

Iran, Année 38, Rencontres d'Arles—« Lettres persanes »
Iran, Année 38, Rencontres d'Arles—« Persian Letters »

Claudia Polledri

Number 108, Winter 2018

Sortie publique
Going Public

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87623ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Polledri, C. (2018). Iran, Année 38, Rencontres d'Arles—« Lettres persanes » / Iran, Année 38, Rencontres d'Arles—« Persian Letters ». *Ciel variable*, (108), 32–43.



Kaveh Kazemi, *Sans titre*, Téhéran, 12 février 1979 /
Untitled, Tehran, February 12, 1979



Gohar Dashti, *Sans titre / Untitled*, de la série / from the series
La Vie moderne et la guerre / Modern Life and War, 2008



Azadeh Akhlaghi, *Sans titre / Untitled*, de la série / from the series *Témoin oculaire / Eyewitness*, 2012

Iran, année 38

Rencontres d'Arles





Morteza Niknahad et/and Behnam Zakeri, *Sans titre / Untitled*, de la série / from the series *Espace public / Public Space*, 2015



Newsha Tavakolian, *Sans titre / Untitled*, de la série / from the series *Regard / Glance*, 2012-2013



Babak Kazemi, *Sans titre / Untitled*, de la série / from the series *La sortie de Shirin et Farhad / The outing of Shirin and Farhad*, 2012



Sina Shiri, *Du côté du silence / Silent side*, Nishapur, 2015

«Lettres persanes» | “Persian Letters”

CLAUDIA POLLEDRI

Sur un carton blanc abandonné sur du béton noir, celui de l'avenue Pahlavi, à Téhéran, le lendemain de la victoire de la révolution islamique, le 11 février 1979, on peut lire, en farsi : « la nation est victorieuse ». C'est ainsi que débute l'exposition *Iran, année 38*¹ présentée lors de la dernière édition des Rencontres d'Arles. Trente-huit ans en images, soixante-six photographes et, comme fond, un pays qui émerge avec ses conflits, ses contradictions, ses traditions et toute la poésie de son imaginaire. Certes, ce n'est pas un hasard si les commissaires Anahita Ghabaian Etehadieh (directrice de la Silk Road Gallery, Téhéran) et Newsha Tavakolian (agence Magnum) choisissent le ton documentaire pour entamer ce parcours. C'est une façon de présenter l'un des événements majeurs de l'histoire iranienne du XX^e siècle, une façon aussi de lier la photographie iranienne contemporaine à une période historique précise. Et pourtant, il suffit de détourner le regard de cette image pour apercevoir plus loin, au fond de l'église Sainte-Anne qui accueille l'exposition, une image complètement différente. Il s'agit d'un cliché pris sur le tournage du film *Le Goût de la cerise* (1997) du célèbre cinéaste iranien Abbas Kiarostami, où on le voit de dos en train de regarder, par une porte curieusement « fermée », un terrain vague.

Or, c'est précisément dans l'écart entre ces deux images que se tient l'ensemble de cette exposition où « poétique » ne signifie jamais « loin de l'histoire ». Le dialogue très riche qui en résulte entre photographie documentaire et plasticienne se déroule tout au long de ce parcours organisé en huit chapitres. On y voit présentés non seulement les bouleversements historiques majeurs de l'Iran contemporain, celui de la révolution islamique (1979) et de la guerre Iran-Irak (1980–1988), leurs aboutissants politiques et religieux, mais aussi un territoire avec ses paysages majestueux menacés par la crise environnementale, et surtout le portrait d'une société iranienne dont on perçoit les plis les plus intimes, les drames, les attentes et les multiples contradictions. Parmi ces dernières, c'est la tension entre tradition et modernité qui donne, sur le plan photographique, les images les plus poétiques de ce parcours, où la recherche identitaire passe par la tradition poétique persane et l'héritage millénaire de l'Empire perse. C'est d'ailleurs dans ce filon que s'insère, en guise de clôture, la référence à Kiarostami et au cinéma iranien, creuset des traditions et des nouveaux récits, dont la citation visuelle réaffirme l'emprise du poétique sur le réel.

