

Regards

31 | 2024

Soulèvements iraniens.

Enjeux contemporains du cinéma et des arts visuels en Iran

Iran : Révolutions photographiques

Claudia POLLEDRI

Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/Regards/article/view/983>

DOI : <https://doi.org/10.70898/Regards.voi31.983>

ISSN : 2791-285X

Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique

POLLEDRI, C. (2024). Iran : Révolutions photographiques. *Regards*, (31), 43-68.

<https://doi.org/10.70898/Regards.voi31.983>

DOSSIER THÉMATIQUE :

Soulèvements iraniens. Enjeux contemporains du cinéma et des arts visuels en Iran

IRAN : RÉVOLUTIONS PHOTOGRAPHIQUES

Claudia Polledri

*Université de Montréal
Laboratoire CinéMédias*

Résumé | La révolution islamique de 1979 représente un tournant pour la photographie iranienne. Définir les caractéristiques de ce moment historique qui croise l'histoire du pays avec celle de la photographie est toutefois une entreprise ardue, les liens, les usages et les relations qui se tissent entre images et événements étant toujours multiples. La collection de livres photographiques Darabi (1979 – 1981) nous offre une extraordinaire porte d'entrée pour aborder ces questions. Notre propos est de montrer que ce nouveau type de publication loin d'être un simple support, devient un véritable lieu d'expérimentation où la photographie dialogue avec d'autres formes visuelles. Nous verrons surtout que le livre photographique contribue significativement au développement du reportage d'auteur en offrant aux images une plateforme de circulation en dehors de la presse. C'est précisément cette rencontre, entre la forme du reportage et le format du livre, que nous nous proposons d'étudier ici à partir d'une sélection d'ouvrages de cette collection.

Mots clés | Iran – révolution – photographie – reportage – livre photographique – collection Darabi

Abstract | The Islamic Revolution of 1979 represented a turning point for Iranian photography. Defining the characteristics of this historic moment, which intersects the country's history with that of photography, is an arduous undertaking, as the links, practices and relationships that weave themselves between images and events are always multiple. The Darabi collection of photographic books (1979-1981) offers us an extraordinary gateway to these questions. Our aim is to show that this new type of publication, far from being a simple publication medium, becomes a veritable place of experimentation, where photography dialogues with other visual forms. Above all, we'll see that the photographic book makes a significant contribution to the development of auteur reportage, by offering images a platform for circulation outside the mainstream press. It is precisely this encounter, between the form of reportage and the format of the book, that we propose to study here, based on a selection of works from this collection.

Keywords | Iran - revolution - photography - reportage - photographic book - Darabi collection

Iran : révolutions photographiques

On ne se soulève pas sans une certaine force.
 Quelle est-elle? D'où vient-elle?
 N'est-il pas évident
 – afin qu'elle s'expose et se transmette à autrui –
 qu'il faut lui donner forme?
 George Didi-Huberman, *Soulèvements*, p. 20.

11 février 1979... Aujourd'hui la capitale est parcourue de jeunes gens en blousons et pantalons pattes d'éléphant, qui jouent les guérilleros avec les armes dérobées dans les casernes de l'armée impériale. Quelqu'un hurle qu'on se bat à Eshrat Abad. Je m'y précipite, cramponné sur le siège arrière d'une moto, ce taxi de la révolution. (...) Un jeune homme s'écroule devant moi, foudroyé. Ses amis l'emmènent. Les risques que je prends pour photographier sont bien calculés... ai-je envie d'être un chahid, un « martyr » alors que la révolution triomphe?

Avec ces mots, le photoreporter Abbas Attar nous amène au cœur de la Révolution iranienne dont la photographie a sans doute été un des témoins et des acteurs principaux. Ses images et celles d'autres photographes, dont certaines devenues iconiques, ont largement circulé en Iran et ailleurs via la presse internationale et ont marqué l'histoire du photojournalisme du XX^e siècle. En 2001, l'exposition *Regards persans. Iran, une révolution photographique*², sous le commissariat de Michket Krifa et Seifollah Samadian, attirait pour la première fois l'attention sur la photographie iranienne en dehors de l'Iran³. L'association entre « révolution » et « photographie » indiquée dans le titre suggérait l'existence d'un lien fort entre l'événement historique et le médium visible notamment dans les images de reportage. Mais comment qualifier la nature de ce lien et sous quelles formes s'exprime-il ? Dans un des textes du catalogue, Rana

1- ATTAR Abbas, *Iranian Diary 1971-2002*, Éditions Autrement, Paris, 2002, p. 148.

2- L'exposition a été présentée à la Fondation Électricité de France – Espace Electra, (Paris) du 20 juin au 31 août 2001 et a rassemblé 42 photographes iraniens dont les images ont été organisées en trois catégories : « La photographie plasticienne ou les interrogations du moi », « La photographie documentaire ou la reconstruction du puzzle social », « Le photojournalisme ou le pouls de l'histoire ». Les textes du catalogue, dont ceux de Rana Javadi, Daryush Shayegan, Michket Krifa, proposent des lectures fortes intéressantes : MICHKET Krifa. *Regards Persans. Iran, une révolution photographique*. Paris-Musées, 2001, 173 p.

3- Après *Regards persans*, de nombreuses autres expositions ont fait état, notamment en France, de l'histoire de la photographie iranienne. Je signale entre autres: *65 ans de photographie iranienne*, au musée du Quai Branly (Paris, 2009); *Iran, 1979-1999 : entre l'espoir et le chaos, 30 ans de photographie iranienne* au musée de la Monnaie (Paris, 2009), les deux sous la direction artistique d'Anahita Ghabaian Etehadieh et le commissariat de Bahman Jalali et Hasan Sarbakhshian. Dans le sillage de ces événements, l'exposition *Iran année 38*, sous le commissariat de Newsha Tawakolian et Anahita Ghabaian Etehadieh a été présentée aux Rencontres internationales de la photographie d'Arles, 2017.

Javadi⁴ explique : « En 1979, des manifestations et des grèves de plus de trois mois ont mené à une révolution nationale et ont abouti à l'instauration de la République islamique en Iran. Les caméras des photographes amateurs et professionnels iraniens furent liées à jamais à cet événement politique qui a changé la destinée d'un peuple. Conscients du rôle de la photographie et de son pouvoir d'information, les photographes professionnels ne rataient rien de l'actualité quotidienne, les amateurs se bousculaient également face aux images de cette révolution désirant témoigner de leur vécu. La population iranienne a de cette manière découvert le rôle magique de ce médium qui diffusait au monde entier les changements qui s'opéraient dans leur pays⁵. » Outre souligner l'urgence des photographes de rendre compte de cet événement majeur, Javadi insiste sur l'impact que la profusion d'images a eu sur les usages du médium. Définir les caractéristiques de ce tournant qui croise l'histoire du pays avec celle de la photographie est toutefois une entreprise ardue, les liens, les usages et les relations qui se tissent entre images et événements étant toujours multiples. En effet, si d'une part la photographie nous a fourni des témoignages poignants des soulèvements, d'autre part, la révolution s'est alimentée d'images qui ont servi d'appui aux différentes lectures des faits, politiques ou religieuses, ainsi qu'aux activités de propagande. Pensons, par exemple, aux photographies du Shah brûlées devant l'ambassade américaine tel que montré dans un cliché de Kaveh Kazemi⁶ ou à la prolifération des portraits de Khomeini omniprésents. Dans tous les cas, on peut certainement affirmer, comme le fait Catherine David, que « la révolution ouvre un chapitre exceptionnel dans l'histoire de la photographie en Iran », et ce bien « avant l'ère des téléphones portables, caméra miniaturisées et d'autres appareils d'enregistrement et transmission simultanés⁷ » qui, explique Bamchade Pourvali, détermineront la représentation d'autres soulèvements plus récents⁸. Si on voulait identifier un des aspects les plus significatifs qui ont marqué cette nouvelle phase de la photographie, on pourrait certainement mentionner la reconnaissance de la capacité du médium de produire « des documents indéniables qui représentaient la réalité sociale et capturaient un moment historique⁹ ». Cela se décline, d'un point de vue formel, par l'importance qu'assume à cette époque la forme du reportage soudainement placée au premier rang.

4- Rana Javadi est photographe. Elle a travaillé en tant que directrice des études photographiques et picturales au Cultural Research Bureau à Téhéran, elle a été membre fondateur d'Askhaneh Shahr (1997-1999), le premier musée de la Photographie d'Iran; elle est également membre du comité de rédaction de la revue trimestrielle de photographie *Aksnameh*.

5- JAVADI Rana, « Bref regard sur l'histoire de la photographie iranienne », dans MICHKET Krifa, *Regards persans. Iran, une révolution photographique*, Paris, Ed. Paris-Musées 2001, p. 28.

