

L'espace contesté : la métapolitique du Festival des arts de Shiraz-Persépolis



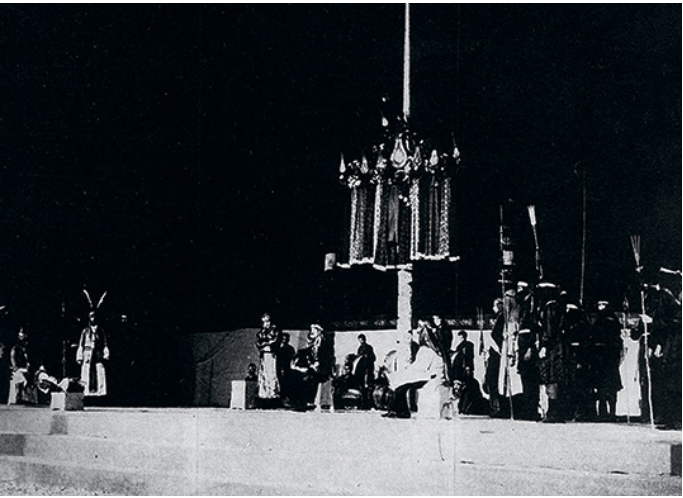
Legong Keratan Dance, gamelan balinaï
et danses traditionnelles, Persépolis, 1969

« *Persépolis* n'est ni un spectacle théâtral, ni un ballet, ni un happening. C'est un symbolisme visuel, parallèle au son dominé par lui. Le son – la musique – doit à tout prix prévaloir. » Iannis Xenakis, 1971

En 1971, Iannis Xenakis présenta sa composition de musique contemporaine *Persépolis* en ces termes : « Symbole des bruits de l'histoire ; rochers intangibles faisant face à l'assaut des vagues de la civilisation. L'éveil de l'enfance doit être préservé, car il représente un savoir actif, un questionnement perpétuel qui forge le devenir de l'homme. » *Programme du 5^e Festival des arts de Shiraz-Persépolis*

Persépolis a été composée pour l'inauguration du 5^e Festival des arts de Shiraz-Persépolis en 1971. Il s'agit de la seconde de deux célèbres compositions qui avaient été commandées à Xenakis par le Festival et qui furent données en première mondiale à Shiraz, *Persephassa* (1969) ayant été la première. *Persépolis* est un « polytope », terme forgé par Xenakis pour désigner semblable installation multimédia et spectacle son et lumière, dont il avait conçu les lumières, la musique et les projections sonores, en harmonie avec la topographie naturelle du site. Jouée en plein air, la nuit, dans les ruines de l'antique palais de Darius à Persépolis, la musique était accompagnée de faisceaux laser scannant les ruines, de deux feux allumés sur la montagne lui faisant face et dont la masse sombre était traversée par un groupe d'enfants de Shiraz munis de torches. Comme le suggèrent ses concepts et sa poétique, Xenakis s'attachait à traduire des forces élémentaires et viscérales, cherchant à atteindre des profondeurs primaires, antérieures à la musique elle-même. Tel était du reste ce qui l'attirait à Shiraz-Persépolis. De même pour nombre d'artistes expérimentaux et d'innovateurs qui n'en franchissaient que mieux les divisions historiques et politiques Nord-Sud dans le contexte de la guerre froide, à mesure qu'ils s'entichaient du Festival. Les possibilités interactives et la capacité de propagation de ce dernier étaient d'ailleurs consciemment encouragées par ses organisateurs. Des sensibilités communes rassemblaient ces créateurs désireux de s'exprimer non par des dispositifs sensibles conventionnels, mais en faisant résonner des accords élémentaires libérant des puissances cathartiques et extatiques. Par initiative délibérée comme par défaut, le Festival devint la rampe de lancement de ces investigations métathéâtrales et surnaturelles.

Iannis Xenakis, intellectuel communiste, architecte et musicien, dont l'intérêt pour la physique, les mathématiques probabilistes, les événements aléatoires intervenant dans le monde naturel – étoiles, oiseaux, particules, êtres humains et rythmes – aboutit à une exploration esthétique parmi les plus imaginatives et prophétiques jamais entreprises dans la musique au xx^e siècle, fut bien plus qu'un simple compagnon du Festival. Ses valeurs étaient en



Tazieh Horr, mis en scène par Khojasteh Kia et Parviz Sayyad, Théâtre en plein air, site Hâfezieh, Shiraz, 12 septembre 1967

Shahr-e Qesseh [La Cité des contes], écrit et mis en scène par Bijan Mofid, avec (à partir de la gauche) Jamileh Nedai, Mehdi Ali Beigi, Hooman Mofid-Arash, Ostad Mohamad, Rashid Kanaani, Mahmood Ostad Mohamad, joué dans le hall de l'université, Shiraz, (12-15 septembre 1968) repris ici au Théâtre du 25 Shahrivar, Téhéran, novembre 1968

Une recherche moderne, profonde et importante dans les fossiles de la 25^e ère géologique, écrit par Abbas Nalbandian, mis en scène par Arby Ovanessian, Théâtre en plein air, Shiraz, 7 septembre 1968

parfaite adéquation avec les missions, mots d'ordre et objectifs du Festival. Mais son engagement ne se limitait pas au domaine musical : il avait été chargé, en tant qu'architecte, de dessiner le projet (finalement abandonné) de la « Cité des arts » de Shiraz, impressionnant plan d'infrastructure, aussi progressiste qu'innovant, englobant les arts sous toutes leurs formes, des arts plastiques, visuels et scéniques à la poésie et à la littérature, et complété par un institut de recherche en technologie musicale. Cependant, fin 1971, Xenakis mit abruptement un terme à sa collaboration avec le Festival. Perte immense pour la ville de Shiraz, la Cité des arts ne devait jamais voir le jour (un projet analogue de Xenakis, le Centre des arts de la Chaux-de-Fonds, en France, avait été inauguré en 1970'). Ce recul reflétait les pressions que subissait par ailleurs le Festival, indépendamment de l'organisation de l'événement, qui – selon notre hypothèse – parvint à opérer une métapolitique au-delà et au travers des contraintes politiques connues. Dans une lettre ouverte publiée par *Le Monde*, Xenakis s'adressa au directeur du Festival, Farrokh Ghaffari, en ces termes :

« Mes motivations pour être allé en Iran relèvent d'un intérêt profond pour ce pays magnifique, si riche de ses couches de civilisations et sa population si accueillante ; et l'aventure audacieuse de quelques amis qui ont fondé le Festival de Chiraz-Persépolis où toutes les tendances de l'art contemporain et de l'avant-garde se mêlent aux arts traditionnels d'Asie et d'Afrique ; sans compter la réception chaleureuse que mes propositions musicales et visuelles rencontrèrent auprès du public et notamment des jeunes. [...] Vous savez combien je suis attaché à l'Iran, à son histoire et à son peuple. Vous savez la joie que j'ai eue de réaliser des projets pour votre festival, ouvert à tous. Vous savez aussi mon amitié et ma loyauté envers ceux qui, comme vous, ont fait que le Festival de Chiraz-Persépolis soit unique au monde. Cependant, face à la répression policière arbitraire et inhumaine que le Chah et son gouvernement infligent à la jeunesse iranienne, je suis dans l'impossibilité d'en porter la garantie morale, aussi petite soit-elle, étant question de création artistique. Par conséquent, je refuse de participer au festival². »

