

## ENTRETIEN

GERARD BODINIER / MEHDI MOUTASHAR

1997

**Gérard Bodinier** : *Nous sommes en présence de deux vocabulaires, qui se recourent, se lisent l'un l'autre, se relient : celui d'un artiste de la fin du XXème siècle, et l'alphabet arabe tel que le voit - en voyant qu'il est - Ibn'Arabi.*

*Avant d'examiner comment vous traduisez Ibn'Arabi dans votre écriture, dans votre pratique d'artiste, comment Ibn'Arabi influe en retour, retentit sur votre propre travail et votre réflexion, sachons de quels langages nous parlons.*

*Le vôtre d'abord : la base de votre vocabulaire, sa racine, est le carré. Pouvez-vous rappeler pourquoi vous avez retenu, élu, cette forme artificielle, pour quelles raisons formelles mais aussi culturelles, parce que comment, sachant que vous êtes né à Babylone, ne pas penser au carré magique arabe?*

**Mehdi Moutashar** : Mon intérêt pour le carré est la conséquence, le résultat, d'une racine plus lointaine qui est le segment. Le segment ne peut se situer dans l'espace physique que par rapport aux quatre points cardinaux. Ainsi ordonnés, les segments forment nécessairement un carré.

Le carré a fasciné, et fascine toujours les êtres humains. C'est la forme de l'incarné, et une forme qui garde intacte toute sa substance imaginaire. Le carré est de l'ordre de la matérialisation et du réel.

Mais je peux aussi transformer le carré en cercle par un multiple infini de carrés : le cercle, c'est le carré qui pivote à 360° autour de son centre. Le carré garde cette exponentialité dans sa géométrie comme dans sa déclinaison, d'où l'idée du carré magique, que l'on divise et multiplie à l'infini et qui reste un carré.

Cette idée est fondamentale dans l'imaginaire humain, et dès l'Antiquité, chez les Sumériens, ou les Égyptiens. On la retrouve de l'Inde à la Chrétienté en passant par l'Islam. Elle est présente dans l'architecture comme dans la perception de l'espace. On la voit à l'oeuvre chez les Romains avec le Cardo et le Decumanus, dans l'Islam avec le plan carré survolé par une coupole, schéma pris à la Chrétienté qui elle-même l'avait emprunté au monde romain ; elle opère dans le cadastre, dans les plans des architectes et aussi, codifiée, dans l'informatique... On la retrouve jusque dans notre salle de bains avec le carrelage, qui est une matérialisation du carré en tant que trame!

L'idée qui soutient cette relation au monde que figure le carré, en tant qu'espace physique, mais aussi mental et pictural, s'incarne ensuite dans la vie pratique. Une idée mystique se transforme en avancée technologique, culturelle. J'aime cette démarche de l'homme.

**G.B.** : *Il y a deux tendances, celle qui part du réel, du matériel, d'où se serait dégagée l'idée de Dieu, et celle où, au contraire, la révélation du sacré précéderait la connaissance profane et l'usage du monde. Votre conception serait-elle plus proche de la seconde école?*

**M.M.** : Ce sont deux tendances complémentaires. Il y a entre les deux un aller-retour, comme dit Klee. Dans mon cheminement d'être humain, l'univers vient d'abord vers moi, s'accomplit en données pratiques, puis le moi va vers l'univers. C'est de cette façon-là que la vie continue, comme un flux ininterrompu, sinon il y a stagnation. C'est ainsi en architecture. On prend la brique ou la pierre pour construire un volume, selon les lois de la construction, pour répondre à des besoins vitaux et réels.

En même temps, cette construction est influencée par une lecture de l'univers. L'invention de la brique, qui est l'unité de la construction, repose sur une vision cellulaire. Dans ce sens, elle n'est pas sans rapport avec l'alphabet.

Je me demande, comme le chercheur dans son laboratoire, comme le biologiste ou le spécialiste de la physique moléculaire, quelle est l'unité la plus réduite possible. Dans la construction verbale, c'est la lettre qui est l'unité cellulaire. Pour l'artiste que je suis, c'est le segment, c'est le fait de tracer une ligne qui constitue l'élément le plus simple.

Quand j'étais étudiant aux Beaux-Arts, je ne travaillais déjà pas en ligne continue, comme Matisse, mais toujours avec des segments, des lignes qui se croisent. Si je pense à mon enfance, les influences sont évidentes : ce que je voyais, c'étaient les palmeraies, le trait des palmiers.