6- KAZEMI Kaveh, *Revolutionnaires. The first Decade*, Téhéran, Nazar Art Publication, 2017, p. 74.

7- DAVID Catherine, « Une passion documentaire », dans Catherine David, Morad Montazami, Odile Burluraux, *Iran : Unedited History 1960 – 2014*. Paris-Musées, Catalogue d'exposition, 2014, p. 125.

8- À ce propos, voir dans ce numéro le texte de Bamchade Pourvali, « Les miroirs de la contestation ».

9- AZARI AZQANDI Hadi, FAHIMIFAR Asghar, SHIKHMEHDI, « From commitment to expressionism: a survey on the changing concept of photography in Iran », *Visual Studies*, 37:5, p.569-580, (en ligne): <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1822205>

Composée d'une quarantaine de livres photographiques et livres illustrés réalisés entre 1979 et 1983, la collection « Darabi¹⁰ », constitue un ensemble passionnant de documents qui nous plongent dans l'univers photographique et historique de la période révolutionnaire. Présentée pour la première fois en 2018 à Paris lors de l'exposition *Rue Enghelab, une Révolution par les livres : Iran 1979-1983*, elle a ensuite été acquise par la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou. Nonobstant l'horizon restreint de la collection, ce fonds offre une porte d'entrée exceptionnelle pour explorer la relation entre photographie et révolution à travers l'étude des nouvelles pratiques documentaires et des usages du médium dont le livre photographique en fait certainement partie. Notre propos est de montrer que ce nouveau type de publication loin d'être un simple support, devient un véritable lieu d'expérimentation visuelle. Nous verrons surtout que le livre photographique contribue significativement au développement du reportage d'auteur en offrant aux images une plateforme de circulation en dehors de la presse. C'est précisément cette rencontre entre la forme du reportage et le format du livre que nous proposons d'étudier ici à partir d'une sélection d'ouvrages de la collection Darabi. Dans un premier temps, nous reviendrons sur la pratique du reportage afin de souligner les défis des photographes confrontés à l'enjeu de la prise directe des événements en cours ; ensuite, il sera question de prendre en compte le format du livre photographique et d'analyser quelques ouvrages de la collection Darabi. L'enjeu consiste à faire ressortir les aspects éditoriaux et photographiques de ces publications ainsi que leur contribution au développement et à la diffusion du reportage d'auteur. La conclusion sera enfin l'occasion de porter notre regard au-delà de la collection Darabi et de mentionner quelques-unes des retombées qui ont concerné la photographie sur le plan institutionnel dans la phase post-révolutionnaire.

L'émergence du reportage d'auteur

Les origines de la photographie en Iran sont assez connues et remontent aux années 1842, à l'époque de Nasser al-din Shah de la dynastie Qajar. Lors de la dynastie Pahlavi, la photographie avait déjà traversé certains des événements majeurs de l'histoire contemporaine du pays : dès la révolution constitutionnelle (1905-1911) dont l'héritage visuel, notamment de cartes postales et photographies des révolutionnaires, a contribué à renfoncer l'imaginaire de la nation¹¹, mais aussi le coup d'État de 1921 et le changement de dynastie de 1925. Durant la période de Reza Shah et de la Seconde guerre mondiale plusieurs images photographiques ont été diffusées dans la presse locale, on pense par exemple aux archives de la Pars News Agency archive et des quotidiens *Keyahn* et *Ettel'at*,

10- J'ai eu la possibilité de consulter cette collection à la bibliothèque Kandinsky du centre Pompidou en juin 2022.

11- À ce propos, voir HELBIG Elahe, "From Narrating History to Constructing Memory: the Role of Photography in the Iranian Constitutional Revolution", in Ali M. Ansari (dir), *Iran's Constitutional Revolution of 1906 and Narrative of Enlightenment*, London: Ginko Library, 2016, p. 48-75.

qui malheureusement ont été détruites après la Révolution¹². Pendant la période du Shah Mohammad Reza Pahlavi, précise Anvari, « un cadre professionnel de photojournalistes suivait la cour royale et les personnalités de la culture populaire en plein essor, fournissant des photos d'actualité aux quotidiens et aux nombreux magazines hebdomadaires »¹³. Toutefois, explique Javadi, dans les années 1970, au-delà des photographes de studios, les photographes qui travaillaient pour la presse étaient très peu nombreux, de plus, « en raison de la piètre qualité des journaux et des systèmes de publication, les photos n'étaient pas utilisées, à moins qu'il ne s'agisse de visites de la famille royale ou d'événements officiels. Il y a 30 ou 40 ans, il y avait très peu de gens comme nous qui faisaient de la photographie documentaire¹⁴».

L'incroyable développement de la culture visuelle lors de l'époque révolutionnaire, liée aussi à la propagande¹⁵ et à la nécessité de communiquer les faits en cours, se concrétise par la reconnaissance d'un rôle de plus en plus important pour le médium. Le premier phénomène significatif qu'on observe consiste dans le coup d'arrêt que subit la photographie artistique, alors que la photographie documentaire sociale et le photojournalisme acquièrent soudainement une « nouvelle » vie¹⁶. Certes, de nombreux exemples assez connus¹⁷ nous rappellent que la photographie documentaire était déjà pratiquée bien avant 1979 dans le but de rendre visibles des strates de la société civile ou des réalités effacées par les discours officiels. En revanche, ce qui de nouveau émerge à ce moment, ce sont des écritures photographiques visant à documenter les événements en cours.

12- DAVID Catherine, *Bahman Jalali*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, 2007 (traductions: Maite Lorés et Rana Javadi), p. 32.

13- ANVARI Haleh, "The Photographs that Defined the Iranian Revolution", *Aperture*, 15 avril 2029 (en ligne): <https://aperture.org/editorial/iranian-revolutions-haleh-anvari/>

14- STEPKEN Angelika, WESTERMEIER Christoph, VANUCCI Stefano, "Why do you take a picture? Une conversation entre Rana Javadi" (artiste invitée à la Villa Romana 2010): "There were mostly studio photographers taking people's photographs and some, not many, photographers working for the press, which in those days, because of the poor quality of the papers and publishing systems, did not use pictures unless they were from the royal family visits and official events. People like us doing documentary photography were very few 30 or 40 years ago", [traduction libre] : https://www.villaromana.org/front_content.php?idart=290

15- À ce propos, voir notamment: Hamid Dabashi, *Staging a Revolution: the art of persuasion in the Islamic Republic of Iran*, London: Booth-Clibborn Ed, 2000.

16- HEDAYAT Ghazaleh, "Examining the Many Contexts of Iranian Photography. A Personal Experience," entretien avec Hannah Jacobi, dans *Honar-e Jadid: A New Art in Iran*, ed. Hannah Jacobi (Berlin: mohit. art, 2022); décembre 10, 2021, (en ligne): <https://mohit.art/examining-the-many-contexts-of-iranian-photography/>

17- Plusieurs photographes iraniens ont pratiqué la photographie documentaire avant la révolution en abordant notamment des thématiques sociales. On pense, par exemple, à la série documentaire de Yahya Dehganpour qui en 1967 documente les funérailles de Forough Farrokhzad (Série *Ân rouz Forough râ dar baqchek kashtand*) [*Ce jour-là on a planté Forough dans le jardin*], aux photographies des prostituées du quartier Shahr-e No (1975-1977) de Téhéran réalisées par Kaveh Golestan ou encore à ses séries *Homme, femme, enfant* (1970) et *Travailleurs* (1977), un sujet qui sera également celui de Mahshid Noshirvani qui réalise l'année suivante les portraits des ouvriers de l'usine. Citons aussi les portraits des femmes à l'intérieur des maisons téhéranaises (série *Darreh-e Gorgi*, 1975) photographiées par Hengameh Golestan.