En quelques lignes passionnées, Xenakis condense quantité d'informations. Son propos articule trois points importants : primo, un intérêt partagé pour la pluralité des civilisations, la source motrice du Festival, qui se traduit par un dialogue avec des traditions archaïques superposées et leur juxtaposition à des expressions contemporaines aux accents avant-gardistes ; secundo, la reconnaissance de l'audace intellectuelle du Festival et de sa voie singulière qui ouvrait un espace expérimental incontestablement novateur, de même qu'un lieu de confrontation régional et international ; tertio, une ouverture envers une jeune génération avide et soucieuse de participation, une mission exemplaire de démocratisation et d'éducation consciemment assumée par le Festival. Après avoir approuvé la portée culturelle et l'articulation idéologique du Festival, Xenakis expose le dilemme moral qu'il éprouve face à la répression politique en Iran. Cette composante du discours de Xenakis révèle un conflit nodal entre la démocratie, la modernité, la force d'émancipation, les généalogies métathéâtrales du Festival et les aléas politiques réels, qui exerçaient leur nuisance dans le contexte local et international. Le dilemme moral de Xenakis soulignait également – sans parvenir à le singulariser – sa propre volonté d'influer en même temps et tout en finesse sur les plans local et international. Comme le contenu des catalogues du Festival l'atteste, la division Est-Ouest croise une autre division anticoloniale, Nord-Sud. Le Festival fut dans une certaine mesure un espace partagé inattendu en pleine guerre froide, permettant à certains créateurs – y compris des Européens, à commencer par Xenakis – de s'exprimer alors qu'ils auraient subi la censure dans leur propre pays. Une telle scène offrit également aux créateurs locaux de réaliser des œuvres qui autrement n'auraient eu aucune reconnaissance ; sur un spectre allant du plus archaïque au plus contemporain, des rituels de Tazieh à la pièce séminale de Bijan Mofid, *Shahr-e Qesseh* [*La Cité des contes*] en passant par le film *Gâv* [*La Vache*] de Daryoush Mehrjoui.



Wolof, Serere, Toucouleur, Mandingo, Balante, Malinkay, Diolo et Peulh, musique et danse (première performance réalisée hors du Sénégal), Ballet national du Sénégal, Théâtre en plein air, site Hafezieh, Shiraz, 1970

^[1] Voir Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présentés et commentés par Sharon Kanach, Marseille, Parenthèses, 2006, section 3.04, note 6 ; cité dans l'édition internationale du quotidien *Kayhan*, le 9 décembre 1968. On trouvera une brève description de ce projet dans Robert Gluck, « The Shiraz Arts Festival – Avant-Garde Arts in 1970s Iran », *Leonardo*, vol. 40, n^o 1, 2007, p. 25-26.

^[2] Iannis Xenakis, lettre ouverte au quotidien *Le Monde*, 14 décembre 1971, et lettre à Farrokh Ghaffari non publiée, datée du 10 février 1976.

^[3] Voir Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présentés et commentés par Sharon Kanach, Marseille, Parenthèses, 2006, section 3.04, note 6.



L'absence d'archives

Bien que plus d'un demi-siècle se soit écoulé depuis, le *Jashn-e Honar-e Shiraz* annuel ou Festival des arts Shiraz-Persépolis (1967-1977) représente encore l'une des « trajectoires les plus controversées de l'orientation culturelle, de la politique et des relations interculturelles dans l'histoire de l'Iran moderne³ ». Il demeure en tant que tel un complexe artistique majeur non résolu de la dernière décennie prérévolutionnaire, son territoire un espace contesté étonnamment durable. La rareté du matériau documentaire d'époque et les lacunes actuelles résultant du « nettoyage culturel » (*pâksâzi-e farhangî*) débuté en 1979 ont eu pour conséquence de réduire le discours critique à une confrontation permanente, binaire et simpliste. Cette absence de documentation a conduit à une violence rhétorique à l'encontre du Festival, auquel il est parfois attribué quelque superpouvoir quand il n'est pas élevé à un statut quasi mythologique ; certains discours aussi flamboyants qu'insincères vont jusqu'à l'accuser d'avoir été un détonateur culturel de la Révolution elle-même. Pour ce qui concerne l'histoire postrévolutionnaire du Festival, il convient de rappeler que cette institution fut l'une des plus controversées sur le plan culturel et, à ce titre, interdite et immédiatement dissoute, sa manifestation annuelle ayant été jugée illicite et non islamique. La « Révolution culturelle » l'incrimina historiquement comme anti-islamique, profondément décadente et contre-révolutionnaire. Après l'effondrement politique de la monarchie en 1979, fut systématiquement mis en œuvre un processus islamisant de déterritorialisation et de reterritorialisation, organisé et global, visant un changement culturel. Par conséquent, l'accès public aux archives et à l'ensemble des documents associés au Festival, conservés par la Radio-Télévision nationale iranienne (RTNI) – son commanditaire et organisateur officiel –, fut interdit. Ces archives considérables se composent de films, photographies, interviews, articles, conférences de presse, catalogues, programmes, brochures, bulletins, comptes rendus quotidiens, mais aussi d'enregistrements de concerts et de représentations théâtrales diffusés par la télévision nationale. Tous ces documents sont aujourd'hui encore officiellement sous clé et farouchement gardés. Cette politique réactionnaire plonge ses racines dans la période prérévolutionnaire.

Modernité et « nativisme »

Remarquons en premier lieu que l'espace réellement contesté du Festival émanait de son essence provocatrice et anticonventionnelle. Celui-ci se focalisait peu ou prou, comme Xenakis l'a suggéré à juste titre, sur les objectifs suivants : un désir conflictuel de transformation de la réalité culturelle contemporaine en Iran ; l'articulation d'un modèle postcolonial global, précocement provocateur et aussi élaboré que novateur ; un défi lancé à l'encontre des discours hégémoniques et hiérarchiques établis, et à l'encontre du modèle culturel historique européen. Si le Festival avait pour raison d'être d'opérer une mutation dans la réalité culturelle contemporaine (tant en Iran qu'à l'étranger), il fonctionnait sur le mode de la confrontation avec les hiérarchies établies et de la contestation des récits admis. Confrontation et contestation ne résultaient pas uniquement de positions interventionnistes : elles faisaient partie intégrante de sa phase de modernisation. Ayant intentionnellement choisi son « champ d'intervention » hors des systèmes conventionnels de production artistique, le Festival se plaça, dès l'origine, en situation d'opposition aux normes – esthétiques, culturelles et politiques. Un examen plus attentif de la sociologie politique de l'Iran à l'époque souligna un phénomène important : ni l'utopisme transcendant ni le cosmopolitisme du projet intellectuel de Shiraz-Persépolis ne pouvaient être mis en corrélation avec les politiques sectaires simultanément formulées, qui dominèrent et radicalisèrent l'espace national à la fin des années 1960 et au cours des années 1970. Le discours dominant subissait son propre changement de paradigme,



