséographie mise en place pour présenter la citadelle de Shar-e No traduit l'approche scientifique du commissaire d'exposition, Vali Mahlouji, qui supervisé les expositions successives de *La Citadelle* à travers le monde, de 2008 à 2017. La série photographies originales a été présentée sous plusieurs appellations, mais selon une scénographie similaire, presque standardisée de la ligne flux. La ligne-flux est une forme d'accrochage linéaire, où les photographies se succèdent comme dans un cheminement de pensées, proche du monologue intérieur en littérature. La série de Robert Frank, *The Americans*, mobilise ce type d'accrochage où chaque élément est le maillon d'une chaîne iconographique composant un portrait de la nation américaine des années 80. C'est l'ensemble des clichés qui forment le portrait grâce à des

<sup>15</sup> Roshanak Danaei, « Kâveh Golestân : le témoin engagé », *La Revue de Téhéran*, n° 97, 2013.

perceptions successives du territoire et des hommes<sup>16</sup>. Les photographies de formats et d'esthétiques similaires sont liées entre elles par le contenu et par la forme : le fil conducteur du reportage de Kaveh Golestan et l'agencement physique linéaire de l'accrochage. La volonté de Vali Mahlouji de « recréer la citadelle<sup>17</sup> » confronte le spectateur à une succession de regards, de visages et de postures singulières, et l'invitant à rencontrer chaque individu. La série a été vue par des millions de personnes depuis 2008 en Europe, grâce à la médiatisation des événements publics. La première exposition hors d'Iran a lieu à la Kunsthal de Rotterdam (2008), intitulée *Recording the Truth in Iran 1950-2003*, elle était consacrée à l'œuvre de Kaveh Golestan en tant que photojournaliste primé, pour ses photographies de la Révolution Islamique, de la guerre Iran-Irak, où il fut le premier à photographier les séquelles des attaques à l'arme chimique sur la ville de Halabja. Cette exposition a donné lieu à un ouvrage : *Recording the Truth in Iran 1950-2003*. En 2014, la série a été exposée au FOAM Fotografiemuseum à Amsterdam et a ensuite été partie prenante d'une grande exposition sur l'art iranien, *Iran Unedited History*, accueillie par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, sous le commissariat de Fabrice Hergott et sur l'initiative de Vali Mahlouji. L'exposition d'envergure internationale est allée s'établir ensuite au MAXXI (Museo Nazionale dell'Arti del XXI Secolo) de Rome jusqu'en 2015. Le corpus photographique a été présenté en 2015 au Photo London, Somerset House à Londres, toujours grâce à l'implication de Vali Mahlouji. Le Tate Modern de Londres a fait l'acquisition de 20 photographies de la série en 2017 et a consacré une pièce entière de sa collection permanente – la Boiler Room – à leur exposition, selon un accrochage minimaliste en ligne-flux. Le crédit institutionnel accordé au travail documentaire à travers cette acquisition fait de la série une composante visuelle centrale de l'histoire de la communauté de *Shar-e No* et de l'Iran. Cette valorisation médiatique du document photographique permet à une part de l'Histoire de l'art de s'écrire en apportant des sources visuelles assez rares, bien que fondamentales pour l'étude des archives artistiques en Iran et plus généralement au Moyen-Orient.

### L'ouverture d'un marché de l'art iranien à l'international

L'art des différents pays du Moyen-Orient retrouve une visibilité internationale au cours des années 2006 à 2015, notamment dû à l'importance de l'arrivée des maisons de vente aux enchères comme par exemple Christie's (2006) et Bonh'am (2008) à Dubaï, qui deviennent le premier marché sécurisé<sup>18</sup>. Faire entrer la série de *Shar-e No* dans une collection muséale, l'inscrivant alors dans une dimension patrimoniale avérée, fait prendre de la valeur aux œuvres de Kaveh Golestan dans leur globalité, à une période où l'économie du marché de l'art s'accroît au Moyen-Orient après une inaction prolongée de plusieurs années liée à la guerre face à l'Irak

<sup>16</sup> Laura Samori, « Qu'en est-il de l'accrochage des photographies ? », *Openeye, le regard sur la photographie d'aujourd'hui*, n°10, 2019, p. 212-219.