Heureuse suite d'un premier ouvrage d'Anahita Ghabaian Etehadieh, intitulé *La photographie iranienne. Un regard sur*

Written in Farsi on a white box abandoned on the black asphalt of Pahlavi Avenue in Tehran, the day after the Islamic revolution prevailed – on February 11, 1979 – is “The nation is victorious.” This is the first image in the exhibition *Iran, Année 38*,¹ presented at the most recent edition of the Rencontres d'Arles. Thirty-eight years in images, sixty-six photographers, and, as a backdrop, an emergent country, with its conflicts, contradictions, traditions, and all the poetry of its imagination. Of course, it is not by chance that the curators, Anahita Ghabaian Etehadieh (director of the Silk Road Gallery, Tehran) and Newsha Tavakolian (Magnum Photos), chose to open the exhibition on a documentary note. It is a way of presenting one of the major events in twentieth-century Iranian history, and a way of linking contemporary Iranian photography to a specific historical period. And yet, all we have to do is lift our eyes from this image to glimpse, in the distance, a completely different image at the back of Sainte-Anne church, which is hosting the exhibition. This picture, taken during shooting of the movie *Taste of Cherry* (1997), shows the celebrated Iranian director Abbas Kiarostami from the back as he peeks through a curiously “closed” gate at an empty landscape.

The exhibition, in which “poetic” never means “distanced from history,” takes place in the gap between these two images. The resulting rich dialogue between documentary and art photography is organized into eight sections. Presented here are not only the major historical upheavals of contemporary Iran – the Islamic revolution (1979) and the Iran–Iraq war (1980–88), along with their political and religious outcomes – but also a country of majestic landscapes threatened by environmental crisis, and, above all, a portrait of Iranian society's most intimate recesses, tragedies, expectations, and multiple contradictions. In terms of the contradictions, it is the tension between tradition and modernity that provides the most photographically poetic images, in which identity is sought through the Persian poetic tradition and the ancient heritage of the Persian empire. It is in this vein that the exhibition closes with references to Kiarostami and Iranian filmmaking, crucible of traditions and new narratives, the visual quotation of which reaffirms the influence of the poetic over the real.

A successful follow-up to Etehadieh's first book, *La photographie iranienne. Un regard sur la création contemporaine* (2011), *Iran, Année 38* includes photojournalism pictures that speak to both the exhibition's panoramic scope and the desire to survey the country's history through photography, including, for the first time, images taken during the Iranian revolution.



Abbas Kowsari, de la série / from the series *L'Ombre de la terre / The shadow of the earth*, Talaiye, 2008



Azin Haghighi, *Sans titre / Untitled*, 2015

la création contemporaine (2011), dans *Iran, année 38* l'insertion de clichés photojournalistiques relève du propos panoramique de l'exposition, mais aussi de la volonté de parcourir par la photographie l'histoire du pays et de montrer, pour une première fois, certains clichés réalisés lors de la révolution iranienne. Les images de Kaveh Kazemi, Bahman Jalali, Maryam Zandi et Rana Javadi transmettent en effet tout le ferment et l'engagement de la jeunesse iranienne lors de nombreuses manifestations, mais aussi la forte répression advenue pendant les mois qui ont précédé la naissance de la République islamique proclamée par l'ayatollah Rouhollah Khomeini. C'est de cette difficile relation du régime avec les images que nous parle d'ailleurs le cliché de Kazemi (12 février 1979) où l'on voit la main d'une femme armée et en tchador, membre des forces révolutionnaires, se lever contre l'appareil photo. Traduction visuelle de l'interdiction de plus en plus fréquente de la prise d'images ou de leur diffusion.

Ce sera en partie en réaction à cette volonté de contrôler l'image, ressurgie aussi en 2009, lors de la « révolution verte » contre la présidence de Mahmoud Ahmadinejad (2005–2013) que la photographie plasticienne commence à

C'est de cette difficile relation
du régime avec les images que nous
parle d'ailleurs le cliché de Kazemi
(12 février 1979) où l'on voit la main d'une
femme armée et en tchador, membre
des forces révolutionnaires, se lever contre
l'appareil photo. Traduction visuelle
de l'interdiction de plus en plus
fréquente de la prise d'images ou
de leur diffusion.

se développer, signe de la nécessité de créer des espaces d'expression et de « mise en scène du réel », dans un contexte où la production d'images demeure fortement encadrée. D'après Newsha Tavakolian, « être artiste en Iran signifie avancer sur un terrain miné », c'est-à-dire respecter une série de contraintes afin que les images puissent circuler dans l'espace public et être exposées dans les nombreuses galeries de Téhéran. Les codes qui structurent la conception et la réalisation de l'image photographique, y compris pour le choix des sujets, sont en effet nombreux et demandent aux artistes un effort de contournement constant. On verra, par exemple, que la représentation du corps demeure toujours taboue, et que le voile pour les femmes reste une constante, dans la vie comme dans les images.