Yamini Krishnamurti, *Bharatanatyam*, danse indienne classique, Théâtre en plein air, site Hafezieh, Shiraz, 1^{er} septembre 1970

Les Bonnes, écrit par Jean Genet, mis en scène par Victor Garcia et le Teatro Núria Espert, hall de l'université, Shiraz, 28-30 août 1970

^[3] Vali Mahlouji, « Perspectives on the Shiraz Arts Festival : A Radical Third World Rewriting », in *Iran Modern*, New Haven, Asia Society Museum/Yale University Press, 2013, p. 87.



de même que dans la plupart des autres pays du « tiers-monde » : détourné de la nécessité de « rattraper » la modernité et redirigé vers un dialogue introverti avec lui-même, en quête d'un moi authentique et non altéré. Cela était généré par une apparente révolte morale et vernaculaire contre l'« impérialisme culturel ». Comme souvent ailleurs dans le tiers-monde, on établissait la corrélation suivante : « À l'agression impérialiste sur le plan économique correspondait, faisait-on valoir, une agression impérialiste sur le plan culturel. La "culture" dont il est question ici était bien davantage celle des élites, de l'intelligentsia, que celle de la population dans son ensemble, et le débat resta dans un premier temps confiné à ce milieu⁴. » Un néologisme lourd de sens, *gharbzadegi* (« occidentalite », littéralement « la maladie de l'Occident »), forgé dès 1959 par le philosophe Ahmad Fardid, l'illustrait. Cette corrélation allait seconder la pensée et les intentions tant de la gauche que des islamistes iraniens dans les années 1960 et 1970. Elle s'incarna à l'époque dans les théories de Jalal Al-e Ahmad (qui publia en 1962 l'influent essai *Gharbzadegi [Occidentalite]*) et d'Ali Shariati (influencé également par des penseurs comme Frantz Fanon), que Hamid Dabashi qualifia de « théologies du mécontentement⁵». Le discrédit jeté sur les personnes subissant l'impact des idées et valeurs occidentales formait le socle idéologique de la répression menée au nom de la « Révolution culturelle », qui anéantit l'essentiel de l'infrastructure intellectuelle iranienne immédiatement après les événements de 1979.



Orghast, Part II, écrit par Ted Hughes avec Mahin Tajadod, mis en scène par Peter Brook, avec Arby Ovanessian, Geoffrey Reeves, Andrei Serban, Centre international pour la recherche théâtrale, Naqsh-e Rostam, 3-4 septembre 1971

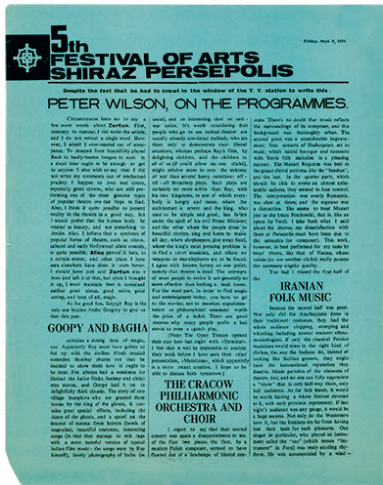
Loin de s'enraciner dans une pensée et des exigences vernaculaires, la *gharbzadegi* et, plus généralement, le noyau du programme idéologique de l'islam politique tirent leur origine de la critique ontologique de l'essence de l'homme formulée par Heidegger⁶. Leur argumentation se fonde non sur une solide assise culturelle locale ou autochtone, mais sur le rejet heideggerien de la métaphysique occidentale, sur une position intrinsèquement européenne, dressée contre les Lumières. Les trois principaux représentants de cette approche s'intéressaient bien davantage aux penseurs européens qu'à quelque courant philosophique régional : Al-e Ahmad à Camus et Sartre, Shariati à Heidegger et Sartre, Fardid à Kant et Heidegger. À en croire Ali Mirsepassi, l'hostilité manifeste à l'égard des idées occidentales masque une fascination bien plus profonde pour elles⁷. Quand bien même des élans postcoloniaux sous-jacents privilégiant le « nativisme » et le « retour au moi » auraient pu entrer en résonance avec la pensée centrale du Festival, il était impossible que les positions réactionnaires, totalitaires ou dogmatiques sur lesquelles reposaient en dernière analyse ces discours puissent partager la scène moderne du Festival. De cette impasse sont issues la plupart des controverses qui ont entouré le Festival. Le radicalisme sectaire et dogmatique des concepts politiques ne parvint pas à répliquer au Festival sur son propre terrain. Et ce dogmatisme inhibait, ou faisait simplement échouer toute reconnaissance du Festival comme « espace moderne, libéral et autonome ». Il le rejetait par

4 Fred Halliday, « The Iranian Left in International Perspective », in Stephanie Cronin (dir.), « Reformers and Revolutionaries », in *Modern Iran : New Perspectives on Iranian Left*, Royal Institute of International Affairs 1944- , vol. 80, n^o 5, octobre 2004, p. 30.

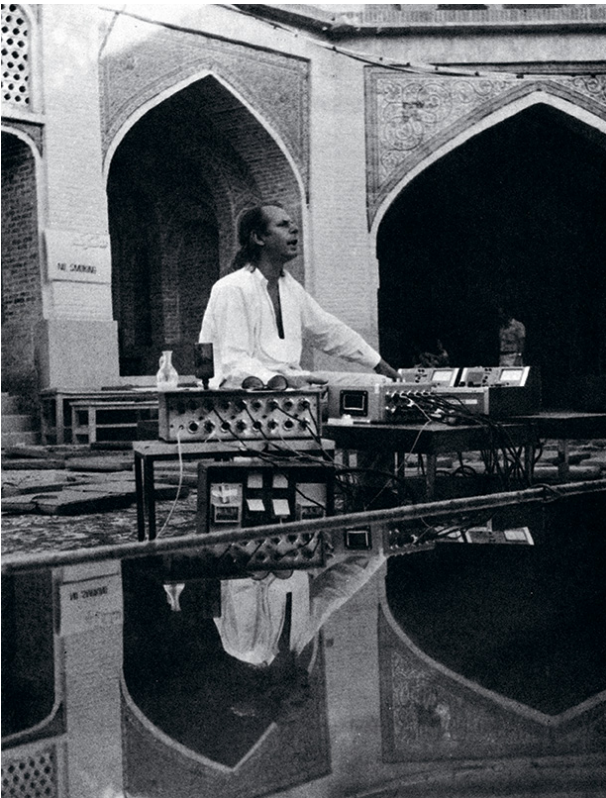
5 Hamid Dabashi, *Theology of Discontent : The Ideological Foundations of the Islamic Revolution in Iran*, New York, Transaction Publishers, 2006.