Les premières manifestations de 1978 représentent pour les photographes une nouveauté significative, mais surtout une opportunité. Photographier répondait avant tout au besoin collectif de saisir l'actualité, d'informer, mais d'un point de vue visuel cela ne va pas sans soulever des questions d'ordre formel. Comme pour tout événement majeur, la Révolution pose en effet aux photographes un problème de représentation, de mise en récit, d'écriture visuelle du réel. Comment communiquer les faits en cours ? Comment transmettre l'élan révolutionnaire, ses gestes, ses drames, ses émotions, sa force ? C'est la question qui apparaît en filigrane dans les propos de Bahman Jalali (1943 – 2010), figure phare de la photographie en Iran, qui mesure le défi auquel il se trouve soudainement confronté : « nous ne savions pas ce qu'était une révolution, nous n'en avions jamais fait l'expérience. Nous avons lu des articles à ce sujet, mais nous n'avions jamais eu l'occasion de la photographier¹⁸ ». Dans le même temps, les soulèvements représentent une occasion extraordinaire pour plusieurs reporters. Pour photographier, il était en effet indispensable de savoir s'orienter dans l'actualité, de saisir le contexte et les enjeux, une connaissance précieuse qui a permis à plusieurs d'entre eux de collaborer avec les agences de presse étrangères et de faire accéder leurs images à un circuit international, notamment après la prise d'otages américains (le 4 novembre 1979). Comme l'explique à ce propos Anahita Ghabaian Etehadieh : « La révolution de 1978-1979 est un sujet en or pour tout photographe. Nombreux sont les photographes de presse étrangers qui se ruent vers l'Iran révolutionnaire, ce sont là autant d'occasions pour leurs homologues iraniens de voir comment leur profession s'exerce ailleurs¹⁹ ». C'est le cas, entre autres, de Kaveh Golestan qui photographie pour le quotidien *Kayhan* ainsi que pour le *Time*, mais aussi de Mohammed Sayyad et de Kaveh Kazemi qui opèrent pour Reuters et dont les images sont apparues dans les pages de *Stern*, *Paris-Match* et *Newsweek*.

En revanche, Bahman Jalali, qui à l'époque travaillait pour le magazine de la radio et de la télévision nationale iranienne *Tamasha* (devenu ensuite *Soroush*), choisit d'agir en solo. Une « folie » dit-il, qui n'est pas sans impact sur le style des images affranchies des exigences journalistiques imposées par les agences : « Je faisais du documentaire et les agences voulaient des informations. Je n'étais pas fait pour ça, et l'autre problème, c'est que je ne peux pas recevoir d'ordres, j'aime faire mon propre travail. Si vous n'êtes pas photographe, vous ne pouvez pas comprendre qu'il est impossible de rester chez soi en sachant qu'il se passe quelque chose d'important que vous pouvez photographier. Vous souffrez, alors vous devez sortir. À l'époque, il n'était pas important pour moi que ces photographies soient publiées, il était seulement important de les prendre et

18- Entretien de Catherine David avec Bahman Jalali: « Another thing was that we did not know what revolution was, had never experienced one. We had read about them but did not have experience photographing it » [traduction libre], dans DAVID Catherine, *Bahman Jalali*, op cit., p. 55.

19- GHABAIAN ETEHADIEH Anahita, « La photographie iranienne et ses enjeux », *Art Press*, n° 361, novembre 2009, (en ligne) : <https://www.artpress.com/2009/11/05/la-photographie-iranienne-et-ses-enjeux/>

de les conserver. Mon travail n'est pas un reportage, c'est un documentaire. Par conséquent, je fais un travail que personne d'autre ne fait²⁰ », explique-t-il. Jalali décrit ainsi sa posture de photographe et affirme avec force son indépendance par rapport aux impératifs de la presse, ce qui le pousse à s'affranchir des contraintes de la commande et de l'obligation de réaliser et transmettre ces images dans une temporalité restreinte. Cela dit, la problématique qu'il indique reste intacte : *comment* représenter la Révolution ? Autrement dit, comment investir la valeur d'usage et le potentiel testimonial propre au médium sans renoncer à l'expression de sa singularité ? C'est précisément ici, dans l'affirmation du regard du photographe dans la représentation des événements, et donc dans la valeur autoriale du cliché, que réside un élément distinctif de ces pratiques. L'importance accordée à la valeur d'usage de la photographie et à sa capacité testimoniale seront les conditions qui déterminent à cette période le développement du reportage d'auteur.

Ce serait toutefois une erreur de circonscrire l'émergence de la posture autoriale du photographe aux débats qui visent à établir les frontières, d'ailleurs assez poreuses, entre photojournalisme et photographie documentaire. Si on élargit le regard et on considère, en suivant Gaëlle Morel, le processus d'historicisation de la photographie, on constate que la question de la singularité de l'auteur en tant que « nouvelle figure » et sa « reconnaissance culturelle » revêtent un rôle tout aussi crucial. Plus précisément, explique Morel, ce processus repose notamment sur deux éléments : « l'acceptation des fonctionnalités du médium, notamment le reportage, assortie d'une valorisation de la créativité du photographe²¹ ». C'est en ce sens que le tournant de 1979 constitue un passage important dans l'histoire de la photographie iranienne, car il octroie à la photographie cette pleine reconnaissance. Si les photographes iraniens avaient déjà fait preuve de leur force expressive *avant* la période révolutionnaire en offrant des reportages poignants liés à des réalités spécifiques, pensons par exemple à la célèbre série de Kaveh Golestan « Les Prostituées du quartier de Shahr-e No à Téhéran » (1975-1977), mais on pourrait apporter de nombreux autres exemples, la nouveauté ici consiste dans la combinaison de ces deux facteurs : l'exploitation des fonctionnalités du médium et de la créativité du photographe dans la représentation d'un moment historique. À cet égard, on pourrait même avancer que le problème inhérent à la représentation de la révolution exprimé par Jalali, ce *comment représenter* qui réverbérerait tout le long sa réflexion,

20- DAVID Catherine, entretien avec Bahman Jalali : « I was doing documentary, and the agencies wanted news. I wasn't made for it and the other problem is that I can't take order, I like to do my own work. Unless you are a photographer, you cannot understand that it is impossible to stay home, knowing something important is happening that you can photograph. You suffer, so you have to go out. At that time, it was not important to me that these photographs were published, it was only important to take and keep them. My work is not reportage, it is documentary. So as a result, I do the kind of work no one else does » [traduction libre], dans DAVID Catherine, *Bahman Jalali*, op. cit., p. 56.

21- MOREL Gaëlle, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, CNRS Éditions, Paris, 2006, p. 7.

exigeait de la part des photographes des solutions créatives qui dépassent la simple acceptation des fonctionnalités du médium. Et c'est précisément dans les solutions adoptées que la singularité de l'auteur se dévoile.

Il faut néanmoins préciser que la posture documentaire affirmée par exemple par Jalali, n'efface pas, mais au contraire s'accorde avec le reportage d'auteur dont elle souligne l'émergence et qui, comme on le verra, trouve à ce moment plusieurs déclinaisons fort significatives. Mais bien évidemment, l'étude du format de reportage dépasse les questions d'ordre formel et nous amène à considérer aussi les supports de diffusion des images, ce qui n'est pas sans impact sur leur réception. Nous verrons alors que l'alliage entre la photographie et le milieu de l'édition via le livre photographique offre au reportage plusieurs avantages, dont des espaces de circulation alternatifs à la presse et un potentiel expressif inédit qui souligne, par le travail éditorial, la singularité du regard de l'auteur. Et de ce fait, le livre photographique s'annonce comme étant un outil privilégié qui appuie la diffusion du reportage d'auteur.

Le livre photographique : la collection Darabi

Dispositif original et novateur, le livre photographique en Iran fait certainement partie de nouvelles pratiques visuelles que l'on voit émerger au tournant de la Révolution et témoigne du foisonnement de la culture visuelle de l'époque. Comme l'explique Makaremi, « avant la révolution, les livres de photographies consistaient en des collections de paysages de cartes postales, ou des livres d'art décoratif publiés en éditions de luxe²² ». Ce que confirme aussi le photographe Jassem Ghazbanpour : « Il faut attendre la période Pahlavi II, après 1975-1976 pour que le livre de photographies connaisse un véritable renouveau (...). C'est à cette époque qu'on a commencé à faire des vrais livres photographiques et non pas des brochures²³ ». Les éditeurs en lien avec l'Occident, notamment avec les États-Unis installés dans le pays dès les années 1960, ont laissé un bagage de compétences du point de vue du graphisme de l'édition qui a été repris par les éditeurs locaux. La possibilité de publier et de diffuser des images sans être soumis aux contraintes journalistiques a contribué au développement de narrations visuelles qui accordent une place significative à la subjectivité du photographe. Souvent autoédités, ces livres photographiques affirment, en effet, le principe d'indépendance des auteurs dont l'originalité est renforcée par le travail éditorial en dialogue avec les images.

La collection de livres photographiques et illustrés « Darabi²⁴ » compte une quarantaine de livres dédiés aussi bien à la Révolution qu'aux premières

22- MAKAREMI Chowra, « Les livres photographiques », dans Darabi Hannah, Makaremi Chowra, *Rue Enghelab, la révolution par les livres. Iran: 1979 – 1983*, Paris, Spector Books/LE BAL, 2018, p. 14.

23- DARABI Hannah, « Entretien avec Jassem Ghazbanpour », *Rue Enghelab*, op. cit. p. 333.

