

Chohreh Feyzджou

L'épicerie de l'apocalypse

[Essai]



Chohreh Feyzджou présente ses œuvres dans l'idiome universel de la marchandise : “*Product of ...*”. Ainsi chaque chose en porte la marque, l'étiquette et la date. Et l'ensemble, qui sans cela serait une quelconque installation, tient, avec ses cageots et ses bocaux, ses flacons ou ses sachets, de l'étalage, déposé à la hâte, d'un marché du jour. Ses caisses éventrées semblent venir d'un entrepôt de grossiste, des quais d'une gare ou d'un port. Ses rouleaux installés sur échafaudage, qu'on peut dérouler, ont quelque chose des rouleaux de moquette, de toiles cirées, de papiers peints; les autres rouleaux fermés et groupés debout ensemble, ou ses châssis rangés par ordre de grandeur nous introduisent chez un marchand de couleurs qui débiterait seulement du “noir”. On pénètre ainsi dans un bazar qui a l'insolite et l'étrangeté, l'ironie aussi, trouble et effrayante, d'une *épicerie de l'apocalypse...*

Chohreh Feyzджou, plasticienne d'origine iranienne (Téhéran 1955, Paris 1996) a exposé en France et à l'étranger dans de nombreuses galeries et dans des musées : Jeu de Paume à Paris, Saint Étienne, CAPC à Bordeaux, Picardie à Amiens, Ludwig à Coblenz, Kröller-Müller à Otterlo, Peninsula à Eindhoven, Documenta à Cassel...

Chohreh Feyzdjou

Youssef Ishaghpour

Chohreh Feyzdjou

L'épicerie de l'apocalypse

Crédit photographique : Courtesy Galerie Patricia Dorfmann, Paris ;
et Ruud Balk, Eindhoven, pour le portrait de Chohreh Feyzджou.



I

L'Épicerie de l'apocalypse

Différentes versions de ce texte ont été publiées précédemment dans des catalogues d'exposition de Chohreh Feyzджou : Galerie Patricia Dorfmann, Paris, 1992 ; Ludwig Museum im Deutschherrenhaus, Städtische Museen, Koblenz, 1993 ; Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1994 ; in *Chohreh Feyzджou. Tout art est en exil*, Centre national des arts plastiques, Isthme éditions, Paris, 2007 ; et, hors commerce, par les soins des éditions Khavaran, Paris, 1996, 1997.

Chohreh Feyzджou présente ses œuvres dans l’idiome universel de la marchandise : « *Product of...* ». Ainsi chaque chose en porte la marque, l’étiquette et la date. Et l’ensemble, qui sans cela serait une quelconque installation, tient, avec ses cageots et ses bocalx, ses flacons ou ses sachets, de l’étalage, déposé à la hâte, d’un marché du jour. Ses caisses éventrées semblent venir d’un entrepôt de grossiste, des quais d’une gare ou d’un port. Ses rouleaux installés sur échafaudage, qu’on peut dérouler, ont quelque chose de rouleaux de moquette, de toiles cirées, de papiers peints ; les autres rouleaux fermés et groupés debout ensemble, ou ses châssis rangés par ordre de grandeur nous introduisent chez un marchand de couleurs qui débiterait seulement du « noir ». On a pénétré dans un bazar qui a l’insolite et l’étrangeté, l’ironie aussi, trouble et effrayante, d’une épicerie de l’apocalypse.

*

C’est qu’elle ne peut se présenter qu’ainsi et parce que le monde se présente comme une col-

lection de marchandises. Ce qui commençait à se rendre visible dans les rues de Londres du dix-neuvième siècle est devenu le monde maintenant. A la fois l'universalisation sur la surface de la terre, transformée en un marché unique, et la métamorphose universelle de toute chose en marchandise. Tout est devenu un « produit », pas uniquement l'objet fabriqué à cette fin ou les œuvres, l'existence, les pensées et les rêves, mais aussi l'air qu'on respire et les organes du corps des morts et des vivants qui se vendent. Il n'y a plus rien qui ne soit un « produit », sauf le rien précisément. Et c'est peut-être de ce rien que témoignent encore les « produits » de Chohreh Feyzджou, dans sa manière de tendre au monde un



miroir : un supermarché où le clinquant de ses objets et de ses images omniprésents et riches de couleurs est « reproduit » dans un négatif, un « noir » révélateur.

*

Dès que la logique de l'économie et sa rationalité ont commencé à s'imposer en tant que principe de réalité, avant même toute production industrielle à grande échelle, l'art a été défini contre elles, dans sa différence avec tout autre « produit » : « l'achevé en soi », finalité sans fin, plaisir désintéressé, jeu. Ce qui n'a pas empêché artistes et poètes d'éprouver rapidement comme « une perte d'auréole » et une proximité avec le saltimbanque et la prostituée, la nécessité de s'exhiber et d'exhiber leurs œuvres sur la place du marché. Le produit dans son universalité et sa domination irrésistible a, peu à peu, investi l'œuvre, avant de constater, avec le « readymade », triomphalement sa mort.

Les « readymades » de Duchamp étaient des objets industriels les plus ordinaires, « produits », exhibés comme leurs propres signes pour mettre fin, disait-il, au « carnaval esthétique ». Mais la circulation des « produits » a généralisé « le carnaval » : le spectacle universel et victo-

rieux de la marchandise, produisant et contemplant sa propre image, a trouvé en Andy Warhol son meilleur « annonceur », qui a déclaré que « faire des affaires c'est le meilleur de l'art ». Chez lui, grâce à « la reproduction généralisée des images », le produit industriel – son corrélat – qui n'existe que dans sa répétition et sa propre banalité, avec son nom et sa marque reconnaissables, a été exalté et élevé à son rang d'idole de notre monde, image de reproduction et produit industriel reflétant l'un l'autre, dans une célébration sacramentelle et épiphanique de la marchandise en son effigie : l'image reproduite, n'ayant d'autres fins – sur fond accompli d'une « mort de l'homme » – que la production de l'Artiste lui-même, comme pure image, super-marchandise, dont le nom et le visage en deviennent la marque.

La dégradation des œuvres en « produit » par Chohreh Feyzdzjou, tend à sauvegarder, tout en le livrant au dehors, quelque chose de leur différence et de leur irréductibilité foncière. Il s'est agi de défaire les œuvres : décrocher les tableaux, enlever les toiles, les coller les unes sur ou derrière les autres, les couvrir de noir, les effacer, classer, distribuer dessins, toiles, châssis et clous, couleurs, fusains, mines de plomb, gommes, pinceaux et flacons de gouache dans des séries différentes.



On dirait un dépeçage, une mise en pièces, mais aussi une réduction à une matière première d'où quelque chose d'autre pourrait repartir.

*

Là où dans le monde, qu'on prétend être celui de l'utopie réalisée, « la beauté et l'esthétique » ont été intégrées au circuit de la communication-marchandise, là où tout ce qui traditionnellement, et même dans une grande partie de la tradition moderne, on appelait « beauté » a été récupéré, vidé de son sens, Chohreh Feyzджou s'est donné pour tâche de nier par l'art cette « esthétisation du monde » produit de la publicité qui s'affirme être la réalité définitive.

Elle a rapproché « l'œuvre » et l'a identifiée avec ce qu'il y a de plus inutile, de plus humble et de plus déchu et rejeté, de plus obscur aussi, parce que là existe, et là seulement, maintenant et ici, l'attente et la possibilité de la lumière qui pourrait tout rédimer.

*

L'esthétisation du monde par la communication-marchandise et la prolifération des images de reproduction ont abouti à une sorte d'hyper-réalité, une surface qui ne cesse de faire sa propre réclame, parce que c'est la réalité qu'elle détruit, le désastre historique et écologique qu'elle nie. Prise entre cette surface et sa réalité cachée, l'œuvre d'art devient ainsi dérisoire si elle méconnaît, en l'ignorant, son temps qu'elle a pour tâche de rédimer, et elle ne peut le faire qu'en prenant en charge ce que la réalité, la vie et l'œuvre ont maintenant d'impossible, en traversant l'étendue du désastre, en affrontant cette impossibilité pour advenir en se créant et en créant le possible. Il faut de la ténacité, de l'endurance, pour plonger derrière l'image et le miroir, au-delà de la brillance de cette surface, en s'avancant dans l'obscurité pour voir et pour ramener au grand jour et poser d'une main ferme ce qui s'est produit.

Il y a une sorte de fureur de destruction, de « chosification », de démembrement, de recollement, d'analyse, de classement et de numérotation dans la logique du produit poussé à sa limite extrême et c'est pour la donner à voir que Chohreh Feyzdjou a mis en œuvre cette logique. Les matières – cire, plumes, crin végétal ou animal – et surtout les « formes » organiques que contiennent les cageots, les bocaux, les flacons, les sachets, si proches dans leur familiarité, aussi informes et en gestation soient-elles, et précisément pour cela, évoquent dans leurs façonnements des animaux de laboratoire, des organes, des morceaux de corps, des chevelures..., des « produits » classés et numérotés d'une vivisection, d'une crémation qui les auraient calcinés et carbonisés, ou les plantes, les grains, les oiseaux et les poissons englués dans le pétrole, desséchés et noircis par les pluies acides. La Nature « morte » au plein sens du terme.

*

Chohreh Feyzdjou est en rupture avec « le minimalisme », avec son abstraction d'espace et de temps qui, à l'instar des matériaux et des productions industrielles, élimine toute charge expressive ou émotionnelle et purifie la forme et en



évacue aussi bien la trace du vivant que la relation au dehors, afin de faire de l'œuvre, réduite à elle-même, dans son auto-référence, la mise en situation de sa propre essence. Ces pratiques immaculées et purifiées occultent le corps et la mort – comme notre monde aseptisé qui fait tout pour les expulser et les ignorer tout en prodiguant la mort et l'horreur à grande échelle et par tous les moyens. Mais le corps et la mort étaient présents pour Chohreh Feyzджou avant même sa production « noire » : c'étaient des sculptures, en tissu blanc cousu, d'entrailles humaines, de corps d'animaux écorchés ou éventrés, des êtres humains couchés, des morts recroquevillés dans leur

linceul, calcinés, comme des momies sous la cendre.

*

Par sa remémoration du désastre, Chohreh Feyzджou s'inscrit donc dans une tendance différente de l'art contemporain. Comme Beuys, elle connaît la nécessité de traverser la matière, de récupérer le rebut, et de faire ainsi l'expérience du processus de mort nécessaire à la métamorphose de la matière en mémoire. Et sa mémoire, sans proclamation aucune, mais jusqu'aux racines de l'être, est marquée, comme celle de Boltanski, par le souvenir d'un même désastre inoubliable. Mais là où les installations de Boltanski sont des cérémonies, des rituels commémoratifs, des lumières allumées pour les morts « quelconques » ou les victimes des camps, avec leurs photos ou les boîtes vides, par défaut de contenir leurs cendres, les « produits » de Chohreh Feyzджou, sans s'y référer directement d'aucune manière, sont comme des restes carbonisés, des « produits » de ces usines de mort, mais sauvés de l'oubli pour témoigner de la vie indestructible .

L'œuvre de Chohreh Feyzджou est une *mimesis*, en mimant le « produit » elle rend visible ce qui s'est produit. C'est une remémoration de ce

qui a disparu et il ne peut l'être qu'en étant le refus du silence et de l'oubli. C'est l'insistance de ce qui, envers et contre tout, résiste, témoigne, se souvient, montre et surtout et malgré tout œuvre et vit.

*

Les produits qui s'affichent aujourd'hui sont, en général, identiques, lisses, immaculés, attrayants, brillants. Ils n'ont jamais le temps de vieillir, ils sont remplacés, jetés, presque avant l'usage, telle est la vitesse de leurs changements. Dans cette vitesse, il n'y a plus de temps, dans ce déroulement perpétuel, il n'y a plus de présent, qui n'existe pas sans un passé, sans un avenir. Dans le monde de « l'utopie réalisée », rien n'a le temps de se transformer en expérience, de devenir du temps sédimenté : telle est la force de l'actualité à faire, au sens propre et figuré, « écran » .