<sup>17</sup> En référence au titre de l'exposition « Recreating the Citadel » organisée en 2008 par Vali Mahlouji.

<sup>18</sup> Zahra Jahan Bakhsh Sefidi, *La valeur de l'art du Moyen-Orient : l'effet de l'arrivée du marché sur l'évolution du monde de l'art de l'Iran, du Liban et Émirats Arabes Unis et leur rayonnement international*, doctorant, sociologie, Université Sorbonne Paris Cité, 2017, p. 190.



notamment. Les recherches liées aux œuvres et à leur histoire en Iran soulèvent la question de l'accès aux sources, d'une documentation faible sur les artistes et leurs parcours. Cela a une incidence plus générale sur la valorisation des œuvres et de leur prix. Comme le souligne Zahra Jahan Bakhsh Sefidi, les paramètres rationnels – par opposition aux paramètres irrationnels comme l'attachement sentimental – définissant la valeur de l'œuvre esthétique ou documentaire sont : son cartel, le parcours de son créateur, sa visibilité sur la scène artistique nationale et internationale, et « dans la majorité des cas, nous sommes confrontés à l'absence d'archives et de documents pour les artistes du Moyen-Orient<sup>19</sup> ». Le médium photographique a mis du temps à être reconnu comme un art à part entière, et connaît encore aujourd'hui des détracteurs. Il est néanmoins visible dans la diversité des approches photographiques contemporaines, que la pratique artistique suscite l'intérêt des artistes, de la jeunesse, des étudiants en arts, des couches aisées de la population iranienne. Assez peu représentée dans les galeries d'art avant le XXI<sup>e</sup> siècle, la photographie en tant que création artistique s'inscrit véritablement dans une dynamique de diffusion et dans le marché de l'art par la création en 2001 de la Silk Road Gallery, la première galerie en Iran uniquement dédiée à la promotion des artistes photographes.

## CONTINUITÉ DANS LE PROCESSUS DOCUMENTAIRE CONTEMPORAIN

### Tahmineh Monzavi : la marginalité féminine dans le quartier sud de Téhéran en 2015

Le travail de Kaveh Golestan trouve une continuité dans l'histoire de la photo contemporaine et un écho véritable dans le travail de Tahmineh Monzavi. Tahmineh Monzavi s'intéresse à la marginalité féminine de la société iranienne depuis le début de sa carrière professionnelle en 2009. La montée croissante des addictions chez les femmes sans domiciles des banlieues au sud de Téhéran est un phénomène inquiétant qui suscite son intérêt et la pousse à rencontrer ces personnes. Elle mentionne que « ce sont surtout les hommes sans domicile que l'on voit sur les places publiques, dans les rues de la ville<sup>20</sup> », et à partir de là elle a documenté le lieu en contournant cette approche directe de la marginalité et en apprenant à connaître ses interlocuteurs en nouant des relations. Elle s'implique à montrer l'existence de personnes exclues par la société. Tahmineh affirme que « le jour où elles meurent, il ne restera rien d'elles, l'État ne sait pas qu'elles existent ni qui elles sont », ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Kaveh Golestan. Dans ses deux séries intitulées *Grap garden Alley*, l'une en couleur et l'autre en noir et blanc, la photographe recherche un dépassement de la simple apparence pour laisser transparaître l'intériorité des femmes. Elle a réalisé ces deux projets car ils n'étaient pas équivalents, la couleur selon l'artiste, permet une projection plus réaliste dans leur environnement et tient une importance particulière dans l'appréciation des images. Le recours à la couleur apporte des éléments de narration supplémentaires sur les lieux, les vêtements et les cheveux, qui nourrissent

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>20</sup> Tahmineh Monzavi, texte associé à la série « *Grap Garden Alley* » sur le site web de l'artiste.

le reportage photographique et fait évoluer la tonalité des images. « La photographie occupe une place centrale dans le dispositif de la culture moderne et est sans doute le médium qui enregistre le plus précisément et continuellement les singularités et paradoxes de la modernité en Iran<sup>21</sup>. » ajoute Fabrice Hergott.