Toutefois, cela n'a pas empêché les photographes d'affirmer leur lecture de ce pays, souvent en y apportant un regard critique, et d'en dévoiler les traits les plus intimes. Pour ce faire, la référence réelle ou symbolique à l'espace de la maison s'avère fort présente non seulement lors de la réalisation des images, mais aussi comme support pour inscrire dans le présent les résidus visuels d'événements passés. C'est le cas de la série *Khorramshahr numéro après numéro* (2008) où

Photographs by Kaveh Kazemi, Bahman Jalali, Maryam Zandi, and Rana Javadi reveal all the ferment and commitment of Iranian young people during demonstrations, as well as the strong repression exerted during the months preceding the birth of the Islamic Republic proclaimed by Ayatollah Rouhollah Khomeini. It is this difficult relationship between the regime and images that a shot taken by Kazemi (on February 12, 1979) portrays: we see the hand of an armed woman in a chador, a member of the revolutionary forces, held up against the camera. It is a visual translation of the increasingly frequent bans on recording or distributing images.

It was in part in reaction to the desire to control images, which resurged in 2009 during the “green revolution” against the presidency of Mahmoud Ahmadinejad (2005–13), that art photography began to develop, a sign of the need to create spaces for expression and “staging reality,” in a context in which the production of images remained heavily supervised. According to Newsha Tavakolian, being an artist in Iran is like walking in a minefield, as artists have to comply with a series of constraints in order for their images to circulate in public and be exhibited in the many Tehran galleries. Many codes structured the conception and production of photographic images, including the choice of subjects, and artists are constantly trying to find ways around them. For example, representation of the human body is still taboo and for women the veil remains a constant, both in life and in pictures.

This has not kept photographers from offering their interpretation of the country, often by casting a critical gaze at it and unveiling its most private features. To do this, real and symbolic reference to the space of the home is very present not only during the making of images, but also as a medium for inscribing in the present the visual remains of past events. This is the case for Babak Kazemi's series *Khorramshahr numéro après numéro* (2008), in which dramatic images from the Iran–Iraq war are transferred onto address-number plates on houses in Khorramshahr, a border town particularly affected by the conflict; in Saba Alizadeh's series *La lumière et la Terre* (2011), the war “re-enters” the home in the form of documentary images projected on a sofa in the living room. The result is emotional – silent symptoms of the mourning that still haunts Iranian families. Still linked to the space of the home, Shadi Ghadirian's *Nil Nil* series features juxtapositions, both simple and upsetting, of daily objects (high heels, a plate, a bed and its bedclothes) against objects of war (weapons, bloody boots); here, Ghadirian makes room for women's view of the conflict.

Photographing domestic space is not only about “making room” for family memories, for the absence of those who have left the country, or for depicting a refuge where all forms of outside control can be evaded. For Newsha Tavakolian, the interior of an apartment becomes a set for staging Iranian society during the era of “torpor” that occurred under Ahmadinejad's presidency – a particularly difficult phase for the middle class because of the hardening of international sanctions that resulted from the republic's nuclear ambitions. In her series *Regard* (2012–13), displayed in the exhibition in the form of video installation, we see precisely this “torpor” on numbed, deadened faces, the features immobilized by suffering in a country that is also immobilized, and the setting



Arash Khamooshi, de la série / from the series *Geste de pardon / Gesture of forgiveness*, 2014



Solmaz Daryani, de la série / from the series *Les Yeux de la Terre / The eyes of the earth*, 2015

Babak Kazemi transfère les images dramatiques du conflit Iran-Irak (1980–1988) sur des plaques qui indiquent le numéro des maisons de Khorramshahr, ville frontalière particulièrement touchée par ce conflit ; ou encore de la série *La lumière et la Terre* (2011) de Saba Alizadeh où la guerre « rentre » dans les maisons sous forme d’images documentaires projetées sur le canapé du salon. Il en ressort des clichés émouvants, symptômes silencieux du deuil qui habite encore les familles iraniennes. Toujours liée à l’espace de la maison, la série *Nil Nil* de Shadi Ghadirian se caractérise par la juxtaposition aussi simple que bouleversante d’objets quotidiens (des chaussures à talons, une assiette, un lit et ses couvertures), à des objets de guerre (des armes ou des bottes ensanglantées) et elle vise à faire place, dans les images, au regard des femmes sur ce conflit.