Depuis que les artistes ont adhéré au moderne, qui n'a pu se réaliser que comme perpétuelle liquidation et destruction du passé, ils ont tenté de faire du temps perdu un temps retrouvé. Mais là où le temps a disparu, il s'agit, pour Chohreh Feyzdzjou de le créer, de le faire exister et il n'existe plus que comme temps perdu, en tant que traces, restes, usures, poussières, vétusté, saleté,

cette tentative même de se saisir du temps, calcine, brûle ses objets, comme si dans un projecteur de film, on arrêta l'image, ce qui la ferait se carboniser.

Du fait d'une déterritorialisation qui est générale, mais qui pour Chohreh Feyzджou constitue tout son être : il n'y a plus d'espace, seulement le temps. Mais non pas le temps extérieur d'une histoire. Il s'agit de recréer le temps, le présent comme mémoire à venir, et comme trace de passés indéfinis, perdus dans la nuit des temps. Non plus, donc, « le temps retrouvé », et aboli, dans la lumière d'une éternelle immortalité, ou un temps vectoriel, organisé en sens de l'Histoire, mais des strates de temps, qui, dans leurs reprises et leurs contemporanéités, produisent le temps comme la finitude elle-même, qui est cendre et fumée, perte et mort en même temps qu'il est vie et création toujours recommencées.

Telles ces formes en cire, en perpétuelle métamorphose, rien n'est figé, fixé, fini. Ce sont les recollements, les coutures, les collages, le noircissement, l'effacement, les repeints, les reprises qui ont fait exister les anciennes œuvres, effets secondaires d'une pratique elle-même seconde, où ne se distinguent plus l'avant et l'après. C'est de

manière rétrospective que les anciens travaux ont commencé à exister dans le devenir d'une œuvre ; mais ce moment qui les a fait être n'a rien non plus d'une origine et n'existe que par tout ce qui l'a précédé, par ces travaux anciens qui l'ont appelé, l'ont rendu possible. Ainsi ne sait-on plus ce qui précède dans ce devenir indéfini et ouvert, fait de reprises, de retouches, de créations, d'envois et de renvois, comme ces caisses envoyées par Chohreh Feyzджou à elle-même, mais qui semblent traverser un parcours interminable, être en attente, cherchant toujours leur destinataire et leur expéditeur, marques et traces de la traversée se confondant avec leur propre existence. Dans cette dispersion rassemblée, il n'y a donc ni origine, ni présence, ni commencement, ni point de départ,



encore moins de terme, mais le passé comme effet du contemporain, un temps devenu sa propre trace en attente d'un avenir, provenant de cet avenir, n'englobant rien, ne renvoyant à rien d'extérieur, et pourtant ouvert.

Peinture sur peinture, trace sur trace, couche sur couche, les rouleaux contiennent toute l'œuvre peinte de Chohreh Feyzджou, où l'apprentissage et la découverte de la peinture, depuis le dessin académique à l'abstraction – cette co-présence de toutes les traditions qui est aussi leur destruction et leur fin aujourd'hui – ne se distinguent plus de leur effacement, comme si rien ne pouvait advenir qu'à travers sa propre disparition.

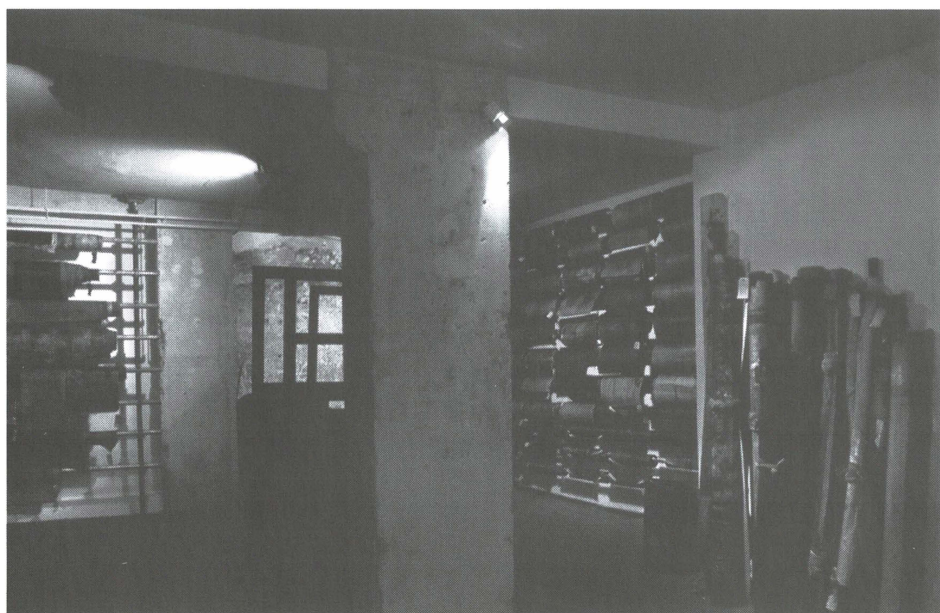
*

Il s'agit de destruction et de récupération, de dégradation et de réhabilitation. La disparition certaine, la certitude que « tout doit disparaître », disparaît déjà, et le désir acharné – provenant de cette certitude, qui lui impose de ne rien jeter, de tout conserver – sont tout un. « Dur désir de durer » qui lui-même devient l'épreuve du temps. Ce qui permet aussi à Chohreh Feyzджou de revaloriser et de montrer ce qu'elle aurait préféré cacher ou détruire. Couche sur couche donc comme les strates d'une géologie temporelle, d'une dé-

perdition et d'une production de temps. Trace, palimpseste, donc à la fois effacement, recouvrement et apparition.

Surtout avec les dessins qui, à mesure du déroulement des rouleaux, deviennent comme des choses immémoriales, de mondes perdus, de cérémonies, de sabbats et de rituels magiques, de rêves pétrifiés, d'inconscients. Des figurations superposées, sans souci d'espace ou de proportion, sur une surface de projection, comme pour les peintres préhistoriques ou chez les enfants..., avec ses oiseaux, son bestiaire fantastique, ses spectres noirs, ses idoles, ses femmes échevelées sans visage, ses couples enlacés, ses morts et ses fantômes. Des dessins enfouis, dissimulés dans les plis. Très différents des milliers d'autres petits dessins grotesques, ludiques, comiques et violents, qu'on trouve dans les carnets ou rangés dans des tiroirs, mais qui, eux, avec leur vitalité, sont dépourvus de la magie mortifère dont sont chargées les figurations collées dans les rouleaux.

Là les peintures et les dessins anciens sont noircis mais hantent ces noirs recouverts eux-mêmes de nouvelles couleurs, sur lesquelles parfois des grilles pseudo-alchimiques ou cabalistiques font signe de quelque chose de mystérieux. Sur ces noircissements, avec ses couleurs



Chohreh Feyzджou crée de véritables peintures abstraites, d'une extrême diversité due aussi à la variété et à l'irrégularité des anciennes toiles collées ou cousues les unes à la suite des autres. A cause du format rectangulaire ou carré de ces anciennes peintures et dessins, dans les « repeints », les plages rectangulaires ou carrées, verticales ou horizontales dominant, avec des couleurs riches en teintes, en reflets et nuances, ou dédaigneusement maculées ou marquées de coups de pinceaux.

Car le noir de Chohreh Feyzджou est parfois un piège. Sous le noir qui voile les rouleaux, dans leurs plis et replis, c'est tout un monde de couleurs, de formes et d'images qui affleure à mesure qu'on les déroule, et se montre au jour tout en

se dissimulant. Ce travail de collage et de couture qui recueille toutes les peintures de Chohreh Feyzджou, enlevées de leurs châssis, renvoie ainsi à un en-deçà de la peinture de chevalet, lorsque la peinture n'était pas encore tableau, espace, mais écriture et déroulement du temps.

Collure, coutures, froissements, gondolements, et même si les tissus enduits de colles, de noirs et de couleurs se fripent, se gonflent, s'attachent et subissent donc des cassures ou des craquelures... tout cela fait partie de cette production, de cet effet du temps, enfermé dans les rouleaux mais disponible, pouvant redevenir du temps vivant au risque permanent de mort, et d'être détruit par leur déroulement.

*

Certains rouleaux évoquent les murs colorés et cadrés de Pompéi, enfouis sous les cendres, qu'on aurait mis au jour. Ailleurs, on dirait des parchemins enterrés, par respect de leur sacralité, qu'on viendrait de redécouvrir. Tandis que les boîtes et les flacons, avec leurs aspects poussiéreux et leurs étiquettes, renvoient aux dépôts des sites archéologiques. Ils contiennent les restes précieusement sauvés d'on ne sait quelles civilisations disparues, de quels rêves oubliés et sédimentés,

de quelles mémoires, si familiers, si proches dans l'inquiétante étrangeté de leur énigme dont on aurait connu le sens désormais oublié. Là, magie, rêve et mémoire sont indistincts. Les châssis dépouillés de leurs toiles s'imposent soudain avec force comme les cadres d'un vide chargé de sacré, « une absence d'image au fondement de toutes les images ».

Devant les peintures contrecollées, devenues des toiles noires et rigides, suspendues, créant l'espace et l'arrière-plan d'on ne sait quelle cérémonie, les bouteilles, bocaux et flacons, rangés par tailles, deviennent une foule d'orants pétrifiés. Ce qu'il en est de leur croyance, de leur mythologie, il faut dérouler les rouleaux pour en voir apparaître des traces et des fragments, des signes d'un sens perdu et indéchiffrable.

*

A mesure que tout ce qui était collectif s'est transformé en catastrophe, le monde de chacun s'est réduit aujourd'hui aux limites de sa propre personne. Auparavant, l'artiste était devant le miroir où venait se refléter la lumière du monde, maintenant il est en butte à ses propres photographies. La situation idéale étant celle de la vidéo en circuit fermé, où une vague trace d'existence

se produit dans les différences entre les images et la personne qu'elles reproduisent et qui devient elle-même une sorte d'image parmi d'autres ; ou bien celle d'une recherche pathétique de présence et d'identité dans « l'exposition » du corps propre. Mais si Chohreh Feyzdzjou est devenue mémorialiste, les objets de sa mémoire ne sont pas d'ordre autobiographique, du moins dans le sens direct de ce terme. Parmi toutes ces traces rassemblées, qui proviennent toutes de ses travaux anciens, il n'y en a aucune qu'on pourrait dire « personnelle », aucun objet ou événement de l'enfance ou de la vie ordinaire, rien de ce qui fait les délices de l'actualité : « le domaine privé », comme si, justement, c'était toute trace de cela qui s'était évanouie, carbonisée ou effacée, comme si l'artiste même avait disparu, et que dans ce rassemblement des œuvres, qui est en même temps leur dispersion et leur effacement, comme lien de soi à soi-même, ce n'était pas une image narcissique, un moi, mais une nouvelle fois l'« image du monde » qui était « produit ».

C'est dans cet effacement de soi comme exposition qu'elle est devenue elle-même : avec les « *Product of Chohreh Feyzджou* ».

Ainsi que tout artiste, Chohreh Feyzджou a cherché avant tout à donner forme et sens à ses matériaux et à une expérience, sans s'être proposée d'atteindre, d'emblée, un sens univoque, fût-ce dans un langage hermétique. Dans le désir de l'œuvre, non différent du désir d'être, quelque chose voulait naître, dont l'existence n'a été soupçonnée et n'est devenue effective qu'avec cette naissance elle-même, au-delà du chemin qui y a conduit.

Il faut regarder la constellation et l'univers d'où vient Chohreh Feyzджou pour dissiper l'énigme que cette provenance pourrait projeter sur les œuvres, afin qu'il soit possible d'en ressentir l'impact, l'enjeu et la charge sans se fourvoyer dans des questions d'origine.

Chohreh Feyzджou est née en 1955 dans un Iran apparemment moderne et dans un milieu d'intellectuels juifs, imprégnés, par la force des



choses, de culture occidentale et portés par l'espérance d'une utopie progressiste et universelle. Mais cette « culture » était plus que minoritaire et toute de surface en Iran. Le pays entier restait autrement chargé de traditions présentes, même si certains voulaient les oublier et les transformer.