6 Voir Ali Mirsepassi, *The « Marvelous » Life and Thought of Ahmad Fardid*, conférence donnée à la School of Oriental and African Studies, Londres, 13 novembre 2013.

7 *Ibid.*



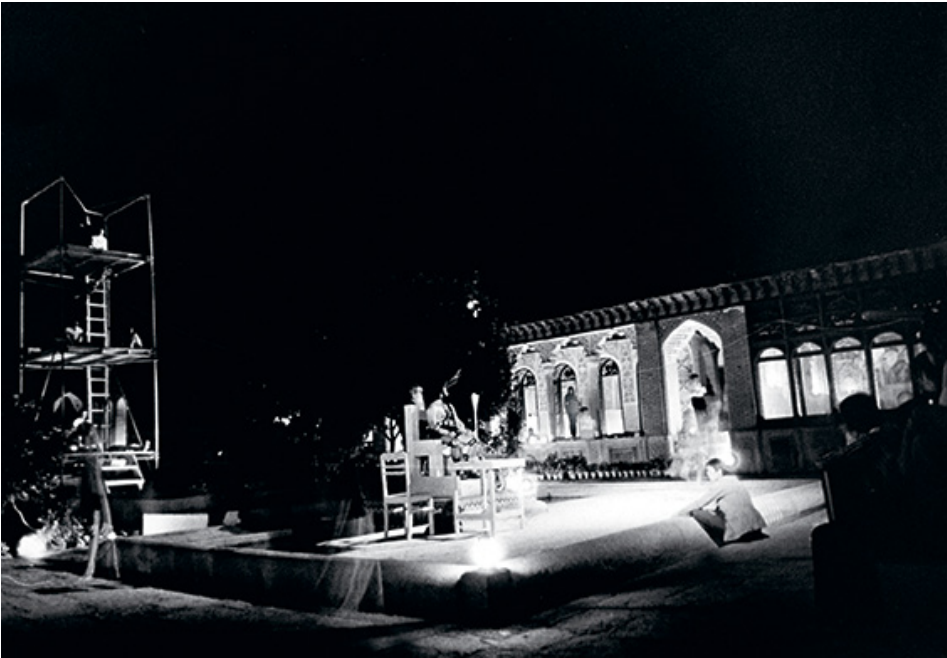
conséquent et s'arrogeait le droit de le condamner en invoquant les arguments simplistes de l'élitisme, de l'occidentalite et du manque de pertinence culturelle. Il n'avait pas su reconnaître que, si une économie du prestige devait jouer dans cet espace de négociations culturelles, elle aurait été plus en sûreté parmi les forces de la périphérie, le « tiers-monde », le dissident, le non-orthodoxe, les contre-cultures, les étrangers. Il n'avait pas su tolérer la réponse radicale du « tiers-monde » qui était la dynamique dominante et agissante, énoncée en toute connaissance de cause par le Festival comme une proposition postcoloniale. Sur le plan tant idéologique que de l'histoire de l'art, le Festival proposait une interprétation et une approche qualitativement très différentes du nationalisme culturel, sa proclamation d'une « différence culturelle » vis-à-vis du « colonisateur » (l'Occident) visant à une démocratisation des systèmes de valeurs culturelles hégémoniques et hiérarchisés. Le colonialisme en tant que système d'exploitation ou d'énonciation de la domination culturelle devait être mis hors-jeu, invalidé. En contournant les dualités réductrices et dichotomiques du moderne et du traditionnel, de l'autochtone et de l'étranger, le Festival affirmait sa propre « sphère relationnelle démocratique, à la fois temporellement (en proposant un large éventail de représentations provenant de diverses périodes artistiques historiques) et spatialement (en improvisant des espaces de représentation alternatifs disséminés à travers la ville ou dans un cadre naturel⁸) », menant à bien une pratique libérale d'aménagements pluralistes de l'« autre dans les récits du soi ». Ici, les articulations du Festival étaient sensiblement plus développées que la rhétorique prédominante (dogmatique) de la gauche et se trouvaient en opposition avec elle. Cette dernière, figée dans une impasse binaire et une myopie complaisante, était dans l'incapacité de prendre conscience de son caractère créatif transgressif. Face au discours politique prédominant, le Festival fonctionnait dans une zone idéologiquement autonome et « métapolitique », négociant avec détermination ses « propres termes ». Le Festival élaborait sciemment un discours moderne à partir de vérités hétérogènes coexistantes, « donnant un sens aux possibilités offertes par des points de vue disjoints, dispersés et interchangeables⁹ ». Il focalisait ses efforts sur l'accomplissement d'une dialectique fructueuse entre les valeurs de la permanence et celles du changement, entre l'éternel et le nouveau, dans ce que Marshall Berman nomme une « unité contradictoire, une unité de la désunion¹⁰ ». L'anti et le postcolonial étaient esthétiquement et conceptuellement juxtaposés dans une complémentarité, accentuant ou étendant relationnellement un tout.



8 Voir V. Mahlouji, *Perspectives on the Shiraz Arts Festival [...]*, *op. cit.*, p. 87-88.

9 *Ibid.*, p. 88.

10 Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air : The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982, p. 23.



Karlheinz Stockhausen, *Mantra* pour deux pianistes (Alfons et Aloys Kontarsky), Sarây-e Moshir, Shiraz, 1^{er} septembre 1972

Ouverture de *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE : a story about a family and some people changing*, mis en scène par Robert Wilson et la Byrd Hoffman School of Byrds, Narenjestan Qavam House, Shiraz, 31 août 1972, minuit

« Le Festival n'a jamais cultivé de lien rigoureux avec les formes classiques ou traditionnelles. Tout en présentant d'une part des programmes inspirés de formes artistiques traditionnelles,les organisateurs proposaient, d'autre part, les expressions les plus avant-gardistes. »

*Programme du 5° Festival des arts de Shiraz-Persépolis*¹¹

« Le 7° Festival des arts a été articulé autour de l'art contemporain des sociétés traditionnelles. Nos sociétés évoluent depuis quelques années à l'ombre du dynamisme technologique occidental. Nos cultures sont refondues dans un nouveau creuset. Le retentissement de l'Occident est une force que nous devons affronter. Les réponses que nous lui apporterons devront être bien caractérisées, tant pour l'enrichissement mutuel des pays non occidentaux, grâce auxquels nous pouvons étudier des précédents et des solutions en réaffirmant nos patrimoines culturels ancestraux, que pour l'intérêt des artistes occidentaux qui pourraient s'inspirer des perspectives offertes par d'autres scènes culturelles. »

*Programme du 7° Festival des arts de Shiraz-Persépolis*¹²

« [...] des pièces influencées par la tradition provenant de pays du tiers-monde apportaient un théâtre “différent”, moderne et pourtant lié à une autre époque. »

*Programme du 7° Festival des arts de Shiraz-Persépolis*¹³

Une articulation autonome

Par essence espace de représentations (publiques) éphémères, le Festival a pu élaborer son propre ensemble spatiotemporel de valeurs et de paramètres d'expression et de rencontre afin de fonctionner en tant que *zone autonome temporaire*¹⁴. Cela était cohérent avec l'esprit et la nature de la performance même : une intervention spontanée et ponctuelle dans l'espace public, visant à créer une atmosphère dynamique, aux frontières imprécises, qui intensifie notre expérience individuelle et collective – celle du spectateur comme celle de l'artiste – du quotidien et du présent et qui rend possible de vivre une utopie durant un instant. Du fait aussi de la nature de la représentation, les mécanismes intrinsèquement contradictoires et les ambiguïtés internes étaient considérés comme la source du pouvoir créateur.