24- La collection, qui compte une quarantaine de livres incluant plusieurs publications réalisées après 1980 et éditées par le ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, inclut des livres photographiques et des livres illustrés, couvrant la Révolution et la guerre Iran Irak.

années de la guerre Iran-Irak. Cependant, pour cette étude nous prendrons en considération une sélection d'exemplaires en retenant les critères suivants : le sujet (la révolution de 79), le moment de leur publication (au tournant des années 1978/1979), et surtout leur correspondance à la catégorie de livres photographiques (photobook), la plupart des livres de la collection appartenant plutôt à la catégorie du livre illustré. En effet, si on observe l'usage de la photographie dans ces publications, le fonds Darabi peut être organisé en deux macro-catégories : d'une part, celle où *la photographie est utilisée en guise de support aux textes et qu'on qualifie de livre illustré*, et de l'autre, celle où « les photographies perdent de leur caractère photographique d'objets « en soi » pour devenir les composantes, exprimées à l'encre d'imprimerie, d'une création exceptionnelle appelée livre ²⁵ » ; autrement dit où le format *livre* a un impact matériel, formel et conceptuel sur les modalités de présentation des photos. Pour nous aider à saisir les traits distinctifs de cet objet, nous adoptons ici la définition avancée par Martin Parr qui décrit le livre photographique comme « un type particulier de livre de photographies dans lequel les images priment sur le texte et le travail conjoint du photographe, de l'éditeur et du graphiste permet de construire une narration visuelle²⁶ ». C'est d'ailleurs dans cette synergie entre travail éditorial et photographique que réside la singularité de ces objets, dont l'originalité vient appuyer la dimension autoriale.

Le contexte historique dans lequel s'inscrit la collection Darabi nous oblige cependant à nuancer la mise en évidence de la figure de l'auteur considérée dans sa forme nominative. Plusieurs de ces livres restent, en effet, anonymes, à la fois pour des raisons de sécurité ou simplement pour souligner la primauté des images sur l'affirmation de l'identité de l'auteur. Bien que nécessaire, cette observation inhérente au cadre ne vient pas pour autant infirmer la dimension subjective de ces reportages, dont l'anonymat n'affaiblit en rien la portée expressive de ces narrations visuelles. Mais venons maintenant à l'analyse de quelques exemplaires de livres de la collection Darabi.

Le livre photographique et le reportage d'auteur au tournant de la révolution iranienne

*Jours de sangs, jours de feu*²⁷ est considéré comme le premier livre photographique paru en 1979. Il documente en 135 clichés les premiers 64 jours de soulèvements, du 10 décembre 1978, avec la célébration massive de l'Ashura²⁸, jusqu'au 11 février

25- Ralph Prins, en conversation avec Cas Oorthuys en 1969, cité in Mattie Boom et Rik Suermondt, *Photography between Covers : the Dutch Documentary Photobook After 1945*, Fragment Uitgeverij, Amsterdam, 1989, p. 12 – cité dans Martin Parr et Gerry Badger, *Le livre de photographies : une histoire*, volume 1, Phaidon, Paris, 2005, p. 7.

26- PARR Martin, *Le livre de photographies : une histoire*, volume 1, op. cit, p. 7.

27- *Days of Blood, Days of Fire - Rūzhā-yi khūn, rūzhā-yi ātish : guzārish-i muṣavvārī az pīrūzi-i inqilāb-i Islāmī-i Trānē*. [Titre en persan]. À noter qu'un facsimilé a été récemment imprimé par Spector Books, Leipzig, 2020.

28- Célébration importante pour l'Islam chiite dédiée à la commémoration de la mort de l'imam Hossein et des 72 membres de sa famille lors de la bataille de Karbala (Irak) en 680.



Couverture du livre de Bahman Jalali et Rana Javadi, *Jours de sangs, jours de feu*, ed., Zamineh, 1979, dans H. Darabi, C. Makaremi, *Rue Enghelab, la révolution par les livres*. Iran 1979-1983, Paris : Le Bal, Spekter Books 2018, p. 23. Crédits : Hannah Darabi.

1979, jour de la proclamation de la victoire de la Révolution. Les images réalisées par Jalali, Rana Javadi, Hadi Haraji, Mahmud Mahammadi et Bohrooz Shahidi, ont été montrées lors d'une exposition organisée en mars 1979 par Jalali et Javadi à l'Université de Téhéran ; une exposition « vivante » disent-ils, car constamment actualisée selon l'évolution des événements. Karim Emami, directeur du magazine *Tamasha* (Soroush) et éditeur aussi pour la maison d'édition Franklin (Franklin Publishing Institute)²⁹ leur propose aussitôt de réaliser un livre à partir de ce corpus d'images. Publié en juin 1979 et réédité en septembre, pour un total de 35.000 exemplaires vendus, un nombre assez extraordinaire pour l'époque, ce livre est la première réalisation de la toute nouvelle maison d'édition Zamineh dirigée par Karim Emami et Goli Emami. Il sera ensuite censuré par le ministère de la Culture qui a empêché une troisième édition.



Pages issues du livre *Jours de sangs, jours de feu*, op. cit. (p. 14- 15, 18-19, 68-69, 84-85), dans H. Darabi, C. Makaremi, *Rue Enghelab*, op. cit., p. 25 et p. 28. Crédits : Hannah Darabi.

29- Créée en 1953 en Iran.

Véritable artefact, ce reportage dépasse la simple chronique et témoigne du point de vue des photographes sur les faits représentés. Le séquençage alterne des images marquées par le mouvement et par la force des foules, la violence des explosions et des actes de destruction, sur la ville comme sur les corps, à des instants de pause davantage liés au quotidien. La portée esthétique des images, présentées chacune avec légende à la fin, est tout aussi soignée. Elle se révèle dans les jeux de lumière et les contrastes du noir et blanc pour souligner les visages endeuillés, mais aussi dans l'usage du cadrage et du flou. D'autres clichés se démarquent plutôt par leur sujet, images accusatrices, tantôt critiques ou même ironiques, comme celles qui insistent sur les caricatures du Shah ; tantôt capables de saisir l'euphorie de certains moments, comme ce cliché de Jalali qui figure un groupe de jeunes célébrant le départ du Shah dans une benne attachée au bras d'une grue. Autant d'« émotions révolutionnaires », dirait Makaremi, qui traversent la ville et que la photographie contribue à décrire. Les photos dialoguent enfin avec d'autres éléments écrits et visuels comme les slogans, les extraits de journaux et graffitis qui viennent enrichir et diversifier le propos visuel. Comme souligné par Naghmeh Sohrabi dans l'introduction anglaise parue lors de la réédition récente de l'ouvrage : « Alors que le point de départ et le point d'arrivée du livre sont deux moments décisifs de l'histoire de la Révolution, les photos ne sont pas arrangées pour raconter une histoire linéaire, mais pour capturer ce que l'on ressentait en étant dans la révolution elle-même. En ce sens, comme dans beaucoup d'autres, *Jours de sang, jours de feu*, n'est pas simplement un livre de photos. C'est un artefact, un miroir d'une époque extraordinaire que la mémoire et l'histoire ont depuis déformée³⁰ ». Bien que le livre ne vise pas une lecture exhaustive des faits, en même temps il ne renonce pas à une organisation par chapitres allant des premières manifestations anti-Shah à la place Shahyad (aujourd'hui place Azadi), le 10 décembre 1978 au 11 février 1979, en passant par le départ du Shah et le retour de Khomeïni. Il en ressort un reportage vif, collectif, mais stylistiquement cohérent qui offre au lecteur un regard unique sur une phase cruciale de la Révolution et de l'histoire du pays.

Autoédité par Kaveh Golestan et Mohammed Sayad, le livre photographique Émeute³¹ (1979), également réalisé après une exposition, fait le choix délibéré de se distancier davantage de l'événement historique et de toute forme de chronique : « les photos de ce livre – expliquent les photographes – ne sont pas représentatives de la série d'événements qui a secoué les années 77, 78, 79 en Iran. Notre but est de montrer des moments bien que limités de l'émeute du peuple iranien, devenu soulèvement. La révolution, quant à elle, continue...³² ».

30- Naghmeh Sohrabi, introduction à *Days of Blood, Days of Fire*, Spector Books, 2020: "While the start and the end point of the book are two watershed moments in the revolution's history, the photos are not arranged to tell a linear story, but to capture that it felt like to be in revolution itself. In this sense, as many others, *Days of Blood, Days of fire*, is not merely a book of photos. It is an artefact, a mirror of an extraordinary time that memory and history have since distorted." [traduction libre].

31- Shouresh. [Titre en persan].

32- Rue Enghelab, op. cit. p. 106.



Couverture du livre de Kaveh Golestan et Mohammed Sayad, *Émeute*, autoédité en 1979, dans H. Darabi, C. Makaremi, *Rue Enghelab*, op. cit., p. 107. Crédits : Hannah Darabi.