*

L'Iran a été façonné depuis plusieurs siècles par l'islam chiite : une religion funèbre du culte des martyrs. Le deuil est sa couleur et le noir y prédomine : c'est une couleur holistique, englobante, qui absorbe et fait disparaître l'individualité dans un « tout ». Durant les mois commémorant les événements fondateurs du martyre de la famille du Prophète, le noir du deuil colore toute

l'existence en Iran. Depuis la tenue des flagellants en procession jusqu'aux multitudes de bannières, en toute matière, légère au vent ou d'une raideur d'emblème, suspendues de toutes parts. Pendant le reste de l'année, le deuil projette son ombre sur toute chose. A commencer par le tchador noir qui enveloppe les femmes. Selon certains indices, cette tonalité fondamentale du deuil aurait existé déjà avant la conquête islamique, d'autres disent aussi que, peut-être, les Iraniens – à travers l'inflexion qu'ils ont donnée à la religion guerrière des Arabes (et tandis que ceux-ci, aux mois de Moharam et Ramadan, sont en fête) – portent le deuil de l'ancienne Perse... La Révolution islamique, dans ses visées apocalyptiques, a été l'actualisation de ce culte du martyr, qui en a été – et reste – la source, le fondement et l'horizon eschatologique, et imprègne la totalité de l'existence d'une perpétuelle couleur et atmosphère de deuil.

*

Mais chacun connaît aussi l'azur du ciel et l'émeraude des faïences qui – depuis l'instauration du chiisme en religion d'État, précisément – ornent les coupoles des mosquées : ce sont les couleurs du monde de la lumière, des images du paradis, donc d'une transcendance toute différente

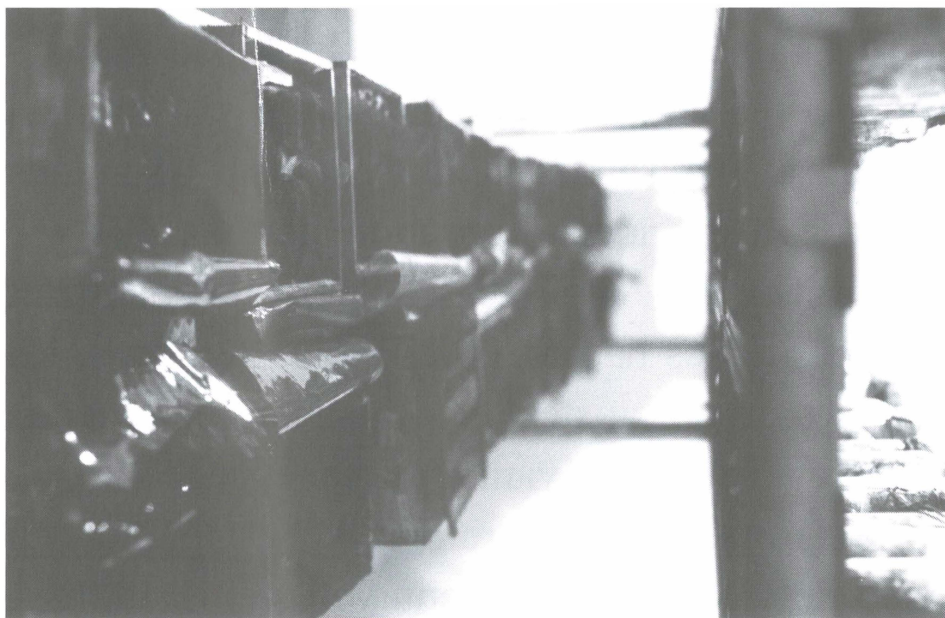
de l'obscurité de la terre de douleur funèbre et de deuil. Il y a un chemin d'accès à ce monde de la lumière, exigeant ascèse et souffrance : l'extase mystique.

Un moment Chohreh Feyzджou a vécu l'illusion de la possibilité d'un tel accès, avant de renaître à elle-même non pas dans la lumière mais dans le noir du deuil. De cette expérience, qui s'est avérée fallacieuse, elle a gardé quelques restes : ce sont les multiples exemplaires, enroulés et noircis, d'un livre « mystico-poétique » qu'elle avait fait imprimer, « l'œuvre » d'un « gourou » persan, à la fêrue duquel, dans l'espoir d'une « illumination », elle s'était livrée corps, âme et biens.

Car la mystique poétique, en Iran, a été l'air que chacun a respiré depuis toujours. Le soleil de minuit : la lumière de la gnose zoroastrienne-néoplatonicienne-islamique. C'était la lumière et le miroir qui éclairaient, dans les grands jours de sa splendeur, l'obscurité des bazars. Avec le retrait de cette lumière, seul le deuil demeure et l'obscurité des bazars, et les tapis, les tissus, les étalages de droguistes, herboristes et marchands d'épices. Tout cela ayant reçu, par la rencontre de la modernité, c'est-à-dire le marché mondial, un coup de vieux, étant devenu vétuste, maladroit,

malfaçoné, de guingois, poussiéreux, non performant et non professionnel, portant encore des traces de mains, de doigts et d'humanité, là où rien ne devrait exister que des objets de l'industrie

Dans cet univers, pour des raisons théologiques, les images étaient interdites. Mais il y a eu deux siècles d'un merveilleux qu'on a appelé, à juste titre, « *le jardin du désir* » : le paradis de la couleur et de la lumière de la miniature persane. Mais cette peinture avait été un art de manuscrits enluminés et elle n'a survécu que dans des formes galvaudées pour disparaître, par la suite, sous l'influence de la peinture occidentale. Il y eut cependant peu de peintres iraniens, mêmes parmi les modernes, insensibles et indifférents à leur appel et Chohreh Feyzджou aussi, pendant un temps, a



peint des « miniatures », qu'elle a cousues et collées, avec ses autres dessins et peintures, sur les rouleaux avant de les couvrir de noir. D'autres images sont encore présentes en Iran, mais d'origine populaire : elles racontent les mythes et légendes des martyrs du chiisme, objets permanents de deuil en islam iranien. Elles sont peintes sur des tissus qu'on appelle « *rideaux* » ou « *toiles* », et des derviches les enroulent et les transportent d'un bazar, d'un carrefour, d'un village à un autre et les déroulent avant de commencer à raconter leurs histoires.

*

Les bazars en Iran étaient le seul lieu de participation des Juifs à la vie commune : ils étaient en majorité commerçants, marchands de tapis, de tissus, colporteurs. Il y avait aussi quelques médecins savants et ceux qui en tenaient le rôle dans la vie populaire : mages, devins, sorciers, charlatans avec leurs « pharmacies de mystères ». Ils étaient en Iran depuis plus de deux mille cinq cent ans. Et, comme l'indique la Bible, redevables aux Iraniens de longue date. Mais objets de persécution aussi depuis quelques siècles : entre autres, par différence et opposition du chiisme iranien contre les pratiques de l'Empire

Ottoman qui avait accueilli les Juifs chassés d'Espagne. Il y a eu donc des conversions religieuses forcées et des périls de mort, des destructions massives de manuscrits hébraïques. Il en est résulté une acculturation complète, où ne restaient que les rouleaux d'Écriture dans une langue celée que très peu de Juifs iraniens comprenaient.

Il n'était pas question, pour une minorité religieuse, de participer à la culture persane, qui était fortement marquée par la religion musulmane, sauf à en imiter les formes pour l'usage propre – la miniature, la poésie, la musique – mais dans leur registre populaire et mineur. Ces Juifs n'avaient pas d'autres expressions. Seulement une vie enfermée, étriquée, moisie et cachée. Sans autre identité que leur passé auquel ils restaient attachés en gardant jusqu'aux moindres traces, et vivant pourtant toujours dans le provisoire, dans leur bien enroulé et empaqueté, de peur d'être obligé au départ, dans des arrière-boutiques poussiéreuses, sales et hétéroclites.

C'était la situation au début du vingtième siècle, jusqu'au moment où, par l'universalisation du marché, s'est produit la rencontre inévitable de la modernité : et, avec la dynastie Pahlavi, l'embryon d'une société civile et d'un semblant d'état de droit, de l'émancipation relative des femmes et

des minorités religieuses. Et l'influence grandissante de la culture occidentale, elle-même ternie par l'ombre portée des horreurs de ce siècle, et arrivant en Iran sous forme de marchandises et de sous-produits. Une rencontre de la modernité qui n'a fait qu'attiser les anciens problèmes – comme l'a démontré l'histoire récente – en leur permettant seulement d'éclater au grand jour avec leur obscurité.

*

Comme pendant les siècles où la religion avait dominé la vie spirituelle en Europe – et même après – en Iran aussi la seule possibilité d'existence publique pour des Juifs avait été longtemps la conversion à la religion commune. De telles conversions n'ont pas manqué. La situation avait semblé différente, mais brièvement, après la Seconde Guerre mondiale : en Iran également, comme partout ailleurs, beaucoup d'intellectuels avaient été attirés par le communisme. Cette nouvelle perspective permettait ainsi à certains Juifs iraniens de quitter la singularité de leur situation, sans avoir besoin de se convertir au particularisme d'une autre religion. Les nouvelles idées leur donnaient la possibilité – comme aux parents de Chohreh qui avaient même changé de nom – de

concilier, sans aucune contradiction, l'internationalisme humaniste et un nationalisme iranien. Les choses se transformèrent par étapes : l'échec du nationalisme iranien – qui a valu au père de Chohreh de faire de la prison -, ensuite la lente décomposition du communisme, et surtout l'irruption de la Révolution islamique.

Avec le semblant de modernité introduite en Iran, le fait d'être Juif – qui avait déterminé absolument la vie des générations précédentes – n'avait plus, pour le milieu social de Chohreh Feyzjdjou, qu'une signification marginale. L'assimilation progressait rapidement dans une société où, en apparence et pour un petit groupe, la tradition et la religion n'étaient plus une référence obligée, et l'existence juive disparaissait dans une identité nationale iranienne, toujours en attente, pour s'affirmer, d'une révolution – malgré les efforts de la dynastie Pahlavi à vouloir fonder cette identité sur la grandeur de l'Empire Perse préislamique. Lorsqu'elle a été à l'ordre du jour, « la Révolution » – bien qu'elle ne fût plus « rouge » mais « noire » – a été ressentie par beaucoup d'intellectuels comme une revendication et une affirmation de cette identité nationale : non plus celle, historique, de la Perse ancienne, mais de « la mystique persane », sa sublimation transcendante en

un Islam iranien. La « mystique persane », qu'on voulait voir comme l'essence de cette révolution, était conçue comme la vérité de « l'âme du peuple iranien », et la Révolution islamique était moins envisagée dans la perspective de la théocratie des mollahs que comme la réalisation de cette mystique-là, bien que, malgré leur différence et opposition, l'une et l'autre soient extrêmement liées et inséparables. Ainsi, au-delà des circonstances biographiques, il est probable aussi que – dans l'atmosphère « apocalyptique » de la Révolution – la conversion de Chohreh Feyzdzjou à « la mystique persane » avait pour elle le même sens d'une immersion dans une identité communautaire que l'adhésion au communisme pour son père. Mais



c'est l'échec de l'expérience personnelle et l'effondrement des illusions révolutionnaires qui ont fini par la conduire à elle-même.

*

Il est évident qu'avec l'identification de l'Iran et de l'Islam, la terre était retirée sous les pieds de Chohreh Feyzджou : « déterritorialisée », son identité devenait totalement problématique. La crise, et même l'absence d'identité devenait pour elle une situation « ontologique ». « Juive » en Iran, sauf par un reniement radical de ses origines, qui la rendrait de toute manière suspecte.

Dans l'un des rares témoignages sur elle-même, Chohreh Feyzджou disait : « ... *Je sens quelque part une sorte d'amertume que j'avais éprouvée pour la première fois à l'école, au cours de Coran et de lois religieuses, quand j'avais 8 ans. Mes parents voulaient que je suive les mêmes cours que mes condisciples, afin que je ne sois pas différente, comme eux l'avaient été. Conséquence : j'étais considérée comme une "Juive espionne" par ceux qui suivaient les cours, et comme une "Juive traître" par ceux qui n'y participaient pas. Et ainsi, je me sentais deux fois différente...¹ »*

1. In *Chohreh Feyzджou : Tout art est en exil*, Centre national des arts plastiques, Isthme éditions, Paris, 2007, p. 139.