Le Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Le Festival encourageait audacieusement la créativité transgressive, ce qui ne fut pas toujours bien accueilli : « Nombreux sont ceux qui pensent que le 6° Festival a été jusqu'à présent le plus “difficile”. [...] Rien n'était fait pour séduire le goût “populaire”, signe incontestable que les organisateurs du Festival savaient désormais ce qu'ils voulaient et s'apprêtaient à le présenter sans se soucier des critiques qui ne tardèrent pas à venir. La controverse qui agitait la cité ordinairement paisible de Shiraz était à juste titre considérée comme faisant partie de la raison d'être du Festival, comme un encouragement bienvenu à la créativité artistique et à la critique d'art en Iran. »

*Programme du 6° Festival des arts de Shiraz-Persépolis*¹⁵

Conformément à l'attitude d'Artaud visant à *défaire* et déstabiliser les structures (bourgeoises) de la culture et de l'esthétique, le Festival proposait un mélange faustien de potentialités créatrices et destructrices nécessaire à toute évolution. Son mot d'ordre était désormais d'« êtreindre et contenir » la controverse culturelle malgré le goût populaire et la production culturelle de grande consommation, et même en s'y opposant, dans la réalité culturelle iranienne. Le trouble semé dans les « ordres du sujet et de la société¹⁶ », ce que Kristeva nomme « subjectivité en difficulté¹⁷ », est devenu son propre énoncé avant-gardiste dans le contexte iranien contemporain. Dans ce cadre, une politique ainsi imposée d'en haut pourrait

Le Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Le Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE, Haft Tan, Shiraz, 2-10 septembre 1972, 168 h (sans interruption)

se révéler analogue à l'idée formulée par la philosophe et sémiologue française de repenser la transgression non « comme une rupture produite par une avant-garde hors de l'ordre symbolique, mais comme une fracture repérée par une avant-garde stratégique au sein de cet ordre¹⁸ ». Il ne s'agit pas de « rompre avec cet ordre dans des termes absolus (ce vieux rêve a été dissipé), mais de l'exposer en crise, de rendre compte de ses points non seulement de *rupture*, mais aussi de *percée*, des nouvelles possibilités qu'une telle crise serait en mesure d'ouvrir¹⁹ ». Selon Fischer-Lichte, pour qu'un nouvel ordre symbolique et une nouvelle identité puissent émerger de l'ancien, l'identité du spectateur doit être déstabilisée (« du point de vue de sa perception du moi ») et le spectateur transféré dans une situation où cadres, règles et valeurs entrent en conflit, « mettant ainsi à rude épreuve l'image de soi et la compréhension de soi²⁰ ». Les dimensions sous-jacentes complexes de la logique et de l'intention, de la théorie et de la pratique, appliquées au Festival en tant qu'« institution artistique », ont nécessairement et considérablement exacerbé tant le niveau de la contestation inhérente au Festival que sa longévité. Le fait qu'aucune critique éclairée ou solidement articulée n'ait été formulée pour nouer un dialogue sérieux avec la topographie, la vision et la pratique du Festival renforce l'idée que ce dernier existait comme « zone autonome temporaire » située au-delà et à l'extérieur des discours politiques conventionnels de son époque. Des complexités supplémentaires sont introduites par la nature même des œuvres d'art présentées qui, par leur caractère éphémère et spontané, demeurent abstraites et immatérielles. En Iran, le statut artistique reste ancré dans la valeur esthétique de l'objet, contenu dans son *caractère événementiel* particulier²¹ et absent de l'artefact créé. Toute l'originalité du Festival reposait sur le caractère éphémère distinctif du produit culturel et la non-matérialité du processus dynamique qui se



La Classe morte, écrit et mis en scène par Tadeusz Kantor, Théâtre Cricot 2, gymnase de l'université, Shiraz, 18 août 1977

La Classe morte, écrit et mis en scène par Tadeusz Kantor, Théâtre Cricot 2, gymnase de l'université, Shiraz, 18 août 1977

déroulait entre acteurs et spectateurs, sans production ni mise à disposition d'un objet artistique qui puisse être transmis ou fixé. L'objet n'étant plus matériellement présent, il s'avérait non transférable, non altérable, comme l'est un produit réel. Par la non-matérialité et le caractère abstrait de son capital culturel, le Festival des arts marque sa différence vis-à-vis d'une institution comparable, le musée d'Art contemporain de Téhéran (TMoCA), qui avait également suscité résistance et controverse à l'époque de sa création et dont la pertinence se trouvait de la même manière exposée à la critique. Ainsi, tandis que le TMoCA et d'autres initiatives culturelles contemporaines avaient reçu l'approbation de générations d'artistes et d'intellectuels qui en ont hérité leurs ressources réelles, matérielles et idéologiques, le Festival des arts de Shiraz-Persépolis demeure, aujourd'hui encore, un domaine complexe d'opacité et de contestation polémique. Il est clair en revanche que l'accusation aussi politisée que simpliste d'un Festival qui aurait été « un mauvais événement intervenant au mauvais moment au mauvais endroit (proposé par les mauvaises personnes pour de mauvaises raisons) », n'a à l'évidence plus lieu d'être et qu'elle doit être réexaminée. Aucune analyse rétrospective du Festival ne peut manquer de saluer son contenu artistique avant-gardiste et la clairvoyance de sa direction artistique. Toute réflexion portant sur la nature, le rôle et la pertinence du Festival doit prendre pour point de départ la reconnaissance de ce fait (que la ferveur d'un Xenakis a souligné à juste titre, malgré son refus de continuer à y participer). La grande détermination avec laquelle le Festival a soutenu les arts de la scène iraniens sous toutes leurs formes – modernes, traditionnelles et rituelles –, réussissant à les juxtaposer à des expressions asiatiques et africaines jusqu'alors isolées, ainsi qu'aux élans contemporains de l'avant-garde, a été à l'origine d'une entreprise monumentale et historiquement sans précédent.



Sha Tsam [Danse Stag], cérémonie de danse de masques du Bhoutan, jardin de Jahân-Namâ, Shiraz, 26 août 1976

Sha Tsam [Danse Stag], cérémonie de danse de masques du Bhoutan, jardin de Jahân-Namâ, Shiraz, 26 août 1976

18 *Ibid.*, p. 157.