En ce sens, il incarne davantage cet « art de la distance » proposé par Rancière qui caractérise les « œuvres d'un photographe délivré de la commande faite au reporter³³ » bien qu'il reste proche des émeutes en cours. De ce fait, Golestan et Sayad déjouent un des principes essentiels du photojournalisme, c'est-à-dire relier strictement images et actualité, pour exprimer de manière plus générale, mais ô combien significative et actuelle, « le devenir du soulèvement du peuple » au fil des années. Le choix de ne pas indiquer dans la légende le lieu et la date va précisément en ce sens. Autrement dit, ce n'est pas la chronique des faits qui est visée, mais la saisie de la force même du soulèvement par les gestes. Comme signifié par le titre, les photographies (dont le nom de l'auteur n'est pas précisé selon le choix des photographes) nous transportent au cœur de l'action, des flammes, des affrontements avec la police anti-émeute. Les corps des manifestants sont saisis magistralement dans l'expression visuelle des postures et des tensions affichées sur les visages, alors que la ville disparaît presque derrière les colonnes de fumée. Plusieurs de ces images publiées dans la revue *Téhéran Mossavar*³⁴ ont contribué à bâtir l'iconographie de la Révolution, des « images monuments » comme dirait Lavoie³⁵, dont celle qui représente un homme accroupi, la fleur entre ses mains qui touche la trace du sang sur le bitume; ce plan rapproché sur un homme qui court face à la caméra, les mains levées visiblement tachées de sang, ou encore cette femme en tchador, le fusil à

33- RANCIÈRE Jacques, « Introduction », dans DEPARDON Raymond, *Détours*, Maison européenne de la photographie, Paris, 2000, p. 5.

34- *Téhéran Mossavar*, n. 9, 16 mars 1979 : *Enghelab*, op. cit. p. 106.

35- LAVOIE Vincent, *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Dazibao, Montréal, 2001.

la main, derrière elle le portrait de Khomeini dont la caméra intercepte le regard et le renvoie au spectateur.



Couverture du livre de Began Boghouissian et Morteza Khanali, *Épopée de la révolution*, autoédité (1978-1979), dans H. Darabi, C. Makaremi, *Rue Enghelab*, op. cit., p. 99. Crédits : Hannah Darabi.

À l'encontre de l'approche de Golestan et de Sayad, *L'épopée de la révolution de 1979*³⁶ de Began Boghouissian et Morteza Khanali³⁷ (autoédité, vers 1978 – 1979) opte pour une reconstruction et une illustration des événements : « les images et les propos de cette collection sont un miroir de la réalité des événements successifs qui se sont déroulés à Téhéran. Ils montrent des millions d'habitants de cette ville qui, consciemment ou inconsciemment, furent, d'une manière ou d'une autre, acteurs ou spectateurs de ces scènes pleines de fougue qui ont écrit l'histoire. Les raisons de cette révolution, son déroulement et son résultat sont à chercher dans les pages de l'histoire ³⁸ ». En dépit du propos linéaire et chronologique, la forme très originale du livre vient mélanger les cartes et brouiller la structure de la narration. Parmi les livres de la collection Darabi, celui-ci se distingue par le choix délibéré de s'affirmer davantage en tant qu'artefact avec un dispositif visuel qui insiste sur la fragmentation, l'accumulation et le montage. Composé de feuillets non reliés et de doubles pages, lors de la consultation, il demande au lecteur l'effort de s'orienter d'abord, entre la composition dense d'images et de textes proposés sur chaque « page », et ensuite, d'associer les différents feuillets pliés, séparés et contenus dans des pochettes tout aussi imprimées. Chaque feuillet propose un collage d'images, pour la plupart en couleur, qui alterne images panoramiques et zooms sur les détails, mais aussi des textes, des extraits d'articles de journaux, de couvertures

36- *Hamāseh-e enqelāb-e 1357*. [Titre en persan].

37- Édité par Farajollah Farzadfar et Jahngir Ahi.

38- *Rue Enghelab*, op. cit., p. 98.

et d'extraits de magazines locaux et étrangers tels que le *Time* et *Newsweek*, qui se juxtaposent et se chevauchent presque sans solution de continuité. L'effet produit est celui de l'entassement désordonné de documents écrits et visuels que le lecteur doit organiser lors de la consultation en contribuant à créer un « ordre » et à reconstituer le récit des faits et les discours qui les accompagnent. La foule, le feu, les manifestations sont les sujets visuels les plus récurrents.



Began Boghouissian et Morteza Khanali, *Épopée de la révolution*, op. cit, p. 16-17, dans H. Darabi, C. Makaremi, *Rue Enghelab*, op. cit. p. 103. Crédits : Hannah Darabi.

La référence à la presse, présentée sous la forme de plusieurs articles ou de titres de reportages découpés et recollés, acquiert une sorte de consistance matérielle et non seulement symbolique. Enfin, les portraits des acteurs politiques, celui de Mossadegh qui ouvre le livre et celui de Khomeini qui l'achève, sont tout aussi significatifs de la lecture que les auteurs proposent des événements. Le caractère fortement fragmentaire du livre n'exclut toutefois pas l'organisation circulaire des événements représentés : des manifestations, à l'arrivée et à la mise en place du pouvoir de Khomeini pour ensuite revenir aux manifestations. Une frise chronologique, allant de la crise de la nationalisation du pétrole (1951) à la révolution (1979), offre au lecteur un outil supplémentaire pour s'orienter. Bien que l'approche photographique s'avère moins sophistiquée que dans les autres ouvrages, ce sont le graphisme et le travail éditorial qui font de ce livre une œuvre étonnante faisant écho à l'esthétique journalistique, mais où la forme du reportage s'avère complètement transfigurée et appuyée par un travail éditorial inédit.

Ce même effet d'accumulation se retrouve aussi dans un autre livre *La Révolution à travers des images*³⁹ (autoédité vers 1979) de Parviz Zoumani, Hashem Faroutan et Seifollah Samadian. Photographies, images de presse et slogans révolutionnaires sont agencés par un graphisme et un traitement éditorial qui insistent sur la

39- *Enqelâb be revâyat-e tasvir*. [Titre en persan].



Couverture du livre de Parviz Zoumani, Hashem Faroutan, Seifollah Samadian, *La Révolution à travers des images*, autoédité (1979), dans H. Darabi, C. Makaremi, *Rue Enghelab*, op. cit. p. 127. Crédits : Hannah Darabi.

couleur en alternance avec le noir et blanc, ce qui attribue à certaines pages un ton assez dramatique. Des traces de sang rouges sous forme d'empreintes (motif récurrent) viennent marquer le fond noir de la page, tout comme les mains rouges d'un manifestant éclatent dans un cliché en noir et blanc, ou encore la foule entièrement tinctée de rouge contraste avec l'horizon de la page blanche où se démarque, tout aussi rouge, la Tour Azadi entourée de slogans. Le travail éditorial de mise en page est fort original et avec le graphisme il reprend les couleurs dans les tons du rouge, noir, violet et bleu, ainsi que le symbolisme et les motifs stylisés propres aux affiches révolutionnaires.



Parviz Zoumani, Hashem Faroutan, Seifollah Samadian, *La Révolution à travers des images*, op. cit., p. 4-5, 22-23, 38-39, dans H. Darabi, C. Maakremi, *Rue Enghelab*, op.cit., p. 130. Crédits : Hannah Darabi.

Les clichés sont agencés parfois de manière régulière, tel un album photographique, parfois découpés, superposés et recollés de manière irrégulière ou créative ; les bordures sont abîmées comme si le feu qu'elles représentent avait atteint aussi les images. La photographie est ainsi mise en évidence non seulement en tant que représentation, mais aussi comme matériau à manipuler faisant l'objet d'une composition élaborée. Le poing levé avec les empreintes ensanglantées et les tulipes, symboles de la figure du martyr, reproduits en rouge sur fond noir, sont les motifs les plus récurrents avec la Tour Azadi. Les slogans photographiés dialoguent avec les textes, incluant aussi des poèmes, qui accompagnent les images dont certaines assez violentes. Le propos clairement esthétisant relève du montage et de la mise en page qui viennent renforcer la présence de la photographie, à la fois document et matériau de création. On remarque aussi que certaines images de ce livre reprennent celles publiées dans *Jours de sang, jours de feu*, ce qui témoigne d'un phénomène de circulation des photographies. Parmi tous les livres examinés ici, celui-ci est certainement le plus imbibé de la culture visuelle de l'époque dans une commixtion de genres et de représentations qui émerge notamment par le travail éditorial. Le livre photographique s'affiche comme un laboratoire d'expérimentation visuelle qui parvient en même temps à rendre compte du climat politique du moment.



Pages issues du livre de Saïd, *Les murs parlent*, autoédité par le Mouvement pour la liberté (1979), p. 32-33, dans H. Darabi. C. Makaremi, *Rue Enghelab*, op. cit. p. 115. Crédits : Hannah Darabi.