Elle n'aurait pas pu, non plus, comme d'autres jeunes artistes se présenter sur la scène artistique mondiale, en tant que « Iranienne », c'est-à-dire musulmane, fût-ce en rupture de ban. De là une volonté acharnée à se proclamer une « singularité universelle » et le désir d'être reconnue comme une figure internationale, indépendamment de toute origine – bien que l'on soit, depuis le multiculturalisme des années quatre-vingt du vingtième siècle, dans une époque où il faille montrer « patte blanche », c'est-à-dire une identité communautaire et tribale.

À la différence, par exemple, d'une Shirin Neshat, intimidée d'abord par la situation artistique à New York jusqu'à renoncer à toute pratique et ne trouvant enfin une expression propre que par le retour à l'Iran et à la problématique des femmes et de la Révolution islamique, Chohreh Feyzdzjou considérait la scène artistique occidentale comme un défi qui lui incombait de relever, pour y faire face et s'y imposer. Elle avait en sainte horreur tout ce qui pouvait lui conférer une « origine » – dont elle se savait dépourvue – ou la « victimiser » et faire passer son travail pour un « produit » exotique sorti des réserves planétaires. Ce qui semble une forfanterie, un orgueil et une affirmation de soi, provient au contraire d'un

manque : une identité problématique lui imposait d'être immédiatement « universelle » ou de n'être rien. Elle était – et le savait – à la hauteur d'un désastre qui est mondial et croyait qu'elle n'avait pas besoin, pour se présenter sur la place du marché, de référence, de caste et d'identité autre qu'un nom propre.

Si l'on se demande : « comment devient-on Chohreh Feyzджou ? », dans ce devenir sa venue en Occident, en l'occurrence à Paris, et le moment de son arrivée, s'avèrent d'une importance primordiale. Sans cela « *Product of Chohreh Feyzджou* » n'aurait jamais pu exister, ni ses racines extra-européennes, iraniennes, se manifester...

L'Iran avait été parmi les rares pays à ne pas avoir connu directement la colonisation par l'Occident. Mais l'ancien empire avait disparu depuis longtemps, l'Iran refermé sur lui-même déclinait lentement et sûrement, pendant que les Européens se le disputaient comme champ pétrolifère et champ d'influence. Mais malgré l'isolement on ne restait pas ignorant de ce qui se passait ailleurs dans le monde : l'Iran est l'un des premiers pays musulmans à avoir tenté, au début du vingtième siècle, une révolution constitutionnaliste, et après la Seconde Guerre mondiale, le nationalisme du docteur Mossadegh a inspiré d'autres mouvements nationaux. Et même la Ré-



volution islamique, malgré sa force et son aspiration, est réactive dans son essence : elle résulte de l'influence grandissante, économique, technique, et à une moindre échelle « culturelle », de l'Occident, influence qui s'accélère chaque jour plus, nonobstant les apparences.

Ainsi depuis bien plus d'un siècle en Iran, si l'on ne connaissait pas directement la culture occidentale, et surtout si, en lui étant totalement extérieur, on ne participait pas directement à ses créations, on ne recevait pas moins ses échos, de manière pêle-mêle et hétéroclite, sans en comprendre la logique interne, la genèse et les nécessités du développement. Les choses changeaient s'il y avait la possibilité de venir comme jeune

étudiant en Occident, avec le désir de participer activement aux nouvelles créations mondiales.

Cependant dans cette rencontre avec le domaine des arts plastiques de l'Occident, il faut tenir compte aussi des moments particuliers de l'histoire tout court et de l'histoire de l'art. Imagine-t-on un Chagall ou un Soutine, si la revalorisation des arts d'ailleurs et les cubisme, fauvisme et expressionnisme n'avaient pas détruit la tradition grecque, chrétienne et renaissante de l'art européen ? Ou bien qu'une jeune Iranienne se destine à la peinture et à l'art plastique, sans la libération des femmes et l'apparition d'artistes femmes, somme toute extrêmement récente en Occident même ? Et en ce qui concerne Chohreh Feyzджou, sans les Louise Bourgeois, Eva Hess, Annette Messenger... ? Et surtout sans « la planétarisation » au-delà de « l'internationalisation » des arts ?

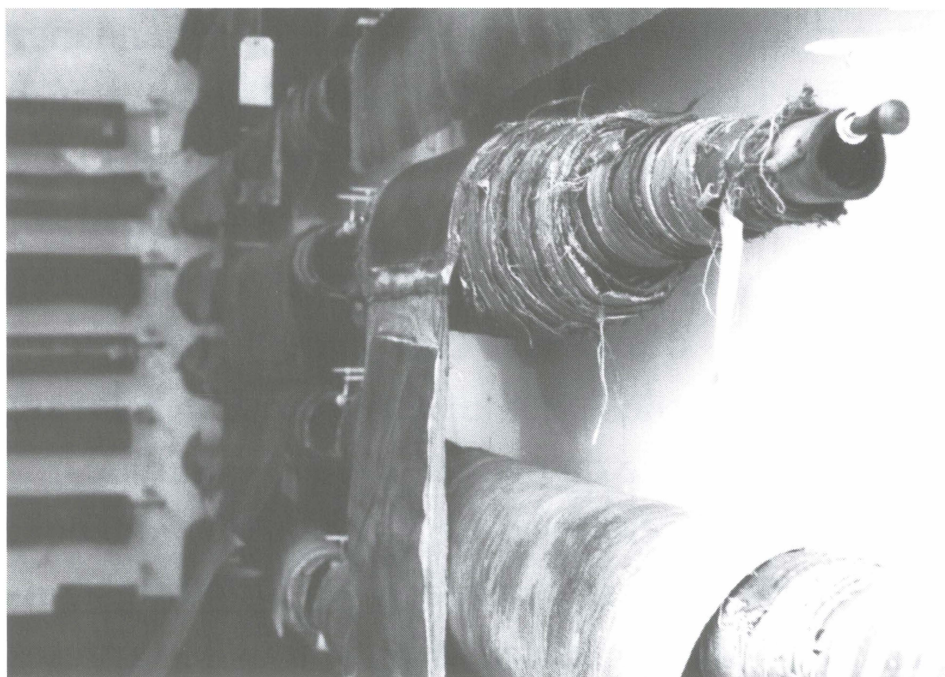
*

Au début des années cinquante du vingtième siècle, l'existence internationale de l'abstraction géométrique, lyrique ou informelle – sans entraves d'images, de textes, d'histoires et de sens préétablis – a permis à une jeune artiste iranienne arrivant en Italie (Behjat Sadr, qui sera plus tard le

professeur de Chohreh Feyzджou à la faculté des beaux-arts de Téhéran) de faire une peinture abstraite, exposée et reconnue par les critiques d'art italiens. Chohreh Feyzджou connaissait donc, à Téhéran, « l'art moderne » à travers livres, enseignements, reproductions, et même directement par des œuvres exposées dans un nouveau musée, qui venait de leur être consacré et où même des œuvres « récentes », comme celle d'un Rothko, De Kooning ou Warhol ne manquaient pas au catalogue. Par contre, jusqu'à son arrivée en Occident, elle était peu initiée aux pratiques les plus actuelles de l'art contemporain.

Lorsque Chohreh Feyzджou est venue à Paris, « l'abstraction internationale » comme dernier moment de la modernité, dans une conscience plus ou moins vague de « fin du monde », s'était terminée depuis longtemps, submergée par un afflux de toutes sortes d'objets, de matières, de pratiques hétérogènes minant le concept de l'œuvre d'art comme « l'achevé en soi », dans sa différence et son opposition avec la vie, un lieu absolu, élevé et idéal, sublimant le temps, en dehors de l'existence impure, matérielle, finie, mortelle et quotidienne. Il s'était produit déjà un retour au concret : non seulement l'entrée néo-dadaïste du banal et du trivial dans l'art, mais celle de l'orga-

nique, du bas, du déchet, du débris, du détritus, de l'exclu, du vétuste, de l'obsolète, du reste, des laissés pour compte du monde technologique : la matière, le corps, la mémoire, comme la reconnaissance de la catastrophe historique (avec une dimension essentiellement mortifère et funèbre chez Beuys, Boltanski) et écologique (pour Arte Povera), en même temps qu'une tentative de sauvetage de ce qui, dans sa résistance même, se broie. Avec, parfois, un retour aux stades préformel et préiconographique, magique et rituel de l'art. A la mondialisation technique et économique de plus en plus immatérielle, qui transformaient tout, y compris l'humain, en déchet, et à l'universalité de l'abstraction qui effaçait toute trace d'im-



pureté existentielle, s'opposaient le local, le personnel, le minoritaire : le genre, l'ethnique, le tribal...

*

C'est ce « contexte » purement occidental qui permet l'apparition du « *Product of Chohreh Feyzdjou* ». Dans une situation où, avec le statut de l'œuvre d'art, son « contexte » aussi était en question. D'abord « le contexte » dans le sens physique et spatial, l'espace de l'exposition qui s'était immiscé dans la clôture de l'œuvre en soi pour la métamorphoser en installation, en interrelation de plusieurs pratiques et éléments dans leurs rapports entre eux et avec leur environnement. Puis « le contexte » dans sa dimension symbolique d'institution artistique et de la dépendance de l'art à l'égard du marché. Suivant la mouvance politique des années soixante et soixante-dix, il y avait eu un refus radical de tout ce qui pourrait avoir une valeur d'échange ; et une volonté – tout aussi vaine – d'expulser « les marchands du temple ». Tout au plus pouvait-on se présenter devant la toute puissance du marché avec une attitude ironique, comme les ventes de Klein ou de Manzoni ; ou bien de manière parodique, tel Spoerri estampillant « attention œuvre d'art » tous les articles

d'une épicerie, ou comme la vieille boutique d'Oldenburg avec les objets de consommation quotidienne en papier mâché, toile plâtrée ou tissus cousus, bourrés et le tout grossièrement peint.

Mais puisque c'est le marché qui « fait » l'art et que le monde des marchandises est gouverné par une logique de « produit », autant s'y afficher en tant que tel pour avoir la permission d'y entrer. Là où, à l'origine, la référence au marché était un geste politique, Chohreh Feyzджou prend ironiquement acte d'une situation concrète. Épicerie et supermarché où tout est à vendre, et même à « disparaître » (comme elle le « réclame » dans l'une des présentations de sa dernière exposition qui a fini – étrange hasard – le jour de sa mort), sont des constats, et non pas une résistance ou une revendication politique. Ils ont la fonction de l'intégration et de la reproduction de la logique de la chose, comme publicité et marketing.

Pour Chohreh Feyzджou, son « logo » est signature, « authentification » du produit en tant que « produit d'art », qui sans cela pourrait passer pour un rebut. Cette intrication de l'image de marque de « l'artiste », son nom, et de la marchandise, affirme à la fois le produit personnel et la valeur marchande de son travail, inextricable-



ment mêlés et nécessaires pour que devienne possible leur « reconnaissance ». Il est à remarquer que, en général, « *Product of...* » indifféremment utilisé à la place de « *Made in...* » est suivi d'un nom de pays, et qu'en absence de territoire, c'est Chohreh Feyzджou elle-même qui devient ainsi territoire. C'est plus qu'un logo, un nom de fabrique, un copyright ou une déclaration d'originalité : l'affirmation d'un territoire.

Le « logo » devient l'identité, non seulement de soi, mais de la diversité des travaux réunis sous son label. Là où les artistes contemporains cherchent la multiplicité et l'éparpillement, changent continuellement de position, de pratique, de technique et d'attitude au nom d'une liberté protéiforme qui se refuse à se can-

tonner dans un « produit », Chohreh Feyzджou n'a pas à se défaire d'une « identité » dont elle est dépourvue, mais à s'en « produire » une. Peut-être la déterritorialisation se compense dans la volonté tatillonne de tout conserver d'elle-même, n'étant que ses propres traces qu'elle finit par se réapproprier et réunir en un tout.