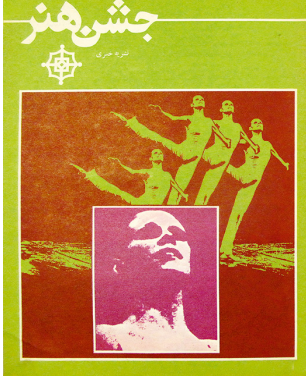
19 H. Foster, *The Return of the Real*, *op. cit.*, p. 157.

20 Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual, Exploring Forms of Political Theatre*, Londres, Routledge, 2005, p. 220.

21 *Ibid.*, p. 25.



Affiche du 5° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez



Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 1975. Photo de Morteza Momayez

Affiche du 9° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 21-30 août 1975, créée par Morteza Momayez

Bulletin quotidien, 11° Festival des arts de Shiraz-Persépolis, 18 août 1977 (Carolyn Carlson)

Recréer Shahr-e No : la politique intime du marginal



Par le recours aux archives et au matériel documentaire, le projet « Archéologie de la décennie finale » met en relief l’instant historique ayant abouti à l’effacement organisé du quartier de Shahr-e No (« Ville nouvelle' »), également appelé « citadelle » de Shahr-e No ou encore citadelle de Zahedi, qui était l’ancien quartier chaud de Téhéran, un ghetto notoirement sordide. La période d’une dizaine d’années environ qui précède 1979 témoigne d’une prise de conscience intellectuelle et sociale en faveur de ce ghetto intégré à la ville, vis-à-vis de la situation de ses femmes et du lien de cet espace marginal avec la société en général. L’élan conscient vers une intégration a donné lieu à des rééditions documentaires semi-officielles (à la fois approuvées et censurées) le rendant visible et motivant une action politique. La réexposition actuelle de ces documents vise à évoquer la citadelle dans sa réalité historique, à réactiver le traumatisme de son effacement et à générer une réhabilitation rétrospective.

L’ancienne citadelle de Shahr-e No fut incendiée lors des troubles accompagnant la chute de la monarchie en 1979. Selon une source relayée par le journal *Ettelâ’ât*, la mise à sac avait été spontanément orchestrée par une foule fanatisée et mobilisée peu avant la dissolution de l’ancien régime, le 29 janvier 1979, sous l’œil vigilant des forces de sécurité nationale qui détournèrent soigneusement leur regard². Nous savons aujourd’hui que les groupes qui s’en prirent aux bâtiments (cinémas, débits de boisson, etc.) comme aux personnes (activistes gauchistes) étaient issus de cellules de mercenaires bien plus organisées, qui avaient entrepris les préparatifs d’un futur nettoyage de la citadelle. Plusieurs personnes perdirent la vie durant l’incendie – en l’absence d’archives, on ignore le nombre de femmes ayant été la proie des flammes sur leur lieu de travail mais, lors de l’incendie analogue provoqué dans le quartier des prostituées d’Abadan, des dizaines de personnes furent brûlées vives – qui détruisit aussi leurs modestes biens, meubles et effets personnels. Pour la majorité de ces femmes, Shahr-e No était à la fois un abri et un lieu de travail, quels qu’étaient le caractère avilissant de l’environnement, l’insalubrité des lieux et l’exploitation économique que leur imposait le fonctionnement du quartier. S’étendant derrière une haute enceinte, ce quartier urbain se structurait autour de deux avenues principales, distinguant grosso modo le secteur d’habitation et le secteur professionnel, et d’un réseau dense de ruelles transversales. L’une des avenues était principalement bordée de maisons où résidaient les femmes qui y élevaient également leurs enfants ; certains d’entre eux y naissaient et y passaient toute leur existence. (Selon les autorités sanitaires, 10 % des résidentes consultant les services de santé étaient enceintes³.) La seconde artère délimitait principalement une zone de travail, où les prostituées recevaient les clients que leur adressaient entremetteuses et maquereaux, ces derniers

les payant un salaire de misère et leur revendant des drogues qui les maintenaient dans une spirale d’endettement aggravé⁴. Ce quartier, très animé, abondait en magasins, restaurants et cabarets ; il y avait même un théâtre qui suscita la curiosité de metteurs en scène étrangers comme Peter Brook⁵. Au milieu des années 1960, une clinique y fonctionnait, de même qu’un commissariat de police et une antenne des services sociaux, modeste mais très active⁶. À l’époque où Kaveh Golestan réalisa son reportage photographique dans la citadelle, un unique portail contrôlait l’accès à Shahr-e No (réservé aux hommes) depuis la ville. Dans cette zone circonscrite se déployait une fresque de la culture populaire, abondant en débits de boissons, cabarets et autres lieux de rencontres sociales principalement destinés aux pauvres. Toutefois, des cabarets analogues se multiplièrent dans des quartiers plus aisés de Téhéran, appréciés des milieux bourgeois au début des années 1970. Après l’incendie, les vestiges des logements inhabités furent détruits et tout le quartier rasé au bulldozer, sans laisser aucune trace de son existence. Comme dans le cas d’autres mesures d’effacement autoritaire, l’espace extraterritorial fut réorganisé, les cicatrices physiques de son paysage détruit étant réaménagées en parc public agrémenté d’un plan d’eau. Aujourd’hui, les visiteurs y découvrent une étendue naturelle bordée de cyprès et des oies voguant à la surface du lac.

L’éradication par l’État de ce quartier correspondait à un acte d’effacement *total*, à la mise en œuvre typique d’une politique d’anéantissement suivie de la reconversion d’un espace urbain en réserve naturelle. Dépourvue d’originalité, cette stratégie émanait d’un dogme politique embryonnaire à double objectif : affirmer le nouveau projet autoritaire par une mainmise sur l’espace urbain et la sphère civique, tout en adoptant la posture vertueuse du sauveur libérant les démunis et les victimes d’un inique prédécesseur despotique. Mais une telle posture ne prêtait nulle attention aux détails : elle se contentait d’anéantir. C’était un geste épique consécutif à la mise en place du nouveau dogmatisme, déterminé à s’affermir par des actes politiques spectaculaires. Resserrant son étreinte vindicative sur la sphère sociopolitique, annihilant dans son sillage toute force rivale, cet élan savamment organisé incitait à décider de ce que l’histoire devait retenir : en démantelant et en supprimant visuellement des phénomènes et des programmes qui ne se conformaient pas, ou ne perpétuaient pas, ses méthodes ou ses pratiques. L’effacement total de Shahr-e No, qui fut sans nul doute l’acte le plus impressionnant accompli dans ce contexte, témoignait de la progression systématique de ce mécanisme. L’éradication architecturale signifiait plus que la suppression des vestiges coupables de la décadence de l’ancien régime, comme les présentait la propagande pour assouvir le zèle révolutionnaire des masses. Elle était bien davantage qu’un simple

1 L’histoire du quartier remonte au tournant du xx^e siècle, lors de sa construction de l’autre côté de la porte de Qazvin, juste derrière les murs de la ville. Après la démolition de la muraille par Reza Shah, le quartier fut intégré à la capitale. À la suite du coup d’État de 1953, sur ordre du général Zahedi, le quartier isolé derrière ses murs devint un ghetto accessible par deux portes (plus tard une seule).