### L'impact des images dépasse-t-il le constat d'une répétition visuelle et historique ?

Les deux travaux photographiques réalisés respectivement en 1975-1977 et en 2012-2015 permettent d'observer persistances et évolutions. L'évolution technologique est visible dans le passage à la technique numérique en couleur, qui a pris le pas sur l'argentique, dans le travail de Tahmineh Monzavi (2015). L'intérêt des photographes pour la représentation de la marginalité va de pair avec un contexte social en proie aux observations des inégalités et d'une volonté de leur rendre justice par la diffusion de l'image, perçue alors comme preuve de l'existence. La diffusion des travaux photographique permet d'impacter au-delà des frontières, par le biais de la médiatisation des contenus, mais quel peut être le degré d'impact ? Au vu de ces deux travaux photographiques réalisés à quarante ans d'intervalle, on observe une certaine forme de persistance tant sur la forme que sur le fond. Après que la monarchie fut abolie et quarante ans après l'instauration de la République Islamique – dont les réformes politico-sociales devaient redonner au peuple des modes de vie décentes – les visages des femmes prostituées et marginales, regroupées au sud de la capitale dans des conditions de grande précarité sont toujours derrière l'objectif. Le quartier ne porte plus le nom de *Shar-e No*, alors rasé de la carte, mais en a conservé les stigmates. Le quartier photographié par Tahmineh Monzavi représente le premier travail de ce genre réalisée par une femme en Iran, à être reconnu et publié hors du pays. Le temps passé dans la communauté a donné lieu à un large corpus, dont la rudesse de certaines images agresse par leur véracité et leur spontanéité, les rendant difficiles à regarder. Cette proximité a permis de capturer des scènes de détresse intense, en noir et blanc, qui n'existent pas dans la *Citadelle* de Kaveh Golestan. Tahmineh Monzavi s'est aussi intéressée à la notion de normalité, et d'identité, à propos des hommes sans domiciles fixes. *Guilty or Innocent* propose un regard direct sur l'addiction masculine à Téhéran, il s'agit d'un ensemble de portraits et de scène explicites, mélangeant le noir et blanc et la couleur. L'impact des images passent par l'intensité des émotions sur les visages, paradoxales, multiples, évolutives, humaines. C'est ce qu'interroge Tahmineh Monzavi dans *Guilty or innocent?*, elle porte un regard franc sur l'évolution des addictions en Iran en questionnant le degré de responsabilité de l'individu, de la société, de la famille, de l'État, dans l'expansion de la précarité.

C'est un déracinement orchestré par le pouvoir religieux dont la série de Kaveh Golestan est une preuve, s'élevant contre l'oubli et l'abnégation de ce lieu dans l'histoire grâce à un parcours de diffusion et de médiatisation internationale. L'apport documentaire et artistique de Kaveh Golestan trouve un écho chez une nouvelle génération de photographes, qui, enrichie des

---

<sup>21</sup> *Iran Unedited History 1960-2014, op. cit.*, p. 123.

pratiques de la photographie de leur aînés, s'inscrivant dans la contemporanéité artistique et sociale

*Laura Samori*

Thèse : « La photographie iranienne des années 1990 à nos jours : thématique des œuvres et perspectives d'analyse avec la production internationale contemporaine », sous la direction d'Évelyne Toussaint (Université Toulouse – Jean-Jaurès).