*

Cette réappropriation de ses travaux anciens, mais aussi ses « produits » récents ont l'aspect nettement évident de manipulation et de « travaux féminins » : couper, coudre, retoucher, coller, malaxer, pétrir, teindre, ranger, emmagasiner. Opération de cuisson, d'imbibition, de calcination d'une cuisine de sorcière. Grâce à ces « opérations », ce qui s'affiche comme « produit » pour le marché constitue aussi un retour de « l'art » à ce qui l'a précédé, à la magie, la superstition et la sorcellerie. On a l'impression de talisman, de maléfice, d'exorcisme : un monde antérieur à l'élaboration de la forme (réputée et rejetée désormais comme « masculine ») avec son obscurité et ses zones d'ombre. En même temps, par l'enfouissement des dessins et des peintures pour n'exposer que des rouleaux, Chohreh Feyzджou revient à un monde où l'image est ignorée, re-

foulée et interdite. Tout cela fait éprouver immédiatement à un Iranien le sentiment de la reconnaissance d'un chez soi, avec sa familière et inquiétante étrangeté.

Dans cette production d'identité, dans cette unification affirmée par le logo « *Product of...* », le noir a une fonction primordiale. Tout est plongé dans un bain obscur, provient d'un « continent noir ». Non seulement le noir « consume » toutes les couleurs, mais, contre l'hétérogénéité et le disparate des travaux antérieurs, ou des techniques et matériaux différents, il fonctionne comme cohérence de style : il est signature. Il rassemble tout, en étant, terre d'origine, négation des particularités. Il a tous les tons, les nuances : du charbon, de la suie, du bitume, de la nuit profonde aux dégradés du noir, du brun rouille comme effet sulfureux d'assombrissement, de souillure, avec sa part inquiète, déplaisante de dissimulation, de secret, de mutisme, imposée à ce qui relèverait d'une « mythologie individuelle », enfouie, cachée dans les rouleaux.

Mais Chohreh Feyzджou ne fait pas que « broyer du noir », qu'il soit de deuil ou de tristesse métaphysique. C'est comme une « opération » alchimique : « l'œuvre au noir », où tout est

métamorphosé en matière noire dans l'attente de sa transmutation en « or philosophique ». « L'or philosophique » étant ici selon le nouvel « esprit » et la nouvelle couleur du monde, le « *Product of...* » : la transmutation du produit en « art » – en « or » – par sa détermination et son exposition sur la place du marché.

*

L'œuvre n'existant plus comme « l'achevé en soi », les « produits » exigent d'emblée l'éta-lage pour leur présentation, avec ses rayonnages, présentoirs et étagères nécessaires à l'exhibition des marchandises. Il y a réunification et classement, répartition en série, selon les techniques, les matières et les dispositions : posé, accroché au mur, suspendu, enroulé sur les tubes. Ce qui au départ avait été conçu comme des « œuvres » – les tableaux essentiellement – perd son identité propre. Sans qu'il s'agisse de « l'abstraction analytique », de réflexivité auto-référentielle et de mise à nu des matériaux et des moyens de la peinture (toiles, châssis, pinceaux, crayons, couleurs...). Pas plus donc la pratique minimaliste que la théorie de Supports/Surfaces, mais une volonté de défaire, de négation, d'adieu et en même temps de récupération, puisque les peintures décrochées



de leur cadre sont collées et cousues dans les rouleaux.

L'installation consiste en mise en relation des éléments et de l'espace environnemental : dans son unique grande exposition, Chohreh Feyzджou s'était emparée totalement de la galerie de Patricia Dorfmann à la Bastille, qui était en parfaite harmonie avec ses « Produits ». Non pas le vide neutre et industriel pour y exposer la forme et la matière réduite à leur présence tautologique, mais un bâtiment ancien, avec les murs un peu délabrés et vétustes de son rez de chaussée, son escalier légèrement de guinguois, le rétrécissement de l'espace au fur et mesure de la montée, jusqu'à une petite pièce sous les combles, tenant à la fois de la cuisine de sorcière et d'antré d'alchimiste,

où Chohreh Feyzджou avait installé les instruments de ses opérations.

Mais en dehors même de cet environnement privilégié, toute installation des « Produits » de Feyzджou tient de droguerie, de hangar de marchandises avariées et invendues, de muséum d'histoire naturelle, de laboratoire d'expérience de vivisection, de dépôt de site archéologique avec sa tonalité funèbre. De l'extérieur, l'étalage donne l'impression du Bazar, quelque chose de l'Iran natif, mais regardé de près, à cause des matières organiques et du caractère calciné, brûlé..., cela renvoie à l'univers de la mort concentrationnaire.

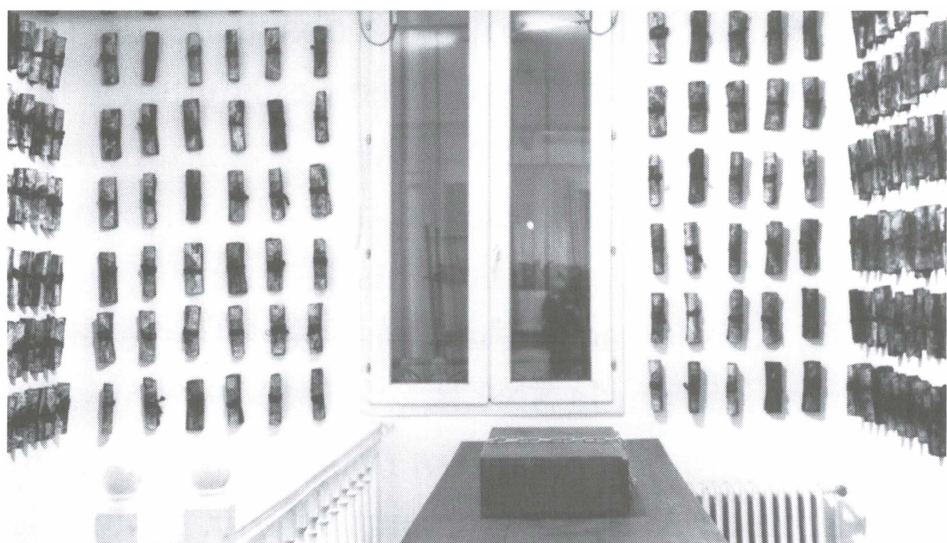
*

Car l'époque – les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix – est marquée, on le voit chez Beuys et Boltanski mais pas seulement pour eux, par une conscience nouvelle et de plus en plus aiguë de l'irréversible historique du désastre de la Shoah. Elle hante quiconque réfléchit, elle fait partie de l'air que chacun respire, et pour cela il n'est pas nécessaire de se réclamer du judaïsme (voir, entre mille exemples, la mise en perspective du siècle et du cinéma dans *Histoire(s) du cinéma* de Godard).

Si la Shoah projette l'obscurité de son ombre sur les *Product*, Chohreh Feyzджou n'y fait pas de référence directe. Sauf une exception, mais réalisée, à titre posthume, en mars 1996 (elle est morte le 17 février) : une « installation » conçue par elle, dans le cadre d'une manifestation collective organisée par la SNCB, « *Zijsporen, Gynaika 96* » *Ausstellung auf Rädern in einem Zug SNCB*. Un wagon de 25 mètres, repeint en noir, rempli de crin jusqu'à mi-hauteur des banquettes, avec deux malles, également remplies de crins, que des cheminots chargeaient et déchargeaient dans chaque gare. Le wagon datait de 1933 et faisait partie de ceux qui avaient servi à la déportation de 28000 Juifs belges à Auschwitz.

*

Assimilés ou non, les Juifs d'Iran – malgré l'imminence du danger, avant l'occupation du pays par les Alliés – n'avaient aucune « expérience » de la Shoah : sans liens avec les Juifs d'Europe, ils n'étaient pas non plus, dans l'après-guerre, les survivants d'une catastrophe, pour eux, lointaine dont ils connaissaient l'existence sans en avoir subi les conséquences directement. C'est donc en Occident que cette conscience s'impose aussi à Chohreh Feyzджou, qui y est conduite éga-



lement par sa velléité du « retour » au judaïsme, à la suite de son expérience « mystique » malheureuse, de la disparition de ses parents, revivifiant la mémoire des origines, et de la Révolution islamique iranienne et de ses effets de déterritorialisation. La conjonction de cette rencontre surdétermine, l'un par l'autre, la mémoire personnelle iranienne et l'immémorial du désastre, comme une étincelle qui calcine tout.

La créativité et la radicalité viennent de cette identité en absence, d'être le lieu – sans territoire assignable – de déterminations et de rencontres multiples, avec la souffrance et l'intranquilité que cela implique. Là aussi « le noir » devient promesse d'unité négative : harmonie de silence permettant d'exprimer, tout en le celant, les arrière-fonds cachés, mais fonda-

mentaux dont elle était constituée, qui la hantaient sans qu'elle le sache. Pour cela, il fallait entrer dans cette obscurité en s'acquittant de ce que cela exige : payer de sa vie et de sa personne.

*

Il s'est produit un saut, un passage radical, dont la cause a pu être aussi actuelle et personnelle. Tout a dû apparaître dans l'ombre de la mort, et recouvert de sa poussière s'emparant de tout. Le noir de deuil dont Chohreh Feyzджou voile ses travaux anciens, l'arrachement et le rassemblement de ceux-ci, qui les transforment soudainement en une seule « œuvre », viennent sûrement de la connaissance de son mal incurable.

C'est ainsi, avec acharnement et comme un appel au témoin, qu'elle métamorphose tout en trace du temps contre le temps qui lui manque.

Selon la plasticienne Narmine Sadegh, pour un temps son condisciple d'atelier et sa complice en art, qui l'aurait initiée à l'existence du brou de noix, la découverte d'Eva Hesse, pendant son séjour américain, a été essentielle pour Chohreh Feyzджou.

Au-delà d'une influence, on pourrait parler d'une très forte identification, à cause d'une « fa-

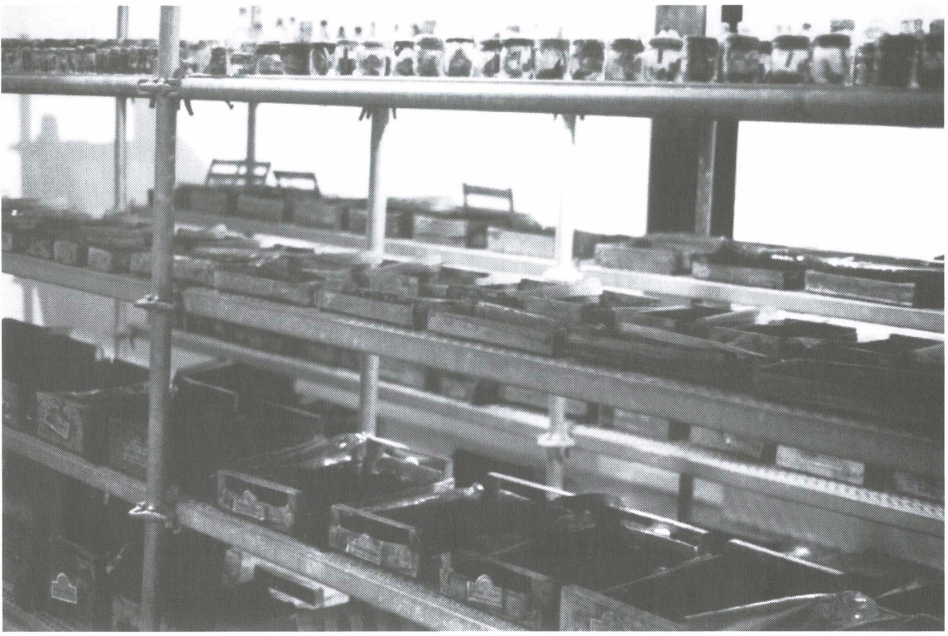
talité » commune : art, féminité, judaïsme, maladie mortelle. Il faudrait même rappeler, à propos de Chohreh Feyzdjou, ce que Mel Bochner a dit d'Eva Hesse, de « ses implications avec “la phénoménologie d’être Eva Hesse” – physiquement, émotionnellement, intellectuellement... et son projet de rendre cette “phénoménologie” consciente, en la manifestant ». Mais dans les *Product* de Feyzdjou il y a quelque chose de vétuste et de souillé, par les sédimentations du temps et de l'Histoire, qui semble provenir des vieux continents d'Asie et d'Europe, et qui est absent de l'œuvre américaine, et, malgré sa « saleté » relative, comparativement plus « clean » et plus lumineuse et transparente, d'Eva Hesse – à cause de l'emploi de fibre de verre et de résine de polystyrène.