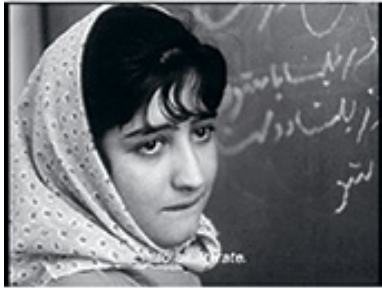
2 « L’ouest et le sud de Téhéran en flammes », *Ettelâ’ ât*, 30 janvier 1979.

3 Entretien avec le médecin, cité dans Mahmoud Zand Moghaddam, *Shahr-e No*, Göteborg, Bokartus, 2012.

4 Entretien de Sattareh Farman Farmaian, fondatrice et directrice de l’École des services sociaux, avec Kaveh Golestan, 1976.

5 Entretien d’Arby Ovanessian, metteur en scène de théâtre et cinéaste, avec l’auteur, 2011. À l’occasion d’un entretien avec l’auteur, le cinéaste documentariste Kamran Shirdel évoqua le tournage de son film dans la citadelle ainsi qu’une visite de ce quartier en compagnie de Bernardo Bertolucci.

6 Pour un inventaire de ces services, voir M. Zand Moghaddam, *Shahr-e No [...]*, op. cit.



Kamran Shirdel, trilogie de films 35 mm transférés en format numérique : *Prison de femmes*, 1965, 12 min ; *Qaleh (Le quartier des femmes)*, 1966-1980, 18 min ; *Téhéran est la capitale de l'Iran*, 1966, 20 min

« mensonge par omission » adressé aux prostituées : le signe d'un programme de nettoyage culturel de grande envergure, de l'imposition d'un nouvel ensemble de normes et de valeurs culturelles. La citadelle de Shahr-e No se trouvait à l'épicentre d'un projet répressif sans concession, au cœur d'une redéfinition des mœurs sexuelles et des relations urbaines entre hommes et femmes. Il suffit de signaler ici que les modifications du droit de la famille, notamment en termes de divorce et de garde des enfants, le port obligatoire du voile imposé aux femmes quelle que soit leur confession religieuse, sont autant d'exemples de profonds changements structurels entrés en vigueur en 1980. Paradoxalement, rares furent les individus ou les institutions qui se sentirent en mesure de s'y opposer réellement ou de proposer une alternative. En dépit de leur programme social et de leur rhétorique, les communistes (prosoviétiques) subirent un échec historique en compromettant stratégiquement des valeurs bien établies par une erreur de calcul, estimant à tort que ces réformes législatives n'étaient que des contretemps temporaires inscrits dans un progrès révolutionnaire « anticapitaliste » plus général. Les « travailleuses » qui s'étaient enfuies perdirent la protection de la police, ainsi que le bénéfice des contrôles de santé. Certaines de ces femmes devinrent la proie de tribunaux islamiques et furent exécutées, comme la célèbre Pari Bolond-e (probablement une altération de « Pari la blonde ») qui, si l'on en croit certains récits, aurait été pendue en public devant l'illustre cabaret *Shokoufeh No* où se produisaient jadis des chanteuses populaires, notamment l'emblématique Gougoush. Le message d'une telle exécution était clair pour les catégories sociales défavorisées qui constituaient son public régulier.

Les soixante et un clichés d'époque que Kaveh Golestan a sélectionnés parmi un ensemble bien plus important de négatifs sont les uniques traces photographiques subsistant de la citadelle de Shahr-e No. De 1975 à 1977, Golestan mena à bien la mission qu'il s'était personnellement assignée (sans disposer d'autorisation officielle) : se rendre dans la citadelle avec son appareil photo pour y réaliser un reportage, qu'il publia en 1977 sous la forme de trois essais photographiques dans le quotidien *Âyandegân*, puis exposa à l'université de Téhéran en 1978. Bien que l'exposition dût fermer ses portes prématurément, au bout de quatorze jours, elle n'en suscita pas moins une grande attention médiatique. Golestan avait conçu son exploration de la communauté et de l'identité humaines sous la forme d'un triptyque mettant en parallèle des images d'ouvriers pauvres et d'enfants handicapés mentaux abandonnés dans un asile, une cellule familiale archétypale « dysfonctionnelle » – l'Homme, la Femme et l'Enfant. Se focalisant sur ces personnes « spoliées de leur citoyenneté », son engagement envers les populations socialement marginalisées et exclues s'inscrivait dans une

trajectoire artistique particulière, en vogue à l'époque, qui se manifestait notamment dans les films d'Ahmad Faroughi, Ebrahim Golestan, Forough Farrokhzad et, surtout, de Kamran Shirdel⁷. Sans doute des sensibilités étatiques ambivalentes et contradictoires, ainsi que l'application de mesures de censure rigoureuses jouèrent-elles un rôle en transposant la « volonté de démasquer, la révolte contre les autorités⁸ » dans une sphère bien plus restreinte, celle de l'appel à des pratiques civiques démocratiques. Ces œuvres interrogeaient peu ou prou les conséquences radicales du discours relatif aux droits naturels telles que définies par la détresse des femmes, des pauvres, des ouvriers, des enfants abandonnés, des handicapés mentaux et des détenus. Elles offraient à l'invisible d'être vu et entendu, bien que « témoigner pour » le marginalisé renferme en soi le risque d'une forme de marginalisation⁹. À l'évidence, Golestan procédait intentionnellement, ayant conscience que la photographie est l'unique refuge civique dont disposent les personnes spoliées de leur citoyenneté. Cette condition était illustrée en l'occurrence par la ségrégation de ces personnes en marge de la société, non seulement en raison de leur extrême pauvreté ou de leur profession illicite, mais aussi par leur enfermement physique et géographique à l'intérieur des murs de la citadelle. Traversant ces murs, l'objectif transgressif de Golestan opère à l'encontre d'une triple convention : l'occultation de l'espace physique « interdit », les fonctions assignées à l'espace, les personnes qui se frayent un chemin dans cet espace ou le traversent (les victimes, les parias). Le photographe s'identifie aux exclus et aux opprimés (« de bonnes personnes dans de mauvaises situations »), agissant comme un intercesseur dans le conflit qu'il énonce. 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. Golestan crée un militantisme du site que définit une « proximité de points ou d'éléments », une interface entre ceux qui se trouvent systématiquement en marge de la société et les courants majoritaires aux besoins desquels ils ont été subordonnés. Il bâtit une dialectique relationnelle entre l'image du pauvre, de l'oublié, du sujet frappé de l'interdiction d'être vu (en particulier la prostituée, l'ouvrier et l'enfant handicapé) et la population urbaine dans son ensemble. Cet « anti-rêve » est présenté en opposition à la « lumière des passages de la cité capitaliste en progrès » décrite par Walter Benjamin¹⁰. En appelant à agir, Golestan, à l'instar du cinéaste documentariste Shirdel, se positionne non seulement comme l'annonciateur de la vérité des opprimés, mais aussi en tant que militant radical, dialectiquement opposé aux bavardages oisifs de l'intellectuel urbain. De même que Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*. *Le Livre des passages*, Golestan nous invite à agir, à abandonner le mythe et le rêve pour nous réveiller (radicalement, politiquement) et croire, comme lui, avec intransigeance, que « tant qu'il y aura encore un mendiant, il y aura du mythe¹¹ ».

