

Farhad Ostovani

Deux femmes

PRÉFACE DE ALAIN MADELEINE-PERDRILLAT
ENTRETIEN DE FARHAD OSTOVANI AVEC JEANNE DORN

L'Atelier contemporain

UN TRAVAIL DE MÉMOIRE

À l'origine de nombre d'œuvres de Farhad Ostovani se trouvent des photographies, et non telle ou telle figure, tel ou tel objet ou tel ou tel site directement, ce qui indique déjà, peut-être en raison de la crainte de se laisser gagner par l'émotion que ces motifs suscitent en lui, un besoin d'éloigner ses motifs et de disposer d'un temps propre, qui n'est pas celui de l'observation ou de la contemplation directe. Dans le cas de cette série, cet éloignement est même très grand puisqu'à son origine, la petite photographie, où paraissent sa grand-mère et sa mère, fut prise lorsqu'il était enfant ou adolescent. On peut supposer qu'il la conservait depuis longtemps déjà, pieusement, avant que l'idée lui vînt d'en faire la base de plusieurs de ses œuvres : de ce qu'un musicien appellerait des variations.

Il faut d'abord noter l'étrangeté de cette petite photographie (10x12 cm) en noir et blanc. Deux femmes y figurent, que l'on pourrait croire étrangères, tout au moins sans relations entre elles, sans un geste ou un regard échangé. L'une est debout, l'autre assise dans un fauteuil, séparées par un espace quasiment vide (on y distingue un objet difficile à identifier), la séparation étant soulignée par la verticale qui partage le mur du fond entre une partie claire et une partie sombre. De plus, la femme tournée vers nous, mais sans nous regarder, semble occupée à arranger sa coiffure avec des épingles, quand l'autre, de profil, regarde vers la droite et paraît surprise par quelque

chose qui nous échappe. Tout le contraire donc d'une rencontre ou d'un dialogue et, si l'artiste ne nous l'avait dit, on n'imaginerait pas qu'il s'agit de sa grand-mère âgée et de sa fille – et donc de sa mère – encore jeune. Même on ne comprend pas le sens de ce qui n'est pas une scène composée et, vue « de l'extérieur », on pourrait douter de l'intérêt de la photographie, qui n'a d'ailleurs aucune prétention « artistique ». Elle est simplement une photo-souvenir, dont l'importance tient au fait qu'elle réunit (mais le terme « réunit » n'est guère justifié ici) deux personnes qui veillèrent sur l'enfance de l'artiste, en Iran, il y a de très nombreuses années, et en cela doit être rare, peut-être unique.

Tardivement, puisque l'artiste gardait cette photographie depuis longtemps, et en s'y reprenant à plusieurs fois, Farhad Ostovani va s'inspirer d'elle, comme s'il voulait lui restituer une vie, faire revivre avec elle un moment du passé, assurément lié à sa jeunesse en Iran, tout en se libérant de la fascination qu'elle exerce sur lui. Et cette approche rejoint exactement l'une de ses habituelles façons de travailler, en ce sens qu'il va non pas s'en inspirer comme on s'inspire d'un paysage ou d'un visage aimé, qui reste malgré tout lointain, mais en conservant la photographie, ou certaines de ses parties, par le biais de photocopies, *sous* les œuvres de la série, ce que les personnes non prévenues qui les regardent peuvent ignorer. On voit là tout un étagement qui répond aux profondeurs et détours

de la mémoire : d'abord un moment d'un passé éloigné, puis une photographie sauvée de ce passé, puis la reprise de celle-ci dans plusieurs photocopies, puis les œuvres qui se superposent à celles-ci et font fleurir de nombreuses images nouvelles, que l'on imagine encore multipliables, de sorte que ce moment d'un passé certes révolu, traité autrement que par les aléas du souvenir, redevient en un sens présent, vivant.

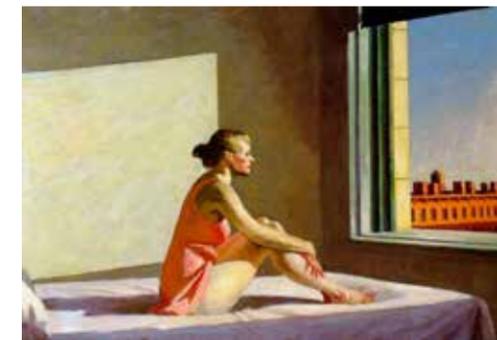
On imagine aisément que l'artiste pourrait très bien se passer de ce support et procéder à son travail directement sur de simples feuilles de papier, avec la photographie sous les yeux, d'autant plus que les photocopies de celle-ci sont promises à disparaître dans les variations qu'elle aura suscitées. Il y a donc là un choix étrange, qui ne tient pas à une question de maîtrise technique. Il faut alors penser au maintien d'une présence que la photographie, curieusement, presque magiquement, de par sa banalité même et son unicité, préserverait, et qui peut-être garderait ainsi l'artiste des fantaisies propres à la création, des égarements de l'imaginaire. Resterait au cœur de la série un repère fixe, un foyer de vigilance, une veilleuse souterraine, invisible, dont la charge consisterait à écarter l'oubli, et par là maintenir la force émotionnelle du souvenir là même où l'artiste ne veut précisément pas s'en tenir à la mémoire.

Toutefois, il importe de noter que cette photographie première n'est pas faite de portraits et ne raconte rien. Si elle arrête le temps, comme toute photographie, son étrangeté même, avec les positions et mouvements désaccordés des deux femmes, n'invite pas vraiment à des rêveries, plutôt à l'exercice de l'imagination. Ce à quoi l'artiste s'emploie en séparant plusieurs fragments (des *détails*) de l'image, comme si cette opération pouvait en « améliorer » la qualité, sinon en éclairer le sens – mais c'est aussi reconnaître l'absence d'unité de celle-ci, ce que la tentative de rapprocher les deux figures, au moins une fois, illustre. Une absence qui, d'ailleurs, invitait le peintre à intervenir à sa façon, et l'on peut croire qu'il ne se serait pas attaché à produire une telle série à partir d'une photographie « artistique ».

En « améliorant » la qualité proprement esthétique de l'image, en accordant, notamment, un rôle particulier à cette verticale bien droite qui divise le mur du fond en deux surfaces planes et rappelle certaines peintures abstraites héritières du néoplasticisme, Farhad Ostovani rend ambiguë la lecture de cette série d'œuvres, où tantôt se fait sentir l'évocation mélancolique, et toute personnelle, d'un passé révolu, tantôt s'impose la recherche d'une beauté actuelle appréciable par des amateurs ignorant tout de ce passé de l'artiste (et donc la présence « souterraine » de la photographie originale), – une recherche pareille à celle d'autres séries qu'il peint

depuis longtemps. Mais ce faisant, en soumettant l'image première, figée et décevante, à différents traitements possibles, il la rend à la vie et approfondit le mystère de cet instant suspendu. Il y a là un travail d'ordre presque littéraire par l'usage à la fois essentiel et en partie dissimulé d'un temps contraire à l'immédiateté qu'une œuvre d'art plastique impose d'abord à qui la regarde. Si les souvenirs peuvent tenir une place importante dans le travail de l'artiste, pour toute personne « étrangère », ils ne jouent jamais, et pour autant qu'elle en ait connaissance, qu'un rôle secondaire dans la contemplation de l'œuvre. En ce sens, cette série de Farhad Ostovani s'adresse aussi bien, et peut-être davantage, à lui-même qu'à un public.

D'ailleurs, il ne cherche aucunement à partager ses souvenirs, mais à en extraire, grâce à une pauvre photographie, le principe d'œuvres qui, tout en se suffisant à elles-mêmes, ne sont pas sans rappeler d'autres appartenant au passé et qu'il aime depuis toujours, en particulier le *Portrait de la mère de l'artiste* (dit aussi *Arrangement en gris et noir n°1*) de Whistler, conservé au musée d'Orsay, à Paris, ou un tableau d'Edward Hopper comme *Morning Sun*, appartenant au Columbus Museum of Art (Ohio). Au lieu d'une émotion suscitée par un paysage, un visage ou un objet, il fait fond sur une émotion liée à la mémoire, comme s'il voulait tout à la fois la préserver et s'en défaire en la changeant et multipliant pour lui donner un sens actuel. Ainsi, Il y a



plus que de la mélancolie dans cette série : le désir non de renoncer à cette émotion, ce qui sans doute serait impossible, mais d'engager dans un travail de création la seule image sauvée qui la porte, de faire d'une sourde

FREE NOTE

182×170 40 SHEETS

5^m/m FREE-102

SHIZUKA

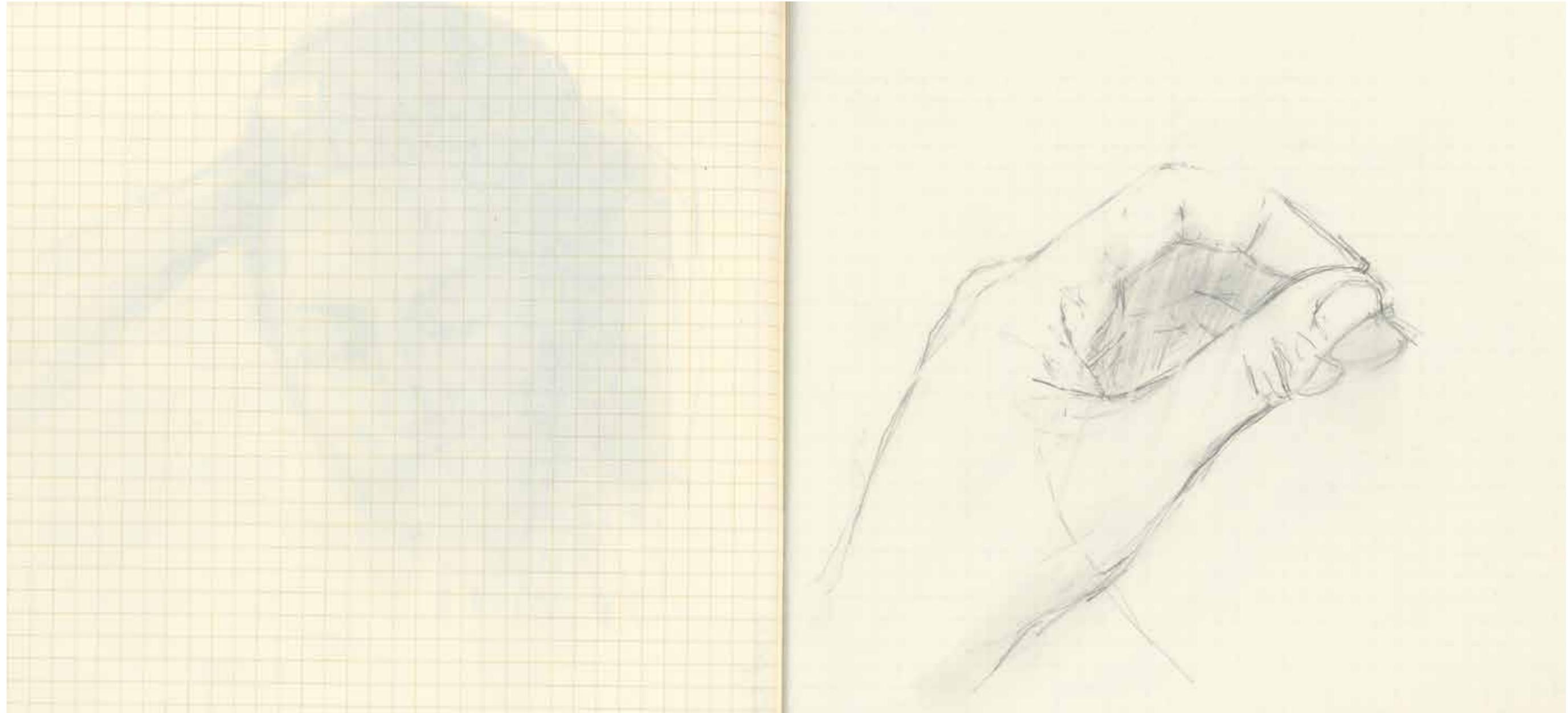
Mars-2005

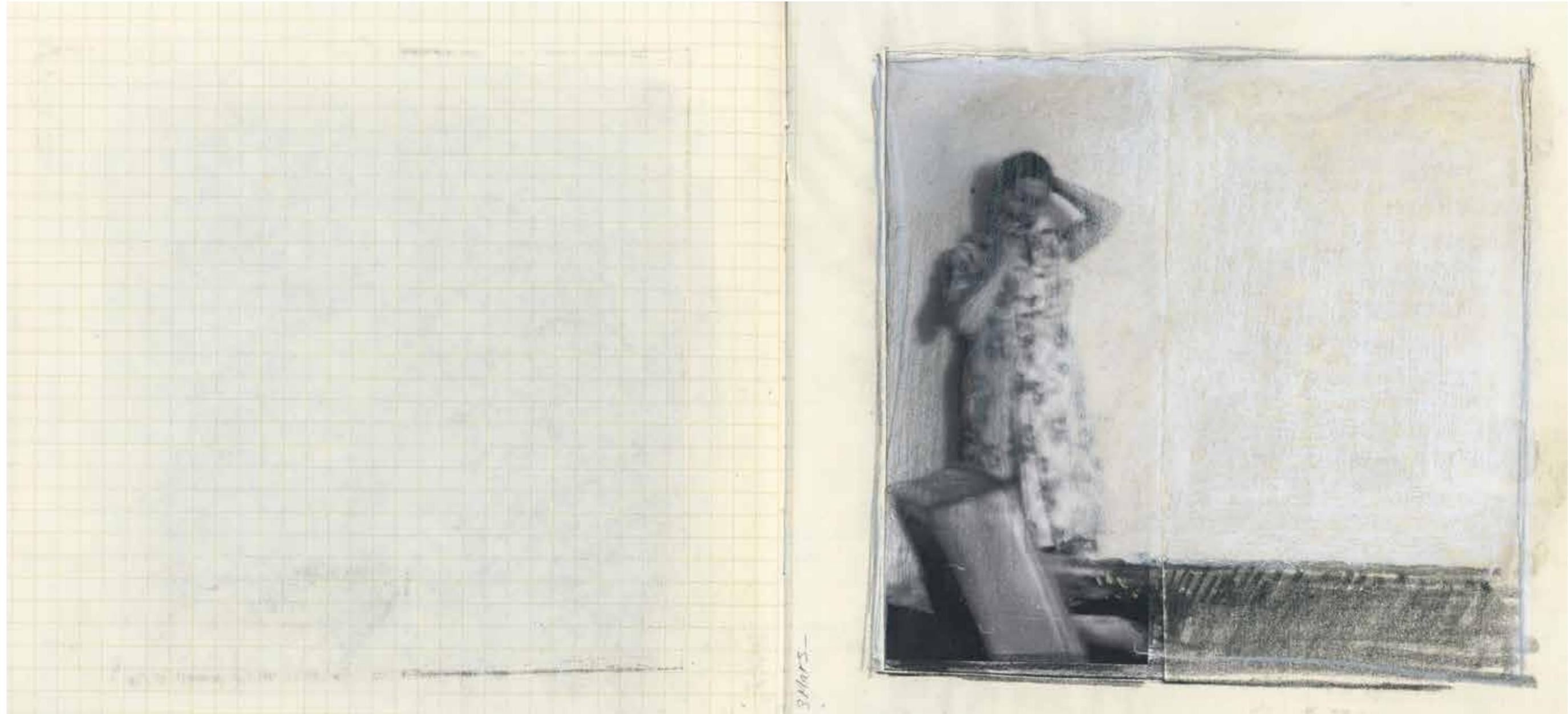


Mars

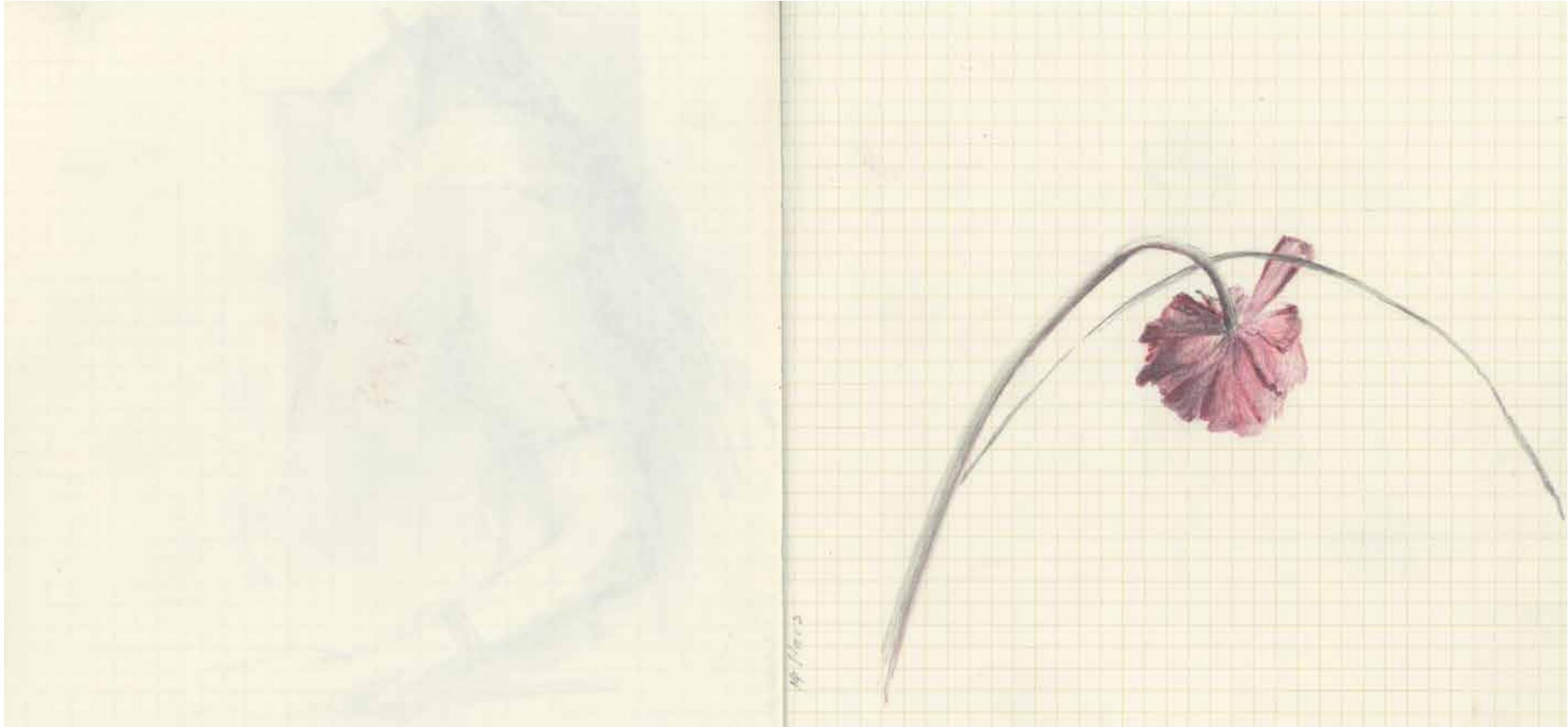




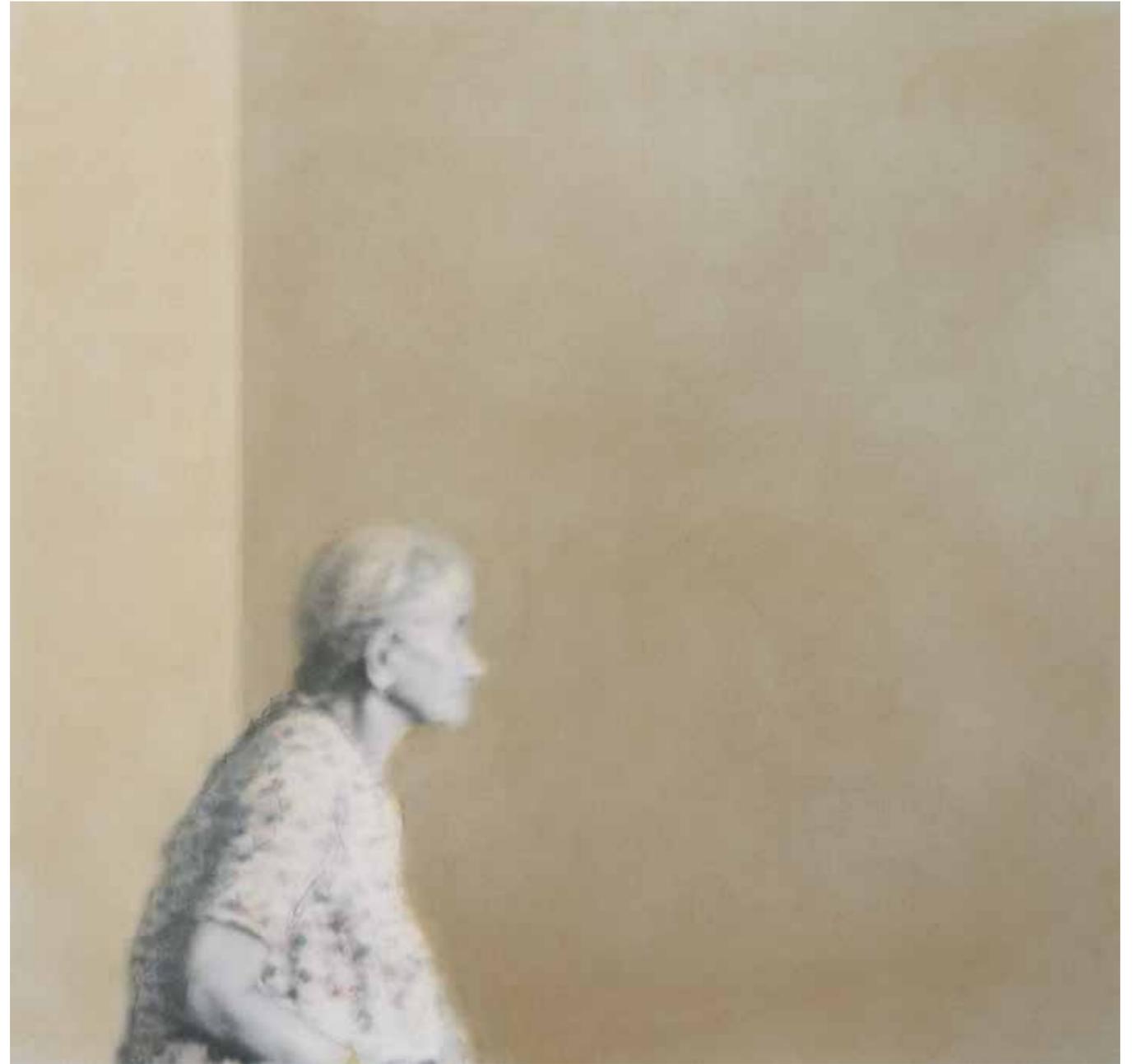
















Le risque de peindre

Dans ton livre autobiographique *Le Jardin d'Alioff*, paru en 2018, tu cites dès le premier chapitre ces quelques vers de ton ami poète Sohrab Seperhi :

*Je viens de Kashan
Mon métier est la peinture :
De temps en temps je fabrique une cage colorée
Pour te la vendre
Pour que le chant du coquelicot captif rafraîchisse
ta solitude.
Quelle illusion, quelle illusion...
Je sais que ma toile n'a pas d'âme.
Je sais bien que la mare de mon tableau est sans
poisson.*

Tu conclus cette suite de vers et le chapitre lui-même en une phrase qui proteste en faveur d'un peintre, Bonakdar, le premier que tu rencontrais, encore enfant alors, et dont tu décris la boutique où s'étaient et s'entassaient ses tableaux comme le lieu d'un premier éveil à la peinture, presque comme la naissance d'une vocation. Après plusieurs années de recul et y resongeant avec la lucidité qui te fait trouver son art somme toute « banal », « provincial », tu écris que tu n'as néanmoins jamais cessé d'aimer cette peinture douée d'une grande

« sincérité ». On comprend alors que la sincérité, la droiture de la démarche, la simple recherche sans prétentions que poursuit un homme avec des pinceaux contient plus de vérité et de vie (puisque l'on pouvait pressentir dans les mares de Bonakdar, dis-tu, des myriades de poissons) que la volonté de faire « art », et préserve en retour celui-ci de n'être qu'« illusion », qu'une « cage colorée ».

Cette page de ton livre peut-elle être lue comme un accès vers la compréhension d'une part essentielle de ton propre travail, qui ne serait pas tant à envisager comme de l'« art », mais comme l'exercice d'une spiritualité, la recherche concentrée d'une justesse dans un rapport au réel débarrassé, précisément, des prétentions de l'art ? Qu'entends-tu par cette « sincérité » ?

F.O. : Seperhi était peintre aussi, poète et peintre, mais il ne se disait pas « artiste ». La peinture était un métier pour lui, et pour Bonakdar aussi, donc il n'y avait pas chez eux cette sorte de prétention à dire « je suis artiste », une chose que l'on entend beaucoup aujourd'hui. En revanche, très peu de gens disent « je suis peintre », « mon métier est la peinture », ou encore « je peins ». Pourtant cela change tout. Dans le poème

de Seperhi et dans le travail de Bonakdar, c'est ça que j'aime. Il y a dans ces deux-là – qui sont complètement différents, car Bonakdar était vraiment un peintre banal – quelque chose de très sentimental, de très touchant. J'aime Seperhi parce qu'il est simple, parce qu'il ne cherche pas les mots compliqués dans ses poèmes ni dans son travail pictural de jeunesse. Il est honnête.

Je me souviens que lorsque mon père m'emmenait chez Bonakdar, j'étais complètement fasciné : tout était tellement beau, et en même temps très sympathique, très terrestre, rien n'était intellectuel ou inutilement compliqué. Il y avait quelque chose de pur et de sincère que depuis je n'ai pas vu beaucoup. Rarement. Ce sont ces choses que je retrouve en lisant les poèmes de Sohrab et en regardant certaines de ses œuvres. C'est ce que je ressens aujourd'hui encore devant les œuvres de Gérard de Palézieux, par exemple. Je ne pense pas que Palézieux s'appelait « artiste ». Il faisait ses gravures comme son travail de tous les jours.

Dans ce même livre, le dernier chapitre est consacré à ta rencontre avec *Bacco di Nervi*, l'étrange sculpture d'un parc de la ville de Nervi, que tu évoques avec des termes qui sont ceux de la rencontre amoureuse : « Je fus tout de suite attiré par lui. Je l'aimais, j'aimais sa légèreté, ses yeux mi-clos, comme s'il était ivre, saisi dans le plaisir d'un rêve. » Tu te souviens de son « expression de joie

et de désir », liée à sa jeunesse insolente et séduisante, et quand ton séjour à Bogliasco prit fin, tu écris que tu éprouvas une « impression d'amour inaccompli ». Cinq ans plus tard, lors d'un second séjour, tu retournes le voir : « je crois bien que je ne pouvais plus le quitter. J'avais pris des centaines de photographies de lui. » Lesquelles photographies donnèrent lieu à une exposition en 2016, qui fut aussi l'occasion de rendre une nouvelle visite à ton ami Bacco. Mais c'est alors un Bacco changé que tu retrouves, un Bacco las, ombragé par la tristesse, environné d'une profonde solitude. Ce qui te fait écrire ces interrogations graves :

*Pourquoi son expression avait-elle changé ?
Pourquoi était-il triste ? Était-ce parce que j'avais
porté atteinte à son âme ? Parce que de son âme
j'avais fait quelque chose de matériel ?*

Ce jour-là, il n'y eut pas d'échange de paroles entre toi et Bacco. Bacco était comme enfermé en lui-même, et de pierre à nouveau. De sorte que l'on comprend par ce récit que la possibilité d'un danger, voire d'une culpabilité intrinsèque à la pratique artistique, t'a traversé, qu'à cet instant tu as pu penser que la mise en image pouvait faire du tort à l'être ainsi photographié, examiné, réifié par l'œuvre ensuite exposée à la vue de centaines de visiteurs qui, quelques minutes auparavant dans le parc, se désintéressaient de sa présence réelle.

Tu confesses toi-même : « Je travaille sur son image depuis 2013. » « Sur son image », c'est donc bien une image – une illusion ? – qui a été substituée à cette présence, ce qui l'a rendue taciturne et malheureuse. À cet égard, Alain Madeleine-Perdrillat¹ avait fait remarquer que ces ajouts de peinture ressemblent à du maquillage. De même, l'extrême attention portée à l'éclairage, au point de vue, a pu constituer le moyen d'esthétiser ton modèle pour le plaisir des yeux. Bacchus plein de vie, d'ivresse et de sensualité serait devenu mélancolique comme celui de Caravage, malade, peut-être, de n'être plus qu'un corps érotisé, brute matière au service de l'« art ». De sorte qu'on peut légitimement réfléchir au fait que ce beau livre autobiographique qu'est *Le Jardin d'Alioff*, commence et s'achève par l'évocation de cette crainte non seulement d'un mensonge de l'art, mais d'une violence, aussi bien, présente dès les premières années et qui resurgit chez l'artiste accompli.

Cette crainte est-elle toujours présente au fond de toi ? L'as-tu ressentie par exemple lors de tes expositions ?

F.O. : Non, je n'ai pas ressenti ça dans mes expositions. La tristesse de Bacco que j'évoque vient de ce qu'une intimité était touchée, une chose intime entre lui et moi. Je pense que j'étais attiré par lui, comme dans une sorte d'amour de jeunesse. Parce qu'il est très jeune et très beau et que de surcroît personne ne le regardait, parce qu'il était cassé. Il y avait d'autres statues dans le parc qui n'étaient pas cassées et que les gens regardaient, mais devant lui personne ne s'arrêtait. Donc j'ai commencé d'une certaine façon à parler avec lui. Peut-être que je parlais avec moi-même, mais il y avait quelque chose entre nous. J'ai fait une série de travail que j'ai exposée dans un musée, puis je suis revenu le voir et j'ai senti d'un coup que cette relation était touchée. Voici les reproches que j'imaginai qu'il m'adressait : « alors, tu as fait plein de portraits de moi, tu les exposes, mais je suis là encore, tout seul ! » Il pleuvait ce jour-là, le parc était fermé, la directrice m'accorda finalement de l'ouvrir pour moi, mais deux gardes me regardaient de loin et ma sœur était là aussi. Donc je n'étais pas seul avec lui. Alors qu'auparavant j'étais tout le temps seul avec lui. Il y avait le sentiment que je l'avais utilisé ce jeune homme, et ses apparences, alors qu'il était profondément seul. Tout ça, c'est pas très réaliste !

¹ - « Farhad et le Bacchus de Nervi », *Farhad Ostovani. Bacco di Nervi*, L'Atelier contemporain, 2019, p. 15-19.

Concernant le texte d'Alain sur l'esthétisation du modèle, le maquillage, la référence à Caravage, je ne suis pas tout à fait d'accord. Je n'appelle pas ça « maquiller » ; j'ai plutôt amené des couleurs sur cette pierre grise et froide parce que, peut-être, je voulais lui donner une vie. Je ne mets pas de philosophie derrière mon travail, je fais tout par le sentiment. Je n'avais pas pensé à ça, et je ne savais pas que Bacchus était connu pour ses métamorphoses. Bacchus, pour moi, pendant deux périodes de trente jours, avait différents côtés, différentes expressions de visage, mais je pense qu'il y avait une relation tout à fait directe avec l'expression de moi-même à ce moment-là. C'est comme lorsqu'on regarde un même paysage et qu'on le voit différemment en fonction de son sentiment intérieur.

Peut-être que j'ai culpabilisé vis-à-vis de Bacco, mais quand j'ai dit qu'il était triste je ne pensais pas à la création artistique mais à notre relation. Bacco c'est aussi pour moi la jeunesse perdue. Cette jeunesse qui est chez lui éternelle puisqu'il est une statue, et qui ne l'est pas chez l'homme.

Dans ton œuvre, le motif principal (une grappe, une montagne) est souvent recouvert de hachures, de rayures, voire de griffures, qui le cisailent et compromettent son entière et claire visibilité. Il est aussi parfois situé dans des lointains, dans une distance infranchissable ; et d'autres fois encore enveloppé d'une brume, ou de feuillages en désordre. Par exemple, dans la suite des *Liliums* de 2002, les pétales émergent d'une épaisseur de coups de crayon noir qui est le fond sur lequel elles se détachent péniblement. L'approche des objets que tu peins est-elle difficile

d'accès, est-elle comme refusée, au préalable, et extraite longuement d'une matière au premier abord réfractaire ? Ou bien la façon dont tu approches ces réalités est-elle vécue de façon paisible ? Et que traduiraient alors ces hachures récurrentes ?

F.O. : Au tout début de mon travail, à Rome par exemple, je faisais des petits formats, des pêches bien rondes, bien claires, des citrons très réalistes. Ces objets ne s'inséraient pas dans une série. Tandis que *Lilium* est une série, de 49 pièces. Je n'avais pas pensé à cette difficulté, mais maintenant que tu me poses la question, en effet je peux dire que je ne voulais pas faire des liliums : j'étais en train de parler avec moi-même. *Lilium* est un prétexte pour s'exprimer, pour quelque chose qui se joue à l'intérieur de moi. Il est de plus en plus fréquent dans mon œuvre, et surtout dans la série, que ce que je peins est un état mental. La distance s'accentue au fur et à mesure des années entre l'objet et moi. *Les Jardins d'Alioff* récents par exemple : je ne pouvais plus les supporter, et les recouvrir de noir me donnait de la satisfaction, ça ressemblait plus à ce que je souhaitais voir.

Pourtant ton œuvre paraît silencieuse, on ne soupçonne pas cette colère.

C'est vrai, on dit que mon travail est silencieux. Il est vrai aussi que je pense qu'il y a souvent beaucoup de choses en dessous de ce silence. Parce que je ne fais pas le travail *pour* le silence, *pour* que ce soit silencieux. Par exemple, dans ma série de méditation sur les feuilles : elles expriment plein de choses qui sont en moi, cela *semble* silencieux seulement.

D'ailleurs, ces pétales ne se détachent pas tant d'un fond tourmenté qu'elles font corps avec lui, l'enlassant, épousant sa matière, si bien que cette indistinction met face à une œuvre presque abstraite, qui se refuse à la claire délimitation des objets, qui laisse affleurer l'irreprésentable. De même, les suites sur le mont *Grammont*, dont la masse hachurée emplit la quasi-totalité de la surface de la feuille, obstrue le regard et n'ouvre nul horizon, mettent le spectateur face à la montagne comme obstacle, comme ce qui ne se laisse pas saisir entièrement par le regard. Le cadrage est très serré, et les coups de crayons traduisent une matière dure, une paroi toute de crevasses, d'anfractuosités, de reliefs aussi, avec cette béance inexplicable qui caractérise ce mont, cette échancrure provocante qui dévoile l'abîme. Parfois, la montagne n'est plus dessinée qu'à moitié, laissant le reste inférieur de la page blanc. Ainsi, des traits les plus rêches qui expriment toutes les nodosités de la paroi aux lignes délicates qui tentent de retenir une forme évanescence derrière la muraille immense du brouillard, la réalité dépeinte semble toujours excéder sa mise en représentation dans un cadre souvent trop étroit. De même, les feuilles que tu peins ne se laissent pas enserrer mais s'envolent, continuent leur course aérienne au-delà du cadre, plus légères et volatiles que tout regard qui prétendrait les immobiliser, déjouant ce faisant toute captation dans l'espace clos et préconstruit d'une image.

Comment expliques-tu cela ? Est-ce une façon d'exprimer l'altérité radicale de ce que tu rencontres de la réalité sensible, ce qui ne se laisse précisément pas réduire à une image, englober par la représentation ?

Face au Grammont, j'étais fasciné par cette présence massive devant moi comme un mur. Quand j'ai exposé, on m'a demandé d'écrire la raison pour laquelle je représente des montagnes : j'ai eu beaucoup de mal, mais c'est maintenant écrit dans le catalogue. Dans mon enfance il y avait toujours une montagne, à Lahijan où je suis né. La montagne n'est pas une ligne qui monte et qui descend, c'est beaucoup plus que ça. C'est comme les *Lilium*, c'est un sujet pour m'exprimer, c'est une lutte à l'intérieur de moi-même, je sortais d'une très mauvaise expérience avec un galeriste et j'avais besoin de sortir la colère qui était en moi, pour me calmer. La montagne, pour moi, c'est ça. Je pense qu'il y a souvent, si ce n'est toujours, une relation de cette sorte, intérieure, avec l'objet. Ce n'est pas seulement pour dessiner.

Les cadrages que tu utilises demeurent traditionnels, tu ne cherches pas par ceux-ci à surprendre ou à provoquer. Tu sembles aussi te désintéresser des effets de la perspective, t'attachant davantage à la réalité de la surface matérielle. Tu ne recherches pas « l'effet », en somme, mais aborde la réalité par des vues frontales et franches. Les titres, enfin, que tu donnes à tes œuvres, restent proches de l'évidence, nommant directement les réalités qu'ils abordent.

Tout ceci, est-ce ta manière à toi d'être « sincère », de ne pas céder à l'illusion d'une possession, à la tentation d'une volonté de puissance sur le réel, ta façon de ne pas entretenir le leurre d'une fiction, d'un rêve dont tu sais trop bien qu'il n'est pas ?

Je pense que oui. Par exemple, je n'aime pas les titres d'œuvres compliqués, pseudo-poétiques. Je n'y pense

même pas. De temps en temps quelqu'un me suggère quelque chose, mais je m'y refuse.

Ton œuvre est composée de quelques motifs de prédilection que sont les montagnes, les raisins, les fleurs, les horizons, la sculpture d'un Bacchus dans un parc de Nervi, le Jardin d'Alioff, que tu approfondis en y consacrant de nombreuses études, dont les expositions montrent ensuite la cohérence d'une même recherche. D'autres artistes contemporains travaillent eux aussi sur seulement quelques motifs isolés, ainsi les arbres d'Alexandre Hollan, les femmes rouges de Claude Garache, les labours d'Ubac, les étranges triangles de Bram van Velde... Cet art de la « série » peut être reconnu comme un symptôme d'une modernité entamée avec Monet, qui cherche à conjurer le caractère narratif de la peinture, et que l'on peut comprendre comme un renoncement au chef-d'œuvre traditionnel au profit d'une patiente approche du réel dans son instabilité toujours fugace et sa signifiante précaire.

Que signifie-t-il pour toi ?

Ce n'est pas une question de modernité, c'est une question de nécessité. Si je fais un Grammont, ça ne suffit pas, je cherche encore, dans le deuxième, le troisième... Avec un seul Grammont je ne rentre pas assez dans le Grammont, dans la relation. Mais là non plus je ne me pose pas de questions, je fais. Car finalement à la fin ce n'est pas une montagne que je suis en train de faire, je suis en train de faire autre chose avec mes pensées, mes sentiments.

Tu pourrais aussi bien passer plusieurs années sur une même toile, en approfondissant ?

Oui, je l'ai fait aussi.

Ta démarche, en outre, est très spécifique, par la multiplicité tout de même foisonnante des motifs qui retiennent ton attention d'une part, par le vocabulaire musical employé par toi et l'expérience que celui-ci traduit, d'autre part. Ainsi, tu n'emploies pas systématiquement le mot de « série », et appelles plus volontiers ces ensembles des « suites » ou encore des « variations », ou même des « métamorphoses ». Peux-tu expliquer un peu ce que recouvrent pour toi ces termes ?

Oui, ce sont plutôt des métamorphoses, il s'agit de regarder comment ça change. C'est cela qui m'intéresse, le changement, le passage du temps.

Prenons la suite intitulée *Métamorphose de raisins rouges* de 2001-2002. Ces raisins sont d'un rouge tantôt lumineux, incandescent, couleur de framboise ou de grenade, tantôt un peu assombri, qui vire alors vers le rouge sang et coïncide avec une contorsion de la branche (comme dans *Le Cep* de 2004). Ces raisins sont comme un dernier gémissent de ce qui, déjà flétri, vaincu, s'achemine vers le pourrissement. Bien différents en cela du charmant *Olive Tree* de 2004, tout à sa belle courbe régulière qui se déploie en frêles et légères ramilles. Cet arbre, semble-t-il, vient juste de naître.

Ces deux œuvres peuvent-elles être considérées comme deux pans de ta recherche ? À la fois nostalgique, attirée par ce qui va mourir, autant que tendue vers

ce qui vient de naître (ainsi le petit olivier, mais aussi les citrons, qui vont souvent par deux, et semblent danser ou se rencontrer joyeusement, délivrés du souci de la pesanteur et même souvent d'un modelé vraisemblable²) ?

J'ai fait beaucoup d'oliviers, mais ce n'était pas la même question que pour les grappes. C'est une série que j'ai commencée en Sicile et à ce moment la question n'était pas la métamorphose mais le mouvement, la forme dans le tronc des oliviers ou les branches. Pour l'olivier ce n'était pas de métamorphose dont il était question mais d'âge : la suite s'intitule *Ulivo ancora giovane* parce que j'avais demandé à un garçon qui travaillait là dans les champs, Giovanni, l'âge de ces oliviers, et il m'avait répondu spontanément : 300 anni, ancora giovane ! Donc j'ai écrit cela.

SUR LA PHOTOGRAPHIE

La très grande série du *Jardin d'Alioff* (70 pastels et 20 toiles dans les années 1990) a son origine dans une photographie ancienne brusquement resurgie en 1985, drainant avec elle le vaste passé, son cortège de souvenirs heureux et tragiques, et ouvrant à des angoisses existentielles concernant le destin de tous les exilés. En 1997, tu utilises des photographies de ton installation à l'église de Saint-Cyran pour une suite d'œuvres d'aquarelle, crayon et pastel sur photographie marouflée sur un panneau de bois. Cette fois, la photographie n'est plus seulement l'occasion d'une prise

de conscience et d'une décision dans une orientation fondamentale, mais elle devient le support de l'œuvre finale, retravaillée et intégrée. Et de plus en plus, tes œuvres seront par la suite souvent précédées de la prise de très nombreuses photographies, puis d'un choix parmi celles-ci pour les retravailler. De sorte que cette pratique du photographique est liée très en profondeur à ta démarche de peintre qui semble de jour en jour plus conditionnée par celle-ci.

Comment expliques-tu ce lien de ton art avec la photographie ?

Peut-être que je veux garder une relation avec la mémoire, la photographie c'est garder la mémoire et retravailler sur cette mémoire, en travaillant sur le noir et blanc. J'essaie de garder le passé, de lui donner une autre vie. Mais encore une fois je ne me pose pas tant de questions. Si je me posais des questions, je n'arriverais pas à travailler, ce ne serait pas assez sincère.

SUR LA TECHNIQUE ET LES FORMATS

Tes montagnes ont souvent été réalisées en pastel sur papier (ainsi la série du *Grammont*, 2003-2004, crayon et pastel sur papier ; les montagnes de 1993-1994) mais la série *Montagne* de 1994-2000 a été faite à l'huile sur toile. Ton *Ulivo giovane* de 1998-1999 est en pastel sur papier, ainsi que le *Tronc d'arbre* de 1997-1998, mais *Le mûrier du jardin du Luxembourg* est au crayon gras sur papier. *La Grappe* de 1999-2000, est tantôt d'huile sur bois, de

² - Voir sur ce motif le texte de Jérôme Thélot, dans le catalogue de la dernière exposition de Farhad Ostovani à la galerie *Documents 15*, « Nuages, montagnes, citrons », février-mars 2020.

crayon sur papier, de pastel sur papier, d'aquarelle et pigments. *Les Variations Goldberg* de 1997-2000, sont en aquarelle sur papier Népal marouflé sur toile, etc.

Cette diversité des moyens techniques employés révèle-t-elle qu'il n'y a pas pour toi de lien substantiel entre le sujet que tu choisis (un arbre, une montagne...) et la technique employée pour l'approcher ? Comment décides-tu de commencer une série de travaux qui seront de l'aquarelle ou bien du pastel, ou de l'huile ?

Non, la technique n'a pas de lien avec le sujet. J'utilise des choses de plus en plus différentes et ce n'est pas décidé à l'avance. Sur la table que tu vois là-bas dans l'atelier, il y a plein de crayons, de pastels gras et sec, de l'aquarelle, de la gouache, et au moment du travail la main se porte d'elle-même sur tel ou tel, c'est l'instant où je me dis : voilà, c'est ça. J'ai appris de façon classique comment faire une aquarelle (sur du papier très spécial, pas plat, en commençant par le haut pour aller en bas), mais je ne fais absolument plus ça. Je l'utilise comme je veux. Une chose de plus en plus importante pour moi est d'utiliser mes mains : dans l'aquarelle, ou avec le pastel, j'utilise mes mains ; dans l'huile aussi, j'aime bien toucher. J'utilise mes mains avec presque tous les médiums. Très souvent je prends mes mains comme pinceau, comme outil, et ça j'aime bien. Toucher l'œuvre. J'aime le bois, l'odeur et la texture, le papier aussi, l'huile. La main c'est quelque chose d'important pour moi, un outil de travail, c'est une chose qui vient directement de moi.

Peux-tu rappeler un peu clairement, étape par étape, le déroulement du procédé utilisé dans tes œuvres au support photographique, notamment celles de nuages

et de montagnes qui ont fait l'objet de ta dernière exposition à la galerie *Documents 15* en février-mars 2020 ; mais aussi dans ces « lithophotogravures » que sont les *Cyprès* de 2012, certains *Magnolia* de 2010 ?

Je prends environ 500 photos, puis je choisis des détails que j'amène à un laboratoire près de chez moi. Là, je décide des dimensions, des nuances, du papier, puis elle l'imprime. Alors c'est prêt pour que je commence le travail dessus.

En ce qui concerne les lithophotogravures, les *Magnolias* par exemple, je choisis le détail de l'œuvre et je donne ça à Michael Woolworth qui connaît un technicien qui amène cette image sur une plaque de lithographie, prête pour le premier passage. Je travaille ensuite sur la plaque qui se met sur la première image en noir et blanc pour savoir où on veut faire les changements, ajouter des choses, puis je travaille sur le papier-calque avec des crayons spéciaux de lithographie qui sont gras. Ensuite Michael amène ce calque encore sur une autre plaque, et il fait une deuxième plaque. Quand il fait la deuxième plaque, d'abord il imprime la première qui est en noir et blanc. Il y a plusieurs couches. La deuxième plaque peut être de cette couleur-ci ou de cette couleur-là. Pour la troisième plaque, c'est cette autre, ou ce rouge, etc.

Il imprime ce premier passage sur un calque ou une autre plaque pour le deuxième passage. Sur le deuxième passage il n'y a pas la photo, c'est moi qui travaille. Si c'est nécessaire on fait un troisième passage. Je travaille sur calque et on imprime le premier sur le deuxième, le deuxième sur le troisième, etc.

On trouve dans l'ensemble de ton œuvre quelques très grands formats : *Arbre noir* (2000, huile sur toile et bois polyptyque, 185 x 193 cm), le *Jardin d'Alioff* (en 1990, 110 x 110 cm, en 1989, 140 x 140 cm), *L'Arbre* (2009-2010, huile sur toile, 165 x 165 cm), *Arbre* (1992, huile sur toile, 171,5 x 57 cm), *Le Cep* (2004, huile sur bois, 25 x 125 cm), *L'Arbre* (2012, huile sur toile, 140 x 140 cm). À quel moment décides-tu de te consacrer à un motif de si grand format ? Qu'est-ce que cet espace soudain considérable apporte à ta recherche ?

Ça n'apporte pas beaucoup plus de chose à la recherche intérieure. Je le fais d'ailleurs de moins en moins, car j'ai de moins en moins d'énergie. J'ai envie de faire des grands formats, mais je n'ai pas assez de force pour le faire. Quand j'étais plus jeune oui, j'en faisais beaucoup, car j'aimais bien danser sur la toile.

Suffisamment nombreux sont aussi les diptyques et les polyptyques pour poser la question de la recherche spécifique qui se déploie dans cet exercice, dans cette forme ancienne. Ainsi *L'Arbre noir* de 2000 déjà cité, et plusieurs des *Variations Goldberg* (les deux diptyques de 1998 ; la *Variation Goldberg aria* de 1994-2007, polyptyque de 30 éléments, 221 x 266 cm ; *Méditation* de 2011-2012, lithographie sur papier Japon, polyptyque de 16 éléments, 139 x 127 cm).

La plupart des polyptiques sont sur le thème de l'arbre car le polyptyque est en bois. Pourquoi je découpe ainsi les arbres ? Je ne sais pas vraiment pourquoi, je ne mets pas de philosophie derrière tout ça. Je regarde différemment chaque partie de l'arbre, comme des détails, par exemple je vois d'un côté le tronc seulement,

de l'autre côté les branches du même arbre, et l'arbre entier dans le troisième, je fais des focus.

Dans ton atelier, on ne trouve nulle part de chevalet. Tu travailles tantôt sur une table, tantôt tu accroches à l'aide d'un simple clou ta toile sur un grand support de bois peint en blanc, qui sert de toile de fond, mais très dure et solide, et qui semble remplacer le support du chevalet.

Quelles sont les raisons de cette façon singulière de t'installer ?

Je travaille plutôt sur le mur. Je n'ai pas utilisé de chevalet depuis l'école des Beaux-arts. Je n'aime pas le chevalet parce qu'il me faut un support rigide et fort. J'aime bien sentir ça quand je travaille. C'est la même chose sur la table, je sens la rigidité. Dans cet atelier il y a des plaques de bois entières sur le mur que je peins en blanc et sur lesquelles je peux disposer le papier ou la toile. Je ne travaille pas sur les toiles déjà tirées sur châssis non plus, parce que ce n'est pas assez rigide. Parce que de temps en temps je ne suis pas très gentil avec la toile, je suis fâché, je donne des coups, j'utilise beaucoup mes mains. Même pour les dessins très délicats il me faut un support comme ça.

Les couleurs que tu utilises sont plutôt sombres ou pâles, très rarement vives, éclatantes, ou pures. Tes tons sont rompus. Peux-tu expliquer un peu ton travail sur la couleur ? Utilises-tu les tubes de couleurs que l'on trouve dans le commerce ou bien fabriques-tu toi-même tes couleurs à partir de pigments ? Quelles différences ressens-tu entre ces deux médiums ?

Films

La coscienza dell'acqua in Ulisse. Réalisateur : Luigi Cardi ; son : Roberta Vacca. Juin 2023.

Derrière l'horizon, réalisé par la galerie Orbis pictus, 2022.

Primavera (La Vita Nuova selon Farhad Ostovani), édité par Rochbeniau, 2022.

Immagini e testi di Farhad Ostovani. Réalisateur : Valeria Soave, Bogliasco Foundation. 2021, 7 minutes.

Horizon in Dutch Landskap, Farhad Ostovani. Tournage : Robin Lutz ; éditeur : Julien Lolivert, 2001.

Farhad Ostovani à Vevey. Réalisateur : René Lachal. 2000, 11 minutes.

Instalation in Saint-Cyran Church. Farhad Ostovani, 1997. Tournage : Vincent Froehly ; éditeur : Julien Lolivert.

La Terre promise. Réalisateur : Mojdeh Famili. 1994, 27 minutes.

Le Jardin d'Alioff. Réalisateur : Jean Réal. 1990, 13 minutes.

Iconographie



P. 9

James Abbott McNeill Whistler
Arrangement en gris et noir, 1871
Huile sur toile, 144,3 x 163 cm, Paris, musée d'Orsay



P. 9

Edward Hopper,
Morning sun, 1952
Huile sur toile, 71,4 x 101,9 cm, Columbus Museum of Art



P. 19

Photographie, 10 x 14 cm, 1967



P. 21



P. 97

18,2 x 17 cm



P. 99



P. 105

Crayon sur papier 25,5 x 25,5 cm



P. 107



P. 108



P. 108



P. 109



P. 110



P. 111



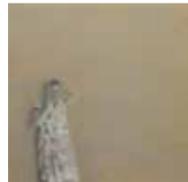
P. 111

Techniques mixtes



P. 113

Techniques mixtes
66 x 68 cm



P. 115

Techniques mixtes
65 x 68 cm



P. 116



P. 117

Techniques mixtes
50 x 55 cm



P. 118-119

Techniques mixtes
35 x 100 cm



P. 124-125

Techniques mixtes
54 x 94 cm



P. 120-121

Techniques mixtes
54 x 94 cm



P. 126-127

Techniques mixtes
59 x 133 cm



P. 122-123

Techniques mixtes
54,5 x 93,5 cm



Relecture : Teddy Balandraud

Crédits photographiques : Pavel Chalupa, Pierre Dimech, Alberto Ricci

Conception graphique : Stéphane Hamann

Impression : Jelgavas Tipogrāfija

L'artiste et l'éditeur remercient très chaleureusement les amis, amateurs et collectionneurs,
qui ont rendu possible l'existence de cet ouvrage.

© L'Atelier contemporain, janvier 2024

ISBN 978-2-85035-140-2 — www.editionsateliercontemporain.net