Lors d'un voyage en Egypte, Chohreh Feyzdjou avait été très impressionnée par les Pyramides, contenant et continent de la mort, mais aussi par la présence des traces archéologiques rongées et momifiées par le temps. Ses « *Product* » semblent aussi marqués par ce souvenir. De là viendra également plus tard quelque chose qui tient à la fois d'un Mastaba égyptien, d'un antique tombeau d'empereur de Chine et d'un bunker allemand : une très grande masse en forme de simili

parallélépipède couvert de « feuillages » sombres et artificiels qui servent en général aux camouflages militaires. Le tout monumental, grandiose, noir, imposant respect et effroi. Cette œuvre avait été réalisée, quelques mois avant la mort de Chohreh Feyzdzjou, en été 1995, avec des caisses récupérées sur un site militaire, lors d'une exposition, pour l'anniversaire de la Libération, qui s'étendait le long de ces sites de guerre à la frontière franco-allemande : *Territoires occupés : Kunst-Konversion*.

Chohreh Feyzdzjou est à la fois iranienne, imprégnée de traditions islamiques, elle est juive et elle est de formation occidentale et contemporaine, n'ayant jamais su d'où elle était, où elle était ou pourrait être et sachant qu'elle n'en saura définitivement rien pour toujours. Elle participe de ces trois mondes, elle est entièrement de chacun d'eux, marquée en profondeur et n'est vraiment d'aucun. Toujours en porte à faux dans n'importe lequel de ces univers qui dans leur exclusivité s'excluent les uns les autres. Chaque fois elle est renvoyée ailleurs et se réclame des deux autres termes, lorsque l'un de ces trois mondes voudrait lui donner une identité propre.

Il faut rappeler ici le sens que Chohreh Feyzdzjou donnait à sa propre situation. Invitée à une exposition (« *Heart of Darkness* », Kröller-Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas 1994-95) qui devait réunir les artistes non occidentaux en exil en Occident et des occidentaux remettant en question leur propre tradition, Feyzdzjou s'est sentie, encore une fois, « déplacée », en donnant ce titre



à ses travaux : « *Products of Chohreh Feyzджou : Why I don't agree with this show* », et en faisant les déclarations suivantes : « *C'est vrai que, moi, je continue à être iranienne et juive, que je vive ici ou là. Mais j'ai aussi toujours continué à penser que mon travail appartenait à l'univers imaginaire et utopique de l'homme né au monde, et que si exil il y a quelque part, ce n'est pas à cause d'une carte de séjour ou d'un passeport, mais par absence de ce monde, qui n'existera jamais et auquel l'artiste cependant aspire et appartient, plus que Léonard de Vinci n'appartient à l'Italie. ... Je ne représente pas ma culture. J'étais heureuse en Iran et je pourrais revenir dans ma communauté juive là-bas si je le voulais. C'était mon libre choix de partir et vivre à Paris. J'ai grandi pen-*

dant le régime du Shah, l'histoire de l'art occidental est mon héritage aussi. Je ne veux pas être vue comme une artiste en exil, mais comme un être humain.¹ »

*

En plus des contradictions insolubles de sa triple existence – ses origines iranienne et juive et sa volonté d'être un artiste contemporain – Chohreh Feyzджou a, avant tout, la particularité d'être une femme, ce qui est l'indéfini en soi et la difficulté d'exister et de créer partout, et infiniment plus lorsqu'il s'agit des traditions anciennes d'où elle vient. C'est cette équivocité essentielle qui la situe en dehors des mots de telle ou telle tribu, et par de-là les frontières, dans une destinée générale et actuelle.

*

Mais la réalité immédiate de cet arrière-fond s'est résumée pour Chohreh Feyzджou en un mot : « l'interdit d'expression », qui n'a rien à voir avec l'interdit d'images et ne relève pas non plus d'une quelconque ordonnance, d'une censure ou d'une connivence tacite, mais qui est identique à l'expression elle-même. Car quiconque, depuis

1. In *Chohreh Feyzджou : Tout art est en exil*, op. cit., p.153-154.

l'origine, a été partagé entre les univers hétérogènes, reste étranger définitivement à leurs horizons et en conséquence « autre » pour toujours là où il se retrouve. Les modes d'être, de certitude et de lumière que chacun de ces horizons dispensent, en principe, à ceux qui en participent, lui sont retirés. Parce qu'il fait immédiatement l'expérience de leur hétérogénéité, leur incompatibilité, il est renvoyé à son absence d'être fondamental, à une singularité condamnée définitivement au mutisme à moins de circonstances extraordinaires, qui ne sont pas toujours externes et demandent un courage, une volonté de vie et une énergie extrême, une foi, aussi, inébranlable dans la nécessité des œuvres, pour permettre à cette singularité de devenir un Soi, non une image renvoyée par les autres, mais l'errance aux frontières de l'être, dans l'obscurité d'une absence de lumière commune.

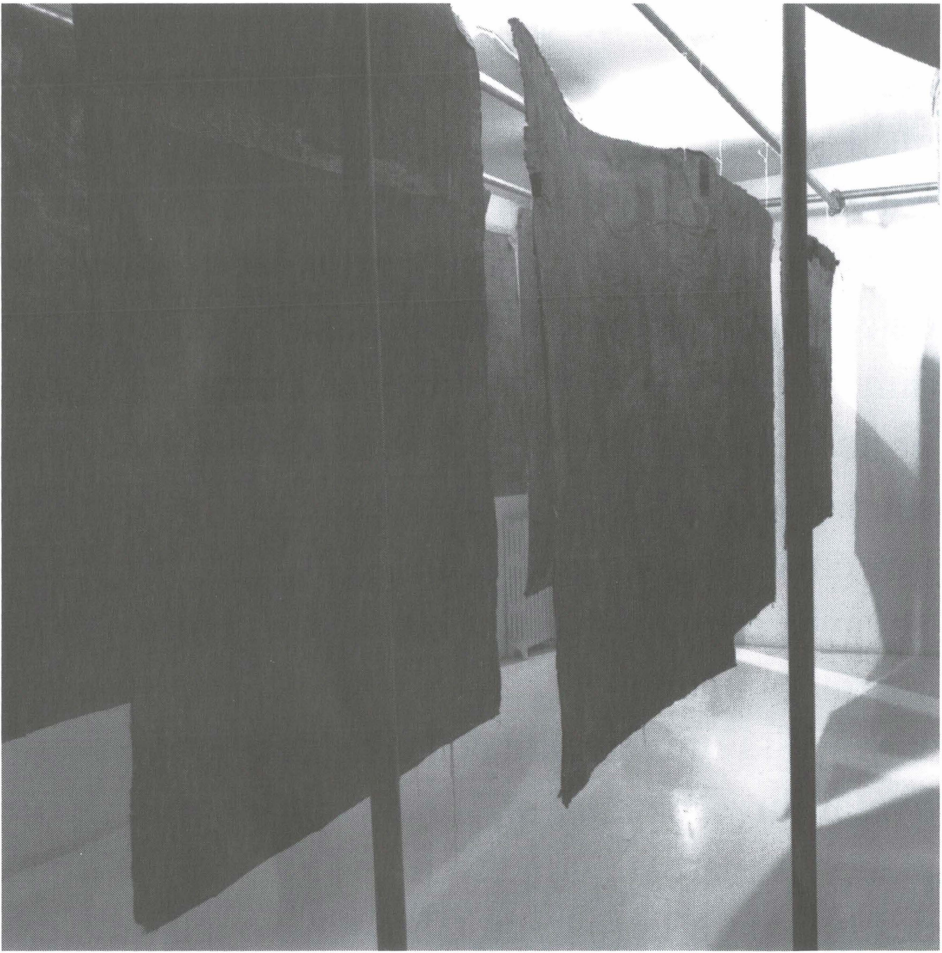
Au-dessus du noir, il n'y a pas de couleur, dit un proverbe persan. Au-delà de la noirceur du scandale devrait-on dire, comme le signe d'une souillure, où ne se distingue plus le défi orgueilleux et l'humilité. Car telle est la situation de quelqu'un d'acculé à être une singularité sans partage, qui du fait de la complexité de ces liens multiples ne participe pas à une « communauté » quelle qu'elle soit, mais qui porte le poids et les

traces de toutes, qui ne peut, par conséquent, s'attendre à une compréhension, à un écho, à la reconnaissance des « proches », car elle ne représente aucun groupe et n'est le porte-parole de personne. Rien d'une pensée, d'un sentiment, d'une image, d'une mémoire ne peut s'exprimer, se montrer, se manifester, s'exposer à la lumière et rien ne peut-être celé, caché, tu. D'où leur présence ici et leur recouvrement, leur effacement couche sur couche. C'est derrière un voile noir que Chohreh Feyzджou expose ses blessures sur la place du marché ; et les retire, les efface en deçà des mots des tribus et au-delà de leurs limites, en une sorte d'enfouissement au plus profond qui est aussi une projection au dehors.

Si on peut définir une « culture » – dans le sens restrictif que les ethnologues ont imposé à ce terme – comme une particularité, parce qu'elle est une, parmi d'autres « cultures », de territoires et de signes de reconnaissance, quelqu'un comme Chohreh Feyzджou ne peut se revendiquer de, ni être intégrée à une particularité « culturelle ». Parce que – dans le sens fort du mot culture – elle porte les marques et les blessures de plusieurs d'entre elles tout en restant extérieure à chacune exclusivement. C'est une singularité qui ne peut advenir qu'en touchant un fond d'universel, une

absence d'identité qui ne se métamorphose en identité qu'en se perdant dans l'impersonnel de ce qu'il y a de plus commun. Cette absence de recours, l'esseulement, ce retrait de la surface, le refus de s'investir dans l'étendue, cette descente dans la profondeur conduit au fond sans fond, à la dimension cachée de la vie et de l'univers, à partir de laquelle tout être advient. C'est l'accès à la source de la vie et de la création dans leur identité. La rencontre, au plus profond de l'intérieur, du Soi avec chacun, avec la sainteté du vivant en tout être et toute chose.

Si l'universalité de la marchandise – l'anonymat du « *Product of...* », de son idiome : cette place du marché, condition de la liberté et de sa destruction à la fois, où Chohreh Feyzджou s'expose avec ses « produits » – est la condition « actuelle » et extrême, elle est comme le masque ironique, le voile de cette autre universalité indicible, qui s'exprime à travers et contre elle. De cette autre chose – affirmait Chohreh Feyzджou – toujours et partout vivante, que ce soit ici ou ailleurs, dans la tribu « primitive », ou au milieu de la civilisation la plus « avancée ». Elle n'a pas de lieu ni de temps. C'est la vie même présente jusque dans la matière, jusque dans la cire chaude qui réagit physiquement au doigt de la main qui la



façonne. Elle est le végétal et l'animal dans leur proximité. Elle est, disait Chohreh Feyzджou, la vie même du corps dans ce qu'il a de plus originel, de plus primitif, de vital et de mortel aussi, avec ses pulsions, sa sexualité, ses peurs, ses angoisses, son désir. Dans son existence matérielle, elle est entièrement spiritualité. C'est à cela que conduit l'accès à Soi et la possibilité de la création, de la métamorphose, du sauvetage, du plus méprisé et du plus décrié : le sans fond – le noir et l'obscur –

ou en dehors de toutes les croyances et de leurs images historiques, l'indicible et l'informulé ne se distinguent pas de la sainteté de la vie.