Or, photographier l’espace domestique ne revient pas seulement à « donner lieu » aux souvenirs familiaux, à l’absence de ceux qui ont quitté le pays, ou encore à décrire un lieu refuge où s’échapper de toute forme de contrôle extérieur. Pour Newsha Tavakolian, par exemple, l’intérieur d’un appartement devient le décor privilégié où mettre en scène la société iranienne pendant l’ère de « la torpeur » qui l’a traversée sous la présidence d’Ahmadinejad, une phase particulièrement difficile pour la classe moyenne en raison du durcissement des sanctions internationales, conséquence des ambitions nucléaires de la République. Dans sa série *Regard* (2012–2013), reproduite dans l’exposition sous forme d’installations vidéo, on voit précisément cette « torpeur » engourdir des visages éteints, des traits immobilisés par la souffrance dans un pays également immobile, et que la scénographie qu’ils ont en commun, soit une suite de tours dans la périphérie de Téhéran, ne fait qu’uniformiser davantage.

Tout aussi présent dans les préoccupations des photographes, l’espace public de la ville est souvent décrit comme un lieu inhospitalier. C’est en effet le même sentiment d’inconfort que transmettent les rues désertes de la capitale captées à l’aide d’un sténopé par Mehran Mohajer dans *Téhéran*, la vision surplombante sur deux figures noires, un homme suivi d’une femme marchant dans une rue déserte, captée par Hoda Amin dans *Toundra* (2013) ou encore les visages de la série de Bahram Shabani intitulée *Portraits du soir* (2014). Dans ces images sombres, on voit les regards des hommes et des femmes afficher un sentiment d’inquiétude et de méfiance que le photographe accentue par un usage presque théâtral de la lumière. En revanche c’est sur un ton surréel qui se déroule la série *Espace public* de Morteza Niknahad et Behnam Zakeri (2015) où le contraste presque ironique se joue entre ces hommes qui prennent un bain chaud sur la plage et les vagues en arrière-plan.

Aujourd’hui, face à un cadre politique et religieux qui demeure contraignant et qui, comme le montre un chapitre de l’exposition, détermine ce que les Iraniens « doivent être », le questionnement identitaire émerge avec toute sa force et imprègne aussi le domaine du visuel. Comme au travers du *Judas* (2006) de Ghazaleh Hedayat, qui montre le détail agrandi d’un passeport iranien, la photographie se fait porteuse de ce questionnement et donne forme aux tensions identitaires de la société iranienne aux prises avec un héritage millénaire et avec une aspiration à la modernité. La poésie

that they share – a series of towers on the periphery of Tehran – creates an even greater sense of constriction.

Also evident in the photographers’ preoccupations the public space of the city, often seen as inhospitable. A sense of discomfort is transmitted by Mehran Mohajer in *Téhéran*, an image of deserted streets of the capital captured with a pin-hole camera; by Hoda Amin’s high-angle shot of two black figures, a man followed by a woman, walking down an empty street, titled *Toundra* (2013); and by the faces in Bahram Shabani’s series *Portraits du soir* (2014), dark images in which we see in the eyes of the people portrayed a sense of anxiety and suspicion that the photographer accentuates with an almost-theatrical use of light. A feeling of the surreal pervades the series *Espace public*, by Morteza Niknahad and Behnam Zakeri (2015), in which an almost-ironic contrast plays out between the men taking warm baths on the beach and the waves in the background.

Today, given a political and religious framework that is still restrictive and, as one section in the exhibition shows, determines what Iranians “should be,” the question of identity emerges strongly and also infiltrates the visual field. As we can observe in Ghazaleh Hedayat’s *Judas* (2006), which shows a blown-up detail of an Iranian passport, photography bears witness to this questioning and gives shape to identity-related tensions in Iranian society, which is dealing with an ancient heritage and an aspiration to modernity. The poetry that surrounds these images comes from the mobilization of traditional decorative objects or motifs placed in new contexts by the photographers to give them fresh meaning. This is the case for Jalal Sepehr’s *Zone rouge* (2015), in which the carpets laid out

It was in part in reaction to the desire to control images, which resurged in 2009 during the “green revolution” against the presidency of Mahmoud Ahmadinejad (2005–13), that art photography began to develop, a sign of the need to create spaces for expression and “staging reality,” in a context in which the production of images remained heavily supervised.

in the desert describe the “red zone” that is the Middle East, which, according to Sepehr, “begins where roads stop, where time, space, and norms are shattered.” In Babak Kazemi’s photograph, the carpet enwraps but also separates the floating bodies of a couple in a portrayal of the ancient Persian legend of Shirin and Farhad and their star-crossed encounter, which becomes a metaphor for the difficulties that couples today have with expressing their relationship freely. A Persian legend is also portrayed in the veil that covers the face of the young woman photographed by Sadegh Tirafkan, although the decorative veil seems to rob her of any possibility of speaking. On the other hand, Shadi Ghadirian’s series *Qâjar* (1998) reveals that as a sign of protest women of this era (1779–1925)