Une nouveauté significative introduite par ces reportages est représentée par l'insistance sur l'espace urbain comme sujet. Auparavant négligés par la plupart des photographes, les soulèvements poussent à documenter la ville et parfois à en faire aussi un sujet à part entière. *Les murs parlent*⁴⁰ (autoédité par le Mouvement pour la liberté, en 1979), officiellement signé simplement par « Saïd » mais dont on

40- Divārḥā sokhan migouiand [Titre en persan].

ne connaît par la véritable identité, en est un exemple captivant. Le propos du livre est en soit significatif : « manifeste pour la liberté et un instrument de lutte contre le régime du Shah : quand les murs prennent le relai de ceux qui ne peuvent pas parler⁴¹ ». Les espaces représentés sont déserts et pour la plupart anonymes, mis à part la bien reconnaissable Tour Azadi. Portails, fenêtres, murs, balcons, panneaux, trottoirs deviennent des sujets photographiques seulement en vertu des slogans qui les recouvrent « dont la majorité ne sont pas en faveur de l'islam, mais contre le Shah et sa dictature⁴² ». Cet ouvrage « silencieux », qui nous entraîne loin du fracas des émeutes et des slogans chantés par la foule, assume un pari visuel précis qui le distingue des autres et souligne, par la recherche des slogans griffonnés sur tout espace disponible, un angle d'approche documentaire original et engagé. À noter qu'une exposition de photographies présentée au Musée d'Art contemporain de Téhéran en 1979 et intitulée « Ô martyrs vous nous manquerez », affichait une section dédiée aux graffitis de la Révolution⁴³. Récemment, le documentaire de Keywan Karimi, *Écriture sur la ville* (2016) semble réactualiser précisément le propos du livre de Saïd en lui faisant écho de manière étonnante : « Les murs sont des lieux essentiels », explique la bande annonce du film. « Ils s'élèvent avec les villes et montrent des visages, des chiffres, plus ou moins forts, des slogans, des poèmes, et des hymnes. Nous lisons les murs et pour découvrir les rêves des habitants, qui est leur souverain. (...) Les murs nous rappellent les constitutions et les révolutions, reflétant la passion de la liberté ou la colère refoulée des prisons, de Qasr à Evin. Aucun mur, aussi blanc qu'il fut, n'est exempt de traces de marqueurs ou de bombes de peintures. Les murs et l'écriture sont inséparables, et cet accord éternel s'appelle *Écriture sur la ville* ⁴⁴ ».

Tout en tenant bien compte de la singularité de ces ouvrages, chaque livre étant un objet unique et original, il semble cependant possible de distinguer quelques traits communs qui nous permettent de saisir le traitement proposé du reportage. Ce que nous pouvons constater avant tout, c'est un rapport libre dans l'association entre images et événements. Bien que les faits soient souvent identifiés, les auteurs font toujours preuve d'autonomie dans la manière de construire la narration et d'agencer les faits. Parfois, les images priment sur la construction du récit et ne font pas toujours l'objet d'un traitement documentaire à travers les *légendes*, ce qui serait impensable si les mêmes clichés apparaissaient dans la presse. Cela marque une distance *évidente* avec la démarche photojournalistique et un usage de la photographie qui dépasse la fonction illustrative pour assumer un propos beaucoup plus nuancé et créatif dans son traitement visuel, où *l'image* apparaît soit comme le sujet de la narration, soit un outil pour la construction du récit, soit un espace de réflexion critique sur les événements.

41- Rue Enghelab, op. cit., p. 112.

42- Rue Enghelab, op. cit., p. 112.

43- *Jâe Shohadâ khâli* [Titre en persan].

44- *Écrire sur la ville* (Keywan Karimi, Iran, 2015), extrait de la bande-annonce du film.

Si tout livre photographique répond à une déclaration d'intention de l'auteur, il est évident qu'il nous faut questionner le rôle que revêt ici la figure autoriale. Nous avons déjà souligné son importance pour la forme du reportage, au sens de l'affirmation de la singularité du regard. À cet égard, Pataut et Roussin rappellent que « la revendication de la position d'auteur dans le champ de la photographie signifiait, bien sûr, la liberté de choix du sujet et du traitement du sujet, par opposition aux contraintes du photojournalisme (...) L'éclipse de la fonction d'information, qui avait jusque-là constitué la justification sociale première de la photographie, s'accompagnait parallèlement d'une valorisation esthétique et artistique du médium⁴⁵. » Sans se limiter à produire des « documents factuels ⁴⁶», en effet ces livres photographiques, avec les différences qui s'imposent, n'hésitent pas à mettre en avant le propos esthétique et subjectif des images en le soulignant avec le design du livre. Mais nous avons aussi relevé le choix d'une caractéristique récurrente de ces livres qui consiste à opter pour l'anonymat des images, sinon, parfois, de la publication elle-même. Nous sommes ainsi confrontés à une sorte de paradoxe qui consiste à renoncer à la revendication de la figure autoriale pour la photographie, alors même que ces ouvrages appuient l'esthétique des photographies, au profit du travail éditorial dont au contraire souvent nous connaissons les auteurs. Tout en restant centrale, dans ces livres la photographie s'entretient avec un univers créatif plus large par le biais du graphisme, des textes et de la typographie, qui donnent forme à un nouvel artefact. Ces caractéristiques contribuent ainsi à offrir au lecteur une expérience de consultation singulière, où la matérialité de l'ouvrage, la structure du livre et son esthétique, convergent dans un nouveau média. Le livre photographique se configure, dans ces conditions, comme une forme d'art à part entière où les photographies s'inscrivent dans un contexte spécifique et perdent leur caractère photographique d'objet « en soi », pour devenir les composantes exprimées à l'encre d'imprimerie d'une création unique. Au même temps, cela n'infirme pas le caractère documentaire de ces livres où la valeur d'usage de la photographie, sa portée testimoniale en prise directe avec les événements n'avait pas autant été investis auparavant, et elle devient le moteur qui anime les pratiques des photographes.

Enfin, le troisième élément à signaler consiste dans la relation visuelle que ces livres entretiennent avec la presse, une façon de démystifier les narrations officielles, d'en déjouer les codes, de les mettre en perspective ou aussi d'ouvrir un espace de dialogue avec la narration faite de l'Iran par la presse étrangère. Cette relation se matérialise concrètement par l'insertion récurrente d'extraits de journaux, couvertures de magazines avec lesquels les images entrent en dialogue. Sur le plan formel cela s'exprime par la centralité de la notion de montage dont une des conséquences est l'attribution au spectateur d'un rôle actif nécessaire

45- PATAUT Marc, ROUSSIN Philippe, « Photographie, art documentaire », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], #11 | 2011, mis en ligne le 1^{er} décembre 2013, DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.5253>.

46- AZARI AZQUANDI Hadi, FAHIMIFAR Asghar, SHEIKHMEHDI Ali (2022), *op. cit.*, p. 569.

pour s'orienter entre les différents éléments et produire sa propre lecture, ce qui dans le livre *L'épopée de la révolution de 1979* résulte de manière évidente. Les implications épistémologiques de cette référence à la presse sur le plan réel et symbolique sont importantes et vont de l'évocation de l'écriture de l'événement historique qui est ainsi revendiquée, à des considérations d'ordre davantage formel qui concernent l'influence visuelle du modèle journalistique dans le design des livres, jusqu'à la dimension symbolique de critique à l'apparat journalistique officiel.

En conclusion, cette alliance avec le milieu de l'édition participe significativement au développement du reportage d'auteur, et contribue à conférer à la photographie une nouvelle forme de légitimité qui sera riche de conséquences. Plus encore, si l'institutionnalisation du reportage, précise Morel, se définit « par l'implication subjective du photographe, une esthétique spécifique et la circulation des images ⁴⁷», on peut avancer que la période de la Révolution permet à la photographie de franchir une étape cruciale en ce sens appuyée aussi par l'entrée en jeu des institutions. En novembre 1979, après une période de fermeture, le musée d'Art contemporain de Téhéran ouvre avec une exposition de photographie intitulée “The year 1357 Shamsi⁴⁸ introspected and contemplated by four photographers” (Bahman Jalali, Mohammad Sayad, Abbas Atar et Kaveh Golestan) sous le commissariat du directeur de l'époque, Farshad Farahi. Mais c'est surtout l'année suivante, en 1980, que le musée rendra hommage aux « Images : la Révolution islamique d'Iran⁴⁹ » en exposant une liste importante d'auteurs dont les noms et les images de plusieurs d'entre eux avaient précédemment circulé sur les pages de livres photographiques dont nous avons mentionné quelques exemples. Par l'inclusion de ces images de reportage dans le cadre muséal, le reportage d'auteur obtenait ainsi une nouvelle forme de reconnaissance institutionnelle que les livres photographiques ont certainement contribué à élaborer.