*

« Le tableau est une fenêtre », dit-on dans la tradition de la peinture occidentale. Ici les châssis sont comme les portes et les fenêtres arrachées à des maisons détruites. Ils veillent sur des étales du marché, disposés à la hâte, comme ceux qu'offrent aux passants les Orientaux en exil, dans les couloirs du métro ou sur les places publiques. Ils sont parmi d'autres objets récupérés, rangés, classés par un chiffonnier comme s'il s'agissait, en descendant dans le peu et dans le reste rejeté et méprisé, d'accomplir leur sauvetage en même temps qu'un sauvetage de ce qui était dispersé de soi-même et de ces œuvres, en plusieurs lieux de l'histoire et de la terre. Ici l'art n'est pas la lumière de l'origine, mais l'action même qui reconduit les traces et les restes à leur obscurité en les dépouillant d'une présence qui affirmerait une vérité fallacieuse, en les rendant à ce néant d'être qui pourrait être aussi un commencement.



PARCOURS

Chohreh Feyzджou est née le 5 septembre 1955 à Téhéran, Iran, dans une famille de tradition lettrée juive. Mais déjà son père, « assimilé », avait changé son patronyme de Cohen, et son oncle était marié à une Française, l'un et l'autre avaient reçu une éducation ouverte à l'Occident et à la modernité, et ils avaient fait de la prison en tant que membres du parti Toudeh (communiste).

Ce passé, et plus encore la mort de son frère, atteint de paralysie cérébrale à la suite d'une poliomyélite contractée dans son enfance, ont profondément marqué Chohreh.

Son père encourageait sa vocation artistique. C'est ainsi qu'elle est entrée, en 1973, à l'École des Beaux-Arts de Téhéran, dans l'atelier de Behdjat Sadr. En 1975, elle s'est inscrite à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier d'Étienne-Martin.

En 1976 et 1977, elle a voyagé en Égypte, en Israël, en Iran. En 1978, elle a reçu des diplômes de l'École des Beaux-Arts de Paris. Et en



1979, lors de la Révolution, elle est retournée en Iran, où, en 1980, elle s'est convertie à l'islam – la règle oblige – pour pouvoir épouser un architecte musulman, dont elle a divorcé peu après, pour revenir, de nouveau, à l'École des Beaux-Arts de Paris, qu'elle a fréquentée jusqu'en 1988, travaillant successivement dans les ateliers de Pierre Matthey, Christian Boltanski et Gino Silvestri. En 1987, elle a obtenu un Diplôme d'études approfondies en arts plastiques à l'université de Paris VIII.

Au début des années 1980, elle s'est engagée passionnément et intensément, tour à tour, dans l'étude de la mystique soufie iranienne et de la mystique juive, ses doubles « origines », afin

de trouver, pensait-elle, une voie dans sa vie et son art.

Après avoir participé à diverses expositions, elle a présenté sa première exposition personnelle importante au 91 quai de la Gare en novembre 1989. C'est surtout en 1992, avec « *Products of Chohreh Feyzджou : 1988-1992* », à la galerie Patricia Dorfmann, qu'elle a posé sa marque et son « logo » sur tous ses produits. À partir de là les expositions, de groupe ou individuelle, en France et à l'étranger (Belgique, Pays-Bas, Allemagne, Grande-Bretagne...), dans des galeries ou des musées (Ludwig Museum, à Coblenz, 1993 et Jeu de Paume, à Paris, 1994, Peninsula, Eindhoven, 1995...) se sont multipliées.

Le 17 février 1996, Chohreh Feyzджou est décédée à Paris d'une leucémie, à l'âge de quarante ans, au moment même où elle commençait à être internationalement connue.

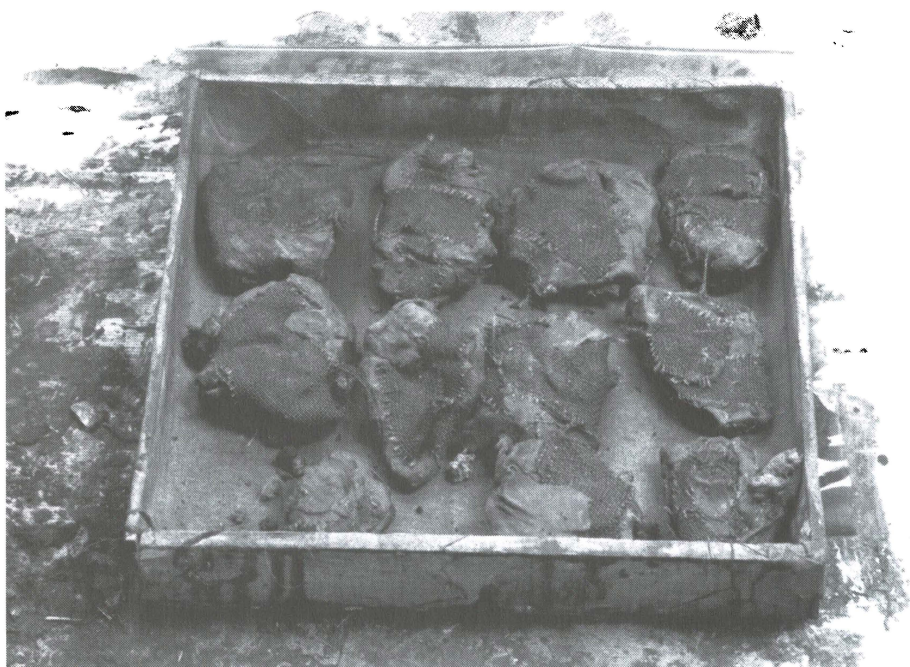
En 2002, le Fonds national d'art contemporain a acquis le fonds de l'atelier de Chohreh Feyzджou. Déposées au CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux, en 2004, les « productions » de l'artiste sont restaurées, inventoriées, cataloguées et exposées jusqu'à 2007. Une autre grande exposition est organisée au Musée de

Picardie et au centre culturel Le safran à Amiens en 2010¹.

1. Voir Christophe Arnaudin & Anne Cadenet, « Repères Biographiques », in *Chohreh Feyzджou : Tout art est en exil, op. cit.*, p. 137 - 159

RENCONTRE AVEC CHOUREH

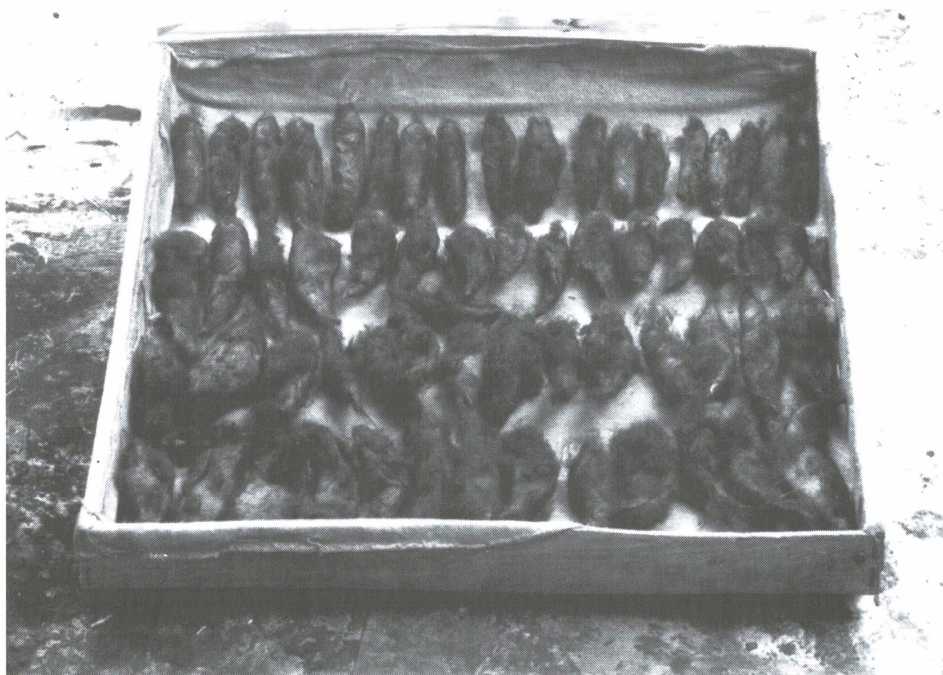
J'ai très peu connu Chohreh Feyzджou. N'étant pas en relation avec beaucoup de monde, j'ignorais son existence. Elle avait entendu parler de moi par un ami. À l'époque, elle avait besoin de s'entretenir avec quelqu'un comme moi à cause de notre origine commune. J'ai su plus tard, par d'autres, qu'elle s'était adonnée à de prétendues expériences de mystique musulmane sous la férule d'un maître. À cause de cette expérience désastreuse et surtout après la mort de son père,



Chohreh était revenue au judaïsme – dont elle prétendait, ne rien connaître – et s’y était jetée corps et âme, de manière radicale comme tout ce qu’elle faisait.

Elle m’a contacté sous le prétexte futile – comme on me l’a appris plus tard – d’un pseudo travail universitaire sur l’art juif en Iran. Le nom « Feyzджou » – j’ignorais que l’un de ses grands pères s’appelait « Cohen Sedegh » – ne paraissait pas correspondre à l’objet de son intérêt. Je lui ai répondu, ce qu’elle savait parfaitement déjà, qu’il n’y avait là rien d’assez important pour qu’on s’y attarde. Elle a voulu me montrer quelques-uns de ses propres travaux.

Mais Chohreh n’était pas encore devenue



Chohreh Feyzджou, c'est-à-dire, « la productrice », si je puis dire, qui se révèle dans ses œuvres. Elle m'a montré, dans une boîte, des crânes en terre qu'elle voulait, disait-elle, envoyer au musée de Jérusalem comme les restes de ses ancêtres. Et aussi, peintes par elle-même, quelques belles miniatures persanes, avec des poèmes de poètes iraniens, mais calligraphiés en caractères hébraïques. Je savais, pour en avoir vu au département des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, que ce genre de « mixture » c'était à peu près tout ce que des artistes Juifs avaient pu produire en Iran, c'est-à-dire des sous-produits de troisième ordre. Voilà ce que j'ai vu ce jour-là ; et tous ces retours à l'origine m'ont agacé profondément. Avec beaucoup de condescendance, j'ai conseillé à Chohreh de rester aux États-Unis, où elle devait se rendre, car beaucoup de Juifs iraniens s'y étaient enrichis et pourraient lui faire bon accueil, puisque ces miniatures flattaient en eux à la fois leur besoin de nouveaux riches de posséder des œuvres d'art et leur désir de garder des liens avec leur origine. Évidemment ma suggestion a provoqué chez Chohreh un mépris souverain. Et nous ne nous sommes plus revus.

Son mépris a changé lorsqu'elle a lu les livres que j'ai consacrés à Hedayat et Canetti. Après

quelques années donc, elle m'a demandé de nouveau d'aller voir son travail, dans une exposition d'abord, où je n'ai rien compris à des boules de matières noires, et ensuite dans son nouvel atelier où elle vivait également, ayant été obligée de quitter son appartement.

Ce nouveau lieu avait déjà quelque chose d'inquiétant en soi. Des monuments funéraires du cimetière du Père-Lachaise, visibles par dessus le mur qui clôturait une petite cour, présidaient sur ce lieu comme des dieux lares. Et la mort projetait son ombre sur tout. Chohreh occupait au rez-de-chaussée une ancienne forge, assez sombre. À côté de son lit, de ses tables de travail, et de ses caisses et ses cageots où s'entassaient ses œuvres, il y avait encore des restes de l'ancienne forge, dont, allant du sol au plafond, beaucoup de plaques circulaires métalliques qu'elle pensait transformer en œuvre et qu'elle a emportées avec elle dans un autre atelier.

Je dois dire que par-delà « l'inquiétante étrangeté », ou plutôt par-delà cette « inquiétante familiarité », ou peut-être à cause d'elle, j'ai éprouvé un terrible saisissement. Comme si de l'autre côté, je m'étais soudain retrouvé chez moi. Par la suite, plus j'ai revu les œuvres de Chohreh, dans son atelier, ou près de la Bastille, dans la ga-



lerie de Patricia Dorfmann, dont Chohreh avait, pour ainsi dire, remodelé l'espace et se l'était complètement approprié par son installation, plus le sentiment de reconnaissance s'est renforcé. C'était là exposé devant moi ce qui me hantait sans que je veuille le savoir, l'arrière monde caché mais fondamental dont j'étais constitué.

Sans doute, d'autres visiteurs des expositions de Chohreh ont éprouvé le même saisissement. Et sans doute, comme dans toute relation d'identification, il y a là aussi quelque chose d'essentiellement faux. Cette identification était fausse déjà, lorsque Chohreh avait cherché à me contacter. Et cette identification était fausse de ma part, quand j'ai eu un sentiment de reconnaissance



devant son œuvre. C'est sans doute la cause de nos querelles à propos du texte qu'elle m'a demandé pour le catalogue de son exposition.

Je ne tenais absolument pas à l'écrire. N'ayant jamais écrit sur commande, ignorant tout de l'art contemporain, ne voulant pas écrire à propos de quelqu'un que je connaissais et surtout ne désirant pas dire des choses qui me concernaient aussi personnellement. Mais Chohreh tenait beaucoup à ce que j'écrive, parce que ces choses, il n'y avait que moi qui pouvais les dire, selon elle, puisque cela me concernait également. Puis elle pensait pouvoir me souffler des idées, ce qu'elle n'aurait pas pu faire aisément avec un critique d'art chevronné et célèbre, malgré l'emprise et la fascination qu'elle exerçait sur tout un chacun par

sa manière d'être passionnée, sans concession, et son exigence sans limites à l'égard d'elle-même.

Sa fureur a éclaté cependant lorsque je lui ai lu mon texte, que j'avais écrit en partie sur la base des notes prises sous sa dictée.

N'étant pas moins colérique qu'elle, je suis rentré chez moi, j'ai déchiré le texte, je l'ai jeté à la corbeille et pour m'en débarrasser, j'ai vidé le tout dans les poubelles de l'immeuble. Furieux de tout cela, mais content d'avoir échappé à tous ces propos sur « l'origine ».

Mais à peine avais-je jeté mon texte que j'ai eu un coup de téléphone de Chohreh exigeant que je le publie. Elle n'exerçait pas de pouvoir par sa personne, mais à cause du respect que j'avais pour son travail. Conciliant, je lui ai dit que j'étais prêt à écrire un autre texte puisque celui-ci ne lui avait pas plu et que je l'avais déchiré et jeté à la poubelle.

Elle ne voulait pas en démordre, c'était ce texte qu'elle voulait et pas autre chose. J'ai dû ainsi vider les poubelles, chercher les morceaux de mon texte, recoller les papiers déchirés et maculés. Pour un peu j'aurais pu lui donner le résultat pour qu'elle l'intègre à son travail.

Mais d'où venait la colère de Chohreh ? D'abord, je ne disais pas qu'elle était la plus grande artiste de sa génération ! Ce qui de l'extérieur peut sembler une mégalomanie est tout à fait légitime intérieurement. Si l'on ne pense pas être l'unique et le meilleur on n'a sans doute pas la force de risquer tout, d'aller ou descendre aussi loin. Dix tonnes de passion et un gramme de patience, pour paraphraser Nicolas de Stäel que je cite mal de mémoire. Maintenant j'ai compris la cause de son impatience : Chohreh se savait en danger de mort, et elle n'avait pas de temps à donner au temps nécessaire à l'accomplissement et à la reconnaissance, ni le loisir, ni la patience de s'arrêter au détail.

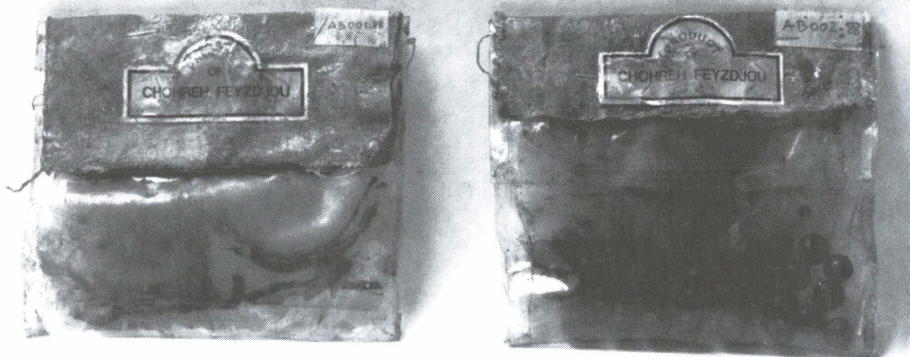
Donc non seulement je n'avais pas écrit qu'elle était la seule, mais de plus en évoquant ses origines, ce pourquoi d'ailleurs elle voulait que j'écrive et qu'elle m'avait suggéré elle-même, j'avais, disait-elle, minimisé l'importance de son œuvre. Elle voulait être sa propre origine et universelle immédiatement. J'ai eu beau lui expliquer qu'on ne pouvait, et encore, d'emblée être universelle qu'en science pure, que par leur matérialité, par toutes les relations entre affect, matériau et idée, par le travail, les œuvres d'art n'atteignaient à l'universalité que par l'historicité, que



pour cela l'art pouvait être historique et atemporel à la fois – rien n'y faisait.

En bref : elle voulait, tout en ne le voulant pas, que je parle de ce que j'appelais en plaisantant ses « quatre calamités » : le fait d'être femme, iranienne, juive et artiste contemporaine. Mais, en même temps, Chohreh Feyzджou voulait n'être qu'elle-même, et elle entraînait en fureur chaque fois qu'on cherchait à montrer ses œuvres dans le cadre d'une exposition du tiers-monde, de femmes ou en l'intégrant à tel ou tel courant artistique.

À ces « quatre calamités » s'ajoutait une cinquième, la plus grave, la plus terrible et déterminante sans doute, dont j'ignorais tout : c'était



son mal mortel. Elle avait évoqué des problèmes de santé, mais faisait semblant de ne pas y trouver de gravité et de ne pas leur donner d'importance. Par pudeur sans doute, comme à propos de tout le reste de son existence dont je ne connais encore quasiment rien. Peut-être aussi pour ne pas devenir pesante avec la gêne qu'on pourrait éprouver à son égard en la sachant menacée. Elle avait une force et une légèreté lumineuse, à la fois, qui, provenant peut-être de cette conscience de la menace, devenait une sorte d'orgueil hautain, un sentiment supérieur et un refus d'être considérée comme une victime.

Et la raison profonde pour laquelle elle détestait ce que j'avais écrit à son propos, c'était mon insistance justement sur ces quatre calamités qui, pensait-elle, la victimisait et rapetissait l'im-

portance de son travail. Ce qui n'a pas empêché Chohreh Feyzджou d'exiger que je publie ce texte et non pas un autre, ni qu'elle le fasse republier et traduire à l'occasion de chacune de ses expositions.

*

Si je voulais définir Chohreh Feyzджou, je dirais qu'il s'agit essentiellement de non-appartenance, à cause de sa « non-identité » originale – le fait d'être juive dans un pays profondément musulman – métamorphosée en horizon d'être. Elle a tenté de créer son propre territoire, son propre univers, en récupérant même son propre passé, son itinéraire, tous ses travaux différents et dispersés pour constituer un seul ensemble, et elle a pu le faire grâce à la couleur noire qui unifie tout, et en marquant tout par le logo de « *Product of Chohreh Feyzджou* ».

Elle avait raison de ne se reconnaître d'autre origine que celle de son appartenance au monde de l'art. Sa non-identité « originale » la rendait plus ouverte que d'autres à l'Occident. De ce fait, son œuvre est entièrement un produit de l'art contemporain occidental : un art lui-même en exil, déterritorialisé par son absence de norme, sa multiplicité, sa fécondité, par la métamorphose

des concepts d'art, de l'œuvre et de la forme, par l'apparition des pratiques d'installation, mais aussi par sa conscience d'un monde de désastre, entre les catastrophes de la Seconde Guerre mondiale et celles encore plus terrifiantes qui apparaissent à l'horizon. C'est l'art occidental lui-même, qui – en démantelant ses propres normes qu'on prenait pour de l'universelles – s'est ouvert à l'universalité et a pu accueillir non seulement les arts d'ailleurs, mais ceux qui venant d'ailleurs se veulent artistes contemporains. Sans cela une Chohreh Feyzджou n'existerait purement et simplement pas.

Ce qu'elle a exposé, en le teintant de noir, sous le logo de « *Product of Chohreh Feyzджou* », ce que j'ai appelé « l'épicerie de l'apocalypse » peut parfaitement être compris dans le contexte de l'art contemporain, à partir des cendres de la Seconde Guerre mondiale et des désastres écologiques et économiques du déchaînement mondialisé de la marchandise et de la technique. L'obsolescence dont on peut avoir le sentiment devant les « *Product of Chohreh Feyzджou* » rappelle sans doute l'obsolescence d'un monde traditionnel, mais un philosophe contemporain, Günther Anders, en pensant la situation de l'Occident a parlé, à ce propos, de *l'obsolescence de*



l'homme, son « être devenu “antiquité”, pièce archéologique ». D'autres penseurs évoquent « la mort de l'homme », et si cette mort projette son ombre sur beaucoup d'œuvres contemporaines, elle est « la teinte » qui a déterminé, jusqu'à sa substance, les « *Product of Chohreh Feyzdjou* ».

C'est son mal personnel qui lui a fait toucher ce fond commun qui détermine le monde d'aujourd'hui. Il lui a imposé la nécessité de tout réunir de soi et de se produire soi-même, tout en se voilant de noir, par impossibilité de se dire, et pour trouver une unité à ses « *Product of Chohreh Feyzdjou* » présentés sur la scène de l'art contemporain devenu, à l'image de notre univers, le monde de la marchandise.

Mais voici le paradoxe : il existe très peu

d'œuvres de Chohreh Feyzджou sur le marché ! Du fait de la mort de son dernier galeriste peu après sa disparition et parce qu'elle n'avait pas d'héritier, ses œuvres n'ont pu être sauvées que grâce à leur achat par le Fonds national d'art contemporain. Ainsi n'étant plus « vendable », Chohreh Feyzджou risque d'être éjectée et de disparaître du monde de l'art, dominé par les règles du marché comme tout le reste. Ses œuvres ne sont que de l'art et ne peuvent plus devenir des objets de spéculations financières, susceptibles d'enrichir ceux qui pourraient les posséder ou en être les experts et les intermédiaires. S'il n'y a pas d'œuvre à vendre, c'est donc que Chohreh Feyzджou ne vaut rien et par conséquent qu'elle n'existe pas ! À moins de considérer que l'ironie du « *Product of...* » a atteint son but : se soustraire au monde de la marchandise tout en simulant de s'afficher sur la place du marché.



Table

Première partie

L'épicerie de l'apocalypse	11
----------------------------	----

Deuxième partie

Parcours	75
Rencontre avec Chohreh	79

DU MÊME AUTEUR

Écrits sur l'Iran

1999 – *Tombeau de Sadegh Hedayat*, Farrago.

2007 – *Kiarostami : Le Réel, face et pile*, Circé / Poche

2009 – *La Miniature persane : Les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin*, Verdier / Poche.

Écrits sur l'art

1989, 1995 et 2002 – *Aux origines de l'art moderne : Le Manet de Bataille*, La Différence.

1992 – *Seurat : La pureté de l'élément spectral*, L'Échoppe.

1996 – *Poussin, là où le lointain... : Mythe et paysage*, L'Échoppe.

1998 – *Courbet*, L'Échoppe.

2001 – *Morandi : Lumière et Mémoire*, Farrago / Léo Scheer.

2003 – *Rothko : Une absence d'image, Lumière de la couleur*, Farrago / Léo Scheer.

2003 – *Rauschenberg : Le monde comme images de reproduction*, Farrago / Léo Scheer.

2003 – *Staël : La peinture et l'image*, Farrago / Léo Scheer.

2006 – *Antoni Tàpies : Temps et matière*, Hazan.

2008 – *Duchamp romantique : Méta-ironie et sublime*, L'Attente.

2011 – *Courbet : Le portrait de l'artiste dans son atelier*, Circé.