7 Le documentaire de Shirdel, *Qaleh (Le quartier des femmes)*, montre la citadelle en 1966, avant sa ghettoïsation. Il s'agit de l'un de ses documentaires phares, parmi d'autres non moins importants commandés par l'Organisation des femmes, une ONG fondée en 1967, mais qui furent interdits de diffusion par le ministère de la Culture jusqu'après la Révolution. Ayant pu sauver quelques-uns de ses rushes d'origine, Shirdel a achevé son film en y incluant des séquences animées à partir des photographies de Golestan. Shirdel a assisté aux événements liés à l'incendie de la citadelle, qu'il filma et photographia.

8 Morris Dickstein cité in Susie Linfield, *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 234.

9 Gary Gutting, *Foucault : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2005, chap. 8 (référence au Groupe d'information sur les prisons fondé par Michel Foucault et Daniel Defert au début des années 1970).

10 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

11 *Ibid.*, p. 417.

Notons que Golestan focalise l'attention sur la subjectivité de ses modèles en insistant sur le fait qu'il convient de regarder ces photographies comme des portraits conventionnels : « Le considère qu'il s'agit d'une exposition de portraits photographiques. Tel est le contexte dans lequel j'ai cadré ce travail. Bien entendu, pour être en mesure de faire le portrait de la réalité, j'ai veillé à ce que certains de mes modèles soient photographiés dans leur environnement. Cela a été possible pour les séries consacrées aux prostituées et aux ouvriers, mais non pour les photographies d'enfants. Pour réaliser celles-ci, on ne m'avait laissé littéralement que dix minutes¹². » La centralité du sujet dans l'image supplante sa situation de citoyenne spoliée. En créant *Rouspi [Prostituées]*, Golestan veille à ne pas transformer la prostituée en signe, négociant avec délicatesse le contrat photographique dans le sens d'un moindre anonymat. Par conséquent, ces images se présentent le plus souvent comme des portraits intimes consciemment construits de subjectivités individuelles. Des femmes jeunes et apparemment moins jeunes regardent directement le spectateur, subissant patiemment les difficultés de leurs diverses situations. Le regard des sujets photographiés est multiple : franc et direct, dur, pénétrant, passif, épuisé, furieux, introverti, défensif, mettant en garde, agressif, plein de haine, implorant, déséquilibré, sceptique, cynique, indifférent, clairvoyant ou exigeant.

Pour parer à tout fétichisme, le regard photographique de Golestan doit sublimer les pulsions sexuelles et atténuer les marques patriarcales de propriété masculine. Cependant, ici, dans cette ouverture spatiale offerte aux personnes qui composent la société de se voir les unes les autres, les concepts de beauté, de féminité, de désir, de sensibilité érotique, ainsi que les politiques de la sexualité, sont souvent mis en avant par l'intermédiaire du regard technique. De même, le champ dynamique des relations de pouvoir par lesquelles la situation photographique crée Shahr-e No n'omet pas même un détail intime du vêtement, un bijou quand il existe, pas un geste, pas une fissure dans le mur ni un pli de tissu. Beautés ravissantes ou femmes maltraitées, ces images historiquement composées du traumatisme constituent l'un des plus puissants portraits de la féminité produits en Iran par le médium photographique.

Archéologie de la décennie finale

Tenant d'une part le Festival des arts de Shiraz-*Persépolis*, manifestation controversée qui s'est tenue durant une décennie, d'autre part la série Rouspi [Prostituées], œuvre phare du photographe Kaveh Golestan, pour deux objets historiquement contrapuntiques, le projet d'archivage « Archéologie de la décennie finale » a permis de collecter et de préserver des documents et du matériel culturel se rapportant à ces deux corpus. Il est clair que la recherche historique ne saurait avoir pour objectif de désamorcer, pour ainsi dire, la contestation incarnée par de tels sujets. Le projet « Archéologie de la décennie finale » ne vise pas, par essence, à rectifier les faits. En tant que processus reconstructifs, la recherche des traces et la réappropriation ont pour principale ambition de réaliser une assimilation intraculturelle : de retirer l'objet du brouhaha, de le réintroduire dans le domaine public, puis de le réincorporer dans le discours culturel en tant qu'acte de saine réconciliation historique. Il s'agit en définitive du droit authentique et légitime de toute culture de se confronter à ses propres traces. Si la suppression des archives historiques signalait une forme de fermeture, leur réouverture devrait faciliter et motiver une production de valeur nouvelle, tant symbolique que matérielle. Alors que la fermeture avait signifié une issue partisane et contrainte, l'ouverture exige une rupture avec les vérités établies. L'exposition et l'évaluation contribuent immanquablement et positivement à la démystification ainsi qu'à la démythologisation de l'objet historique. Mais sans simplifier la dynamique relationnelle en jeu, ni en ce qui concerne les généalogies esthétiques et culturelles, ni pour ce qui est de l'absence de corrélation avec les discours politiques dominants qui définissent l'espace national. Bien au contraire, réhabiliter l'objet chargé de sens et déconstruire les prises de position prérévolutionnaires et postrévolutionnaires, figées et souvent dichotomiques, c'est complexifier rétrospectivement les systèmes de pouvoir symbolique relationnel entre la culture et la politique en Iran au cours des années 1970 et au-delà du tournant de la Révolution.



« La citadelle : un regard alternatif (1) – Et ainsi ils construisirent une prison », *Āyandegān*, 11 septembre 1977

12 Kaveh Golestan, cité par Kaveh Pedram dans l'édition du journal *Kayhan* du 10 mai 1978 (20 Ordibehesht 2537).

Kaveh Golestan



Sans titre (série *Prostituées*), 1975-1977, épreuve gélatino-argentique, tirage d'époque, 24,5 × 16,5 cm



Sans titre (série *Prostituées*), 1975-1977, épreuves gélatino-argentiques, tirages d'époque, 24,5 x 16,5 cm (chacune)





Sans titre (série *Prostituées*), 1975-1977, épreuves gélatino-argentiques, tirages d'époque, 24,5×16,5 cm ou 16,5×24,5 cm (chacune)



Sans titre (série *Prostituées*), 1975-1977, épreuves gélatino-argentiques, tirages d'époque, 24,5 x 16,5 cm (chacune)