Après la Révolution, lors de la guerre Iran-Irak, les photographes continueront leur effort de documentation plus outillés qu'ils ne l'étaient auparavant. La collection Darabi inclut d'ailleurs quelques exemples de ces reportages. Les photographes indépendants, comme dans le cas de Bahman Jalali ou de Jassem Ghazbanpour, ou d'autres recrutés directement par l'armée pourront exploiter leur expertise : « cette fois aguerris par leurs expériences précédentes, ils affrontaient le nouvel événement avec plus de compétences ⁵⁰ », explique

47- MOREL Gaëlle, op. cit. p. 10.

48- Cela correspond à l'année qui va du 21 mars 1978 au 20 mars 1979 selon le calendrier grégorien.

49- Le catalogue de l'exposition indique le titre suivant : *Images : the Islamic Revolution of Iran*. Ici la liste des photographes exposés : Hiraji, Kaveh Kazemi, Mohsen Shandiz, Bahman Jalali, Kaveh Golestan, Khalili, Maleki, Sayad, Abbas Attar, Farshad Farahi, Kalari, Raana Jalali, Farnoud, Nazimi, Jila Dejam, Farjadnejad, Kalari, Dehghanpour, Mahini, Razmi, Partovi, Ettelaat, Jibraili, Farjadnejad, Reza Deghati, Pars, Muslim, Manouchehr Deghati, Alfred Yaghoubzadeh, Doukhechizadeh.

50- JAVADI Rana, « Bref regard sur l'histoire de la photographie iranienne », *Regards persans*, op. cit., p. 29.



Couverture du catalogue de l'exposition, *Images : the Islamic Revolution of Iran*, Musée d'art contemporain de Téhéran (TMOCA), droits réservés.

1- Je remercie Firouzeh Saghafi pour le partage de ce document d'archives.

Rana Javadi qui souligne la qualité de ces images liée notamment aux progrès techniques effectués lors du travail incessant mené pendant la Révolution. Par ailleurs, l'absence des photographes étrangers qui quittent le pays laisse aux reporters iraniens la responsabilité de couvrir l'évènement. En somme, souligne Jean-Pierre Brigaudiot, « cette guerre, au-delà de l'horreur qu'elle fut, marque un point de départ et d'essor d'une photo autre que familial, ethnographique et touristique, d'une photo qui investira directement le territoire de l'art⁵¹ » suscitant de nombreuses vocations.

Enfin, en marge de la traversée de ces quelques publications de l'époque issues de la collection Darabi, il faut quand même mentionner qu'on retrouve aujourd'hui plusieurs parutions récentes de livres photographiques qui nous donnent accès à des images inédites de la révolution. Pour en nommer au moins quelques-uns, signalons le livre de Maryam Zandi, *The revolution of Iran 79*⁵²

51- BRIGAUDIOT Jean-Pierre, « La photographie iranienne contemporaine, approche et prise de vue depuis la France », *Téhéran*, n° 97, décembre 2013 (en ligne) : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1835#gsc.tab=0>

52- ZANDI Maryam photographe : <https://maryamzandi.com/books/revolution79/>

(2014), celui de Kaveh Kazemi, *Revolutionnaires : The First Decade*⁵³ (2017) dont les images ont quand même beaucoup circulé dans plusieurs expositions, ainsi que le livre réalisé par Kamran Shirdel, *Margins. The Revolution in the wanderings* paru à l'occasion de l'exposition réalisée à Téhéran par le Nabshi Center en 2018⁵⁴ dont l'approche se distingue par une tournure clairement cinématographique. Ce retour des images de la

Révolution à l'époque contemporaine mériterait certainement une réflexion qui prenne en compte, en plus de l'analyse des images, l'intéressante articulation temporelle dont ces œuvres sont porteuses.

Après la Révolution : photographie et institutions

Nous avons entamé ce texte en mentionnant le tournant que représente pour la photographie l'époque révolutionnaire. En guise de conclusion, et en marge de cette étude sur les livres photographiques, il est important de mentionner ce que ce tournant a signifié pour la photographie sur le plan institutionnel dans la période post-révolutionnaire, notamment au niveau de la formation. Une fois l'enseignement de la photographie institué dans le milieu académique, les photographes qui ont œuvré avant et pendant la Révolution, dont certains étaient autodidactes ou ont profité d'expériences de formation à l'étranger, deviennent les passeurs pour les jeunes générations. En effet, en 1978 la photographie ne figurait pas encore comme discipline, mais, précise Javadi, elle était simplement « intégrée aux cours d'architecture et de graphisme⁵⁵ ». C'est seulement après la Révolution, et après les deux ans de fermeture imposés aux universités pendant la Révolution culturelle (1980-1982), soit en 1983, qu'on assiste enfin à l'ouverture du premier cours de photographie de quatre ans auprès de l'École supérieure de la Radiotélévision qui délivre aux étudiants un diplôme de Licence. Il sera suivi en 1984 par l'Université de Téhéran, et plus tard, en 1994 par les universités d'Art d'Azad. Parmi les enseignants, on retrouve les noms des photographes qui ont fait l'histoire de la photographie en Iran avant et pendant la révolution dont Yahya Dehganpour, Bahman Jalali qui enseigne dans plusieurs universités et Kaveh Golestan qui donnera des cours de photojournalisme. En dehors du domaine de la formation, parmi les

53- KAZEMI Kaveh, *Revolutionnaires : the First Decade*, op. cit. La publication a été accompagnée par une exposition présentée par la galerie Aaran de Téhéran pour ensuite circuler à l'étranger. À propos de la partition tardive de ces images par rapport aux événements concernés, le photographe explique : « One of the reasons this book came to life at this stage was because I had never thought I would pass the censorship earlier. Somehow, miraculously I was given the green light to print it after an initial battle with the authorities in charge of printing in Iran. First, they wanted to take out 20 photos but then the publisher and I wrote them a letter explaining that these are historical events and cannot be denied. After a while they conceded and took out only one image and we were obliged. That photo was supposed to be the closing image of the book but somehow it turned out that it helped the book one way or another. » (Entretien paru en ligne sur la revue *The Kitab* : <https://thekitab.in/photobook-interviews/kaveh-kazemi-i-believe-my-main-mission-in-photography-has-been-accomplished/>)

54- SHIRDEL Kamran, *Margin. The revolution in the wanderings*, Nabshi Center, Téhéran, 2018.

55- *Regards Persans*, op. cit., p. 29

autres initiatives, on signale en 1988 la création du magazine *Aksnameh*, une revue trimestrielle de photographie, et en 1993 du magazine *Tasvir*. Du côté des institutions, plusieurs actions sont aussi accomplies même si plus tardivement : en 1995, la création de la Biennale internationale de la Photographie, la création du premier musée de la Photographie (Akskhaneh Shahr) fondée en 1997. Des dates charnières donc, qui déterminent enfin l'institutionnalisation du médium.

Mais on le sait, la relation entre soulèvements et photographie continue de caractériser, non sans risques, la pratique du médium en Iran. Elle a certainement joué un rôle central lors des manifestations étudiantes de juillet 1999⁵⁶, mais les protestations de 2009 qui ont suivi la réélection d'Ahmadinejad marquent un autre tournant. Comme l'explique à ce propos Ghabaian : « Les élections de juin 2009 et les manifestations qui ont suivi ont conduit à une censure de la presse et à l'expulsion des journalistes étrangers du pays. Les photos d'amateurs envoyées par Internet se sont alors multipliées. Pour Bahman Jalali, cette émergence de «photographes citoyens» marque un changement important. Encouragés par l'intérêt que le monde porte à leur pays, les citoyens ordinaires produisent des centaines d'images qui seront diffusées tôt ou tard. Nous entrons dans une nouvelle ère du photojournalisme iranien... ⁵⁷ » qui continue encore aujourd'hui, avec les images des soulèvements récents et du mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Cette démocratisation de la photographie s'accompagne du constat que la présence des femmes photographes aujourd'hui n'est plus une nouveauté. Si en 1979 elles étaient une minorité, on rappelle les noms déjà connus d'Hengameh Golestan, Maryam Zandi et Rana Javadi, désormais les choses ont bien changé : « Aujourd'hui, avec tant de jeunes photographes et d'étudiants instruits, nous avons de très bonnes femmes photographes, de jeunes journalistes photographes et des photographes d'art. De nos jours, cela n'est plus bizarre, parce que la photographie n'est plus bizarre. Aujourd'hui, tout le monde a un appareil photo ou un appareil photo dans son téléphone portable. Dans la rue, si vous photographiez, ils veulent savoir ce que vous photographiez. Cela ne les regarde pas, mais ils viennent vous voir et vous demandent : «Pourquoi photographiez-vous?⁵⁸ » D'ailleurs, c'est probablement cette même question qui a été posée à Niloofar Hamedi, journaliste du quotidien réformiste *Shahrgh* (l'Orient) qui à l'hôpital de Kasra à Téhéran a photographié Masha Jina Amini et sa famille en contribuant à diffuser la nouvelle de son décès.