qui entoure ces images vient de la mobilisation d'objets ou de motifs décoratifs traditionnels que les photographes recontextualisent afin de leur accorder une nouvelle signification. C'est le cas de *Zone rouge* (2015) de Jalal Sepehr, où les tapis alignés dans le désert décrivent cette « zone rouge » qu'est le Moyen-Orient et qui, d'après le photographe, « commence là où les routes s'arrêtent, là où le temps, l'espace et les normes volent en éclat ». Chez Babak Kazemi, par contre, le tapis enveloppe, mais aussi sépare les corps flottants d'un couple, figuration de l'ancienne légende persane de *Shirin et Farhad* et de leur rencontre impossible, qui devient une métaphore des difficultés actuelles qu'éprouvent les couples à vivre librement leur relation. Il est question d'une légende persane aussi sur le motif du voile qui couvre le visage de la jeune femme photographiée par Sadegh Tirafkan, où la décoration semble toutefois vouloir lui enlever toute possibilité de parole. En revanche, la série *Qâjar* (1998) de Shadi Ghadirian nous apprend que c'était en signe de protestation que les femmes de cette époque (1779–1925) soulevaient leur voile pour montrer au moins leur visage. D'où le choix de la photographe de reprendre ce thème, la même couleur sépia des images de l'époque, les mêmes poses et les mêmes gestes de ces femmes, mais avec l'ajout d'un objet symbolique qui les reconnecte à l'actualité, radio, vélo, aspirateur, journal, instrument de musique. Objets modernes, que l'image photographique relie à une forme de protestation ancienne.

Finalement, c'est peut-être dans ces tensions et dans la richesse du questionnement qu'elles suscitent que réside l'essentiel de la photographie iranienne contemporaine. Le portrait de société qu'elle nous propose nous renvoie au célèbre film *Shirin* de Kiarostami, repris par l'image de Gelareh Kiazand, *100 Portraits* (2007), où la caméra s'attarde sur le visage de 108 femmes assistant à la projection de ce célèbre drame de la tradition persane. C'est de la même manière que cette exposition a réussi à capturer le visage de ce pays, en nous donnant à voir ses drames et comment la beauté de la poésie y survit.

1 Iran, année 38. 66 photographes iraniens, Rencontres d'Arles, Église Sainte-Anne, du 3 juillet au 27 août 2017. Ce projet a également fait l'objet d'une publication aux Éditions Textuel en 2017 : Anahita Ghabaian, Newsha Tavakolian, Iran, année 38. La photographie contemporaine iranienne depuis la révolution de 1979, Paris, 192 pages, 200 photographies.

Postdoctorante et chargée de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, **Claudia Polledri** assure aussi la coordination scientifique du CRIalt (Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques, UdeM). Elle est titulaire d'un doctorat en littérature comparée de l'Université de Montréal portant sur les représentations photographiques de Beyrouth (1982–2011). Elle poursuit actuellement des recherches sur la relation entre image et histoire dans le cinéma documentaire libanais.



Abbas Kiarostami, de la série / from the series *Blanche neige* / *Snow White*, 1978–2004

raised their veils to show at least their faces. Ghadirian has chosen to take up this theme: she uses the same sepia tones of images of the time, and the women take the same poses and gestures, but a symbolic object is added to reconnect them to the present day: radio, bicycle, vacuum cleaner, newspaper, musical instrument – modern objects, linked through the photographic image to an ancient form of protest.

In the end, it is perhaps these tensions and the complex questions that they raise that form the essence of contemporary Iranian photography. This portrait of society refers us to Kiarostami's famous movie *Shirin*, reprised in Gelareh Kiazand's photograph *100 Portraits* (2007), in which the camera is trained on the faces of 108 women watching a screening of the famous traditional Persian tragedy. This exhibition has similarly captured the face of the country by showing us its tragedies and how beauty and poetry survive there. *Translated by Käthe Roth*

1 Iran, année 38. 66 photographes iraniens, Rencontres d'Arles, Sainte-Anne church, July 3 to August 27, 2017. A publication has also been published in French by Éditions Textuel in 2017: Anahita Ghabaian, Newsha Tavakolian, Iran, année 38. La photographie contemporaine iranienne depuis la révolution de 1979, Paris, 192 pages, 200 photographies.

A postdoctoral student and lecturer in the department of art history and cinematographic studies at the Université de Montréal, **Claudia Polledri** is also the university's academic coordinator of the Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques. She holds a doctorate in comparative literature from the Université de Montréal; her dissertation subject was photographic representations of Beirut (1982–2011). Currently she is conducting research on the relationship between image and history in Lebanese documentary cinema.