**G.B.** : *Le carré tel que vous l'employez est une manière de prendre la mesure d'un espace tout en lui donnant une autre dimension qu'on pourrait dire sacrée, si ce n'est que le mot est à manipuler avec précaution. Le carré construit, structure un espace, tout en niant l'architecture de cet espace, en la dépassant, en l'allégeant, de telle sorte que vos dispositifs constituent le seuil de l'invisible. Ce carré a quelque chose d'une pierre angulaire d'une architecture cachée. Il interprète l'espace jouant du plein et du vide. Le rapport à l'architecture paraît essentiel.*

**M.M.** : Ce que vous énoncez là est une bonne définition de l'arabesque. L'arabesque n'est ni plus ni moins que la visibilité, la lecture de l'univers à travers une série de codes, et le carré en constitue la racine.

Il est vrai que l'architecture est importante pour moi. Il y a, entre l'artiste et l'architecture, un mouvement d'aller et retour. On a cantonné l'artiste dans un rôle d'imagier, élaborant une série d'images productrices de sensations et d'émotions. Le rôle de l'artiste est plus important que ça. L'artiste est un visionnaire et un constructeur. Il intervient dans l'élaboration d'un langage de construction du réel, ce qui intéresse l'architecture, et pas seulement l'architecture : je pense au mobilier, au vêtement...

Cela nous ramène avant la Renaissance, quand l'artiste était comme un artisan travaillant par ses mains à une réflexion globale, et se demandant à quoi est-ce destiné, comment le formuler...

L'architecture, par l'idée de volume et d'espace qu'elle représente, et parce qu'elle nous met en relation avec les réalités de notre vie, peut constituer un formidable révélateur de notre imaginaire, pour en revenir au point que nous avons évoqué tout à l'heure. La contemplation d'une image garde un côté passif, tandis que dans la vie s'instaure un véritable rapport dynamique à l'espace.

Notre conception du monde est différente sur le plan imaginaire comme sur le plan social selon qu'on vit sur un sol dur, accidenté, ou sur un sol froid et mou.

Si je fais un sol, le spectateur est aussi acteur. Il est dedans, il a une relation avec le sol, il en a une perception réelle, physique. Je peux lui suggérer des notions sensorielles imprévues, par le toucher, la couleur, la forme, par un rapport à la globalité.

J'aime, pour l'architecture, l'idée de discrétion et d'humilité. □ Dessiner un sol a ce côté humble, mais aussi magique, comme pour un tapis volant. J'aime l'idée d'un sol qu'on foule, d'un sol qui devient jardin. On quitte le réel par le simple fait d'entrer dans un jardin.

L'humilité, c'est aussi l'idée que la vie est plus importante que l'œuvre d'art. C'est pour cela que le propos imposant et imposé de l'architecture me gêne. J'aime le rapport de finesse, de détail, comme celui que l'on a avec la nature. Aussi, à la différence de cette idée mythique de l'artiste qui va améliorer l'architecture, l'important pour moi est de comprendre l'espace. La partie non construite est aussi importante que la partie construite.

**G.B.** : *Vous êtes minimaliste dans l'utilisation des matériaux considérés dans leur essence. Comment concourent matières, formes et couleurs, pour exprimer cette interrogation toujours renouvelée qu'est notre relation au monde?*

**M.M.** : L'architecture romane dans sa densité, son miracle, représente pour moi l'idée minimaliste. Il n'y a rien dans l'architecture romane, et elle nous émerveille. Elle nous met en présence de l'espace dans sa magie cristalline, à l'état pur, à la manière d'un Richard Serra qui nous propose une forme banale, mais à une échelle telle qu'elle devient une réalité plus évidente.

On n'a retenu dans le passé que le contenu émotionnel de la forme, de la texture, de la couleur, édifîés en langage esthétique. Or, la couleur a une qualité minimaliste. Il n'y a pas de belles et de vilaines couleurs. Toutes les couleurs sont belles, ou peuvent être laides. C'est la manière dont on rentre en elles qui fait l'émerveillement ou non. C'est pareil pour les matériaux. Tous les matériaux ont un potentiel énergétique considérable. Le rôle de l'artiste est de faire exploser cette potentialité et de nous ramener vers cette essence. Telle est l'idée minimaliste évidente qui me plaît et qui est un apport de la modernité.

Les éléments constitutifs de l'oeuvre d'art ont une réalité sensorielle avant d'être le véhicule d'un sens. Ils ont leur sens en eux, qu'il ne s'agit en aucun cas pour ma part de prendre comme prétexte.

Aux Beaux-arts de Bagdad, je n'avais pas beaucoup d'argent. Je n'avais pas les moyens de m'acheter les matériaux "académiques", comme la peinture à l'huile, avec lesquels j'aurais pu travailler. J'ai donc fait mon bricolage. J'allais dans la rue des imprimeurs et des libraires et je récupérais des papiers, des épreuves ; je classais cette matière en fonction des couleurs ; et je déchirais un bout de jaune quand j'avais besoin de cette couleur, et je l'incorporais comme un morceau de mosaïque.

J'ai compris alors que ce qui comptait n'était pas dans le tube mais dans le sens de cette couleur. L'important, c'est la matière couleur. De même, le papier a une réalité de papier, il est un élément constituant, comme le bois, etc... Petit à petit, j'ai appris à regarder différemment, à ne plus être conditionné par l'utilisation traditionnelle.

Récemment, lors d'une exposition dans les Émirats, alors que j'avais besoin de vert, j'ai utilisé des plantes.

**G.B.** : *Ibn'Arabi est un philosophe et mystique andalou né à Murcie en 1165 et mort à Damas en 1240, après un long séjour à La Mecque et divers voyages. On peut noter au passage qu'il a rencontré Averroès et même assisté à ses obsèques ; c'est l'un des grands représentants du soufisme. Ibn'Arabi, qui a beaucoup écrit, je crois, a en particulier développé toute une mystique des lettres.*

*En résumé : la cause de l'origine du monde est à rechercher dans la manifestation des noms divins. Les lettres sont la première chose créée par Dieu. Elles sont un principe de médiation entre créateur et créatures, un support de méditation. Leur connaissance est la clef de toute connaissance.*

*Qu'est-ce qui vous a conduit à Ibn'Arabi? Vous m'avez dit un jour qu'il vous fallait régler des comptes avec la calligraphie, vous confronter avec l'arabesque. Où la tradition islamique de la calligraphie et la modernité telle qu'elles est apparue en Occident et dans la postérité de laquelle s'inscrit votre pratique d'artiste, où sont-elles en prise ou aux prises? Est-ce du refoulé qui resurgit?*

**M.M.** : Ce croisement entre deux imaginaires... Après avoir réfléchi longtemps à cette question, une image m'est venue à l'esprit, celle d'une grande roue, la roue de la civilisation, avec tous ses membres actifs embarqués dans le mouvement. Le poids des uns et des autres fait que le jeu de la roue s'est modifié, qu'elle tourne un peu plus à droite, un peu plus à gauche, un peu plus vite. Ibn'Arabi n'exerçait pas son poids dans la rotation elle-même. Il a poussé à élargir la circonférence de la roue, son épaisseur.

Ibn'Arabi est un mystique et tous les mystiques ont essayé de comprendre cette alchimie entre le processus de création de l'univers et l'activité créatrice de l'homme – à ceci près que l'homme ne crée rien, seul Dieu crée, pour l'Islam –, comment cette alchimie fonctionne.

J'ai choisi les sept lettres qui décrivent la genèse de la création selon Ibn'Arabi :

*Alif* (a), qui décrit un mouvement de haut en bas, et s'arrête à la ligne d'écriture : c'est l'expression du souffle créateur,

*Lam* (l), qui établit à partir du a un lien avec le monde créé en passant en-dessous de la ligne d'écriture,

*Nun* (n), lettre complexe, qui s'enroule autour de la ligne d'écriture et dont la partie supérieure est seulement suggérée par un point ; elle constitue une métaphore de l'univers issu de la volonté divine.

*Qaf* (k laryngal), qui commence par un mouvement hélicoïdal situé au-dessus de la ligne d'écriture et dont la terminaison descend en-deçà, incarne la connaissance et le savoir ; cette lettre est l'initiale de nombreux termes relevant du registre du verbe.

*Sin* (s), qui se déploie en trois temps sur la ligne d'écriture : c'est la lettre de la loi, et des règles dont l'univers a besoin pour perdurer,

*Waw* (o), dont le mouvement circulaire s'appuie sur la ligne d'écriture, et qui exprime la respiration de l'univers,

*Ya* (i), dernière lettre de l'alphabet arabe : l'univers devient une sonorité infinie qui rejoint son origine.

Je savais qui était Ibn'Arabi quand j'étais étudiant, mais je ne l'avais jamais lu. Il y a une quinzaine d'années, un ami égyptien m'a offert le premier volume des Illuminations de La Mecque, dont l'édition totale compte quelque chose