56- À ce propos, voir le texte dans ce numéro de Bamchade Pourvali, « Les miroirs de la contestation »

57- GHABAIAN ETEHADIEH Anahita, « La photographie iranienne est ses enjeux », *Art Press*, n° 361, novembre 2009 : <https://www.artpress.com/2009/11/05/la-photographie-iranienne-et-ses-enjeux/>

58- STEPKEN Angelika, WESTERMEIER Christoph, VANUCCI Stefano, *Why do you take a picture? Une conversation avec Rana Javadi (artiste invitée à la Villa Romana 2010)*, en ligne : «Nowadays with so many educated young photographers and students, we have very good women photographers, young journalist photographers, art photographers. Now it is not odd, because photography is not odd. Now everybody has a camera or a camera in their mobiles. In the streets if you are photographing, well they want to know what you are photographing. It is none of their business but they will come to you and ask: "Why are you photographing?" (traduction libre) : https://www.villaromana.org/front_content.php?client=1&idcat=265&changelang=2&idart=290

Ainsi l'histoire entre « photographie » et « révolution » se poursuit. Malgré le changement de formes et de supports, les images des soulèvements continuent de jouer leur rôle de vecteur de changement et de résistance, défient l'autorité et la censure, et se font acteur, représentation et preuve des événements en cours. En ce sens, la force esthétique et symbolique de la photographie persiste et se fait acteur de l'histoire, tout comme les livres de la collection Darabi qui constituent un témoignage précieux.

BIBLIOGRAPHIE

- ATTAR Abbas, *Iranian Diary 1971-2002*, Éditions Autrement, Paris, 2002.
- ANVARI Haleh, "The Photographs that Defined the Iranian Revolution", *Aperture*, 15 avril 2029 (En ligne) <https://aperture.org/editorial/iranian-revolutions-haleh-anvari/>
- HADI Azari Azqandi, FAHIMIFAR Asghar, SHIKHMEHDI Ali, "From commitment to expressionism: a survey on the changing concept of photography in Iran", *Visual Studies*, 37:5, 2022, p. 569-580, (en ligne) <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1822205>.
- BRIGAUDIOT Jean-Pierre, « La photographie iranienne contemporaine, approche et prise de vue depuis la France », *Téhéran*, n° 97, décembre 2013 (en ligne) : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1835#gsc.tab=0>
- DABASHI Hamid, *Staging a Revolution: the art of persuasion in the Islamic Republic of Iran*, London: Booth-Clibborn Ed., 2000.
- DAVID Catherine, Montazami Morad, Burluraux Odile, *Iran: Unedited History 1960 – 2014*. Paris-Musées, Catalogue d'exposition, 2014, 196 p.
- DAVID Catherine, *Bahman Jalali*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, 2007 (traductions: Maïte Lorés et Rana Javadi).
- DARABI Hannah, MAKAREMI, Chowra, *Rue Enghelab, la révolution par les livres. Iran: 1979 – 1983*, Paris, Spector Books/LE BAL, 2018, 540 p.
- DEPARDON Raymond, *Détours*, Paris, Maison européenne de la photographie, Paris audiovisuel, 2000.
- GHABAÏAN ETEHADIEH Anahita, « La photographie iranienne et ses enjeux », *Art Press*, n° 361, novembre 2009, (en ligne) : <https://www.artpress.com/2009/11/05/la-photographie-iranienne-et-ses-enjeux/>
- HEDAYAT Ghazaleh, "Examining the Many Contexts of Iranian Photography. A Personal Experience," entretien avec Hannah Jacobi, in *Honar-e Jadid: A New Art in Iran*, ed. Hannah Jacobi (Berlin: mohit.art, 2022); 10 décembre, 2021 (en ligne) : <https://mohit.art/examining-the-many-contexts-of-iranian-photography/>
- HELBIG Elahe, "From Narrating History to Constructing Memory: the Role of Photography in the Iranian Constitutional Revolution", in Ali M. Ansari (dir), *Iran's Constitutional Revolution of 1906 and Narrative of Enlightenment*, London: Ginko Library, 2016, p. 48-75.
- KAZEMI Kaveh, *Revolutionnaires: the Firs Decade*, Nazar Art Publication, Téhéran, 2017.

- LAVOIE Vincent, *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001.
- MOREL Gaëlle, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, CNRS Éditions, Paris, 2006.
- PARR Martin, *Le livre de photographies : une histoire*, volume 1, Paris : Phaidon, 2005.
- MAKAREMI Chowra, *Femme, vie, liberté!*, Échos d'un soulèvement révolutionnaire en Iran, La Découverte, Paris, 2023.
- MICHKET Krifa (ed.) *Regards persans. Iran, une révolution photographique*, Ed. Paris-Musées, Paris, 2001, 173 p.
- Rūzhā-yi khūn, rūzhā-yi ātish : guzārish-i muṣavvārī az pīrūzī-i inqilāb-i Islāmī-i Īrānī. (Days of Blood, Days of Fire) À noter qu'un facsimilé a été récemment imprimé par Spector Books, Leipzig, 2020.
- PATAUT Marc, ROUSSIN Philippe, « Photographie, art documentaire », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], #11 | 2011, mis en ligne le 1^{er} décembre 2013, DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.5253>.
- SHIRDEL Kamran, *Margin. The revolution in the wanderings*, Nabshi Center, Téhéran, 2018.
- TAHMASBPOUR Mohammad Reza, "Photography in Iran: A Chronology", in *History of Photography*, 37:1, 7-13, 2013 (en ligne) : <http://dx.doi.org/10.1080/03087298.2012.725208>.
- STEPKEN Angelika, WESTERMEIER Christoph, VANUCCI Stefano, *Why do you take a picture? Une conversation avec Rana Javadi* (artiste invitée à la Villa Romana 2010), en ligne : https://www.villaromana.org/front_content.php?client=1&idcat=265&changelang=2&idart=290.
- ZANDI Maryam, *The revolution of Iran 79*, Nazar Art Publication, Téhéran, 2014.

ملخص | كانت الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩ نقطة تحول بالنسبة للتصوير الفوتوغرافي الإيراني. ومع ذلك فإن تحديد خصائص هذه اللحظة التاريخية التي تتقاطع بين تاريخ البلاد وتاريخ التصوير الفوتوغرافي مهمة شاقة، لأن الروابط والتوظيفات والعلاقات التي نسجت بين الصور والأحداث متعددة دوماً. تقدم لنا مجموعة كتب الدارابي الفوتوغرافية (١٩٧٩-١٩٨١) مدخلاً استثنائياً لمعالجة هذه الأسئلة. هدفنا هو إظهار أن هذا النوع الجديد من المنشورات، بعيداً عن كونه مجرد وسيلة نشر بسيطة، يصبح مكاناً حقيقياً للتجريب حيث يدخل التصوير الفوتوغرافي في حوار مع أشكال بصرية أخرى. سري، قبل كل شيء، أن الكتاب الفوتوغرافي يقدم مساهمة كبيرة في تطوير ريبورتاج «المؤلف» عبر توفير منصة لتداول الصور خارج الصحافة. إن هذا اللقاء بين شكل الريبورتاج وشكل الكتاب هو بالضبط ما نقترح دراسته هنا على أساس مجموعة مختارة من الأعمال من هذه المجموعة.

الكلمات المفتاحية | إيران - الثورة - التصوير الفوتوغرافي - الريبورتاج - كتاب فوتوغرافي - مجموعة دارابي

Claudia Polledri est chargée de cours au Département d'histoire de l'art de l'UQAM et de Concordia University, critique d'art et professionnelle de la recherche au Laboratoire CinéMédias de l'Université de Montréal. Après avoir obtenu un doctorat consacré aux représentations photographiques de Beyrouth (1982-2011), ses recherches portent sur la photographie et le cinéma au Liban et en Iran, sur la relation entre photographie et histoire, ainsi que sur l'écriture de l'histoire de la photographie dans la région. Elle collabore avec différentes revues dont Ciel Variable, Hors Champ Esse, Espace art actuel. En 2019, elle a été commissaire de l'exposition photographique Iran : poésies visuelles, présentée dans le cadre des Rencontres de la photographie en Gaspésie. Depuis 2017, elle est membre de l'ARVIMM, Groupe de recherche sur les arts visuels du Maghreb et du Moyen-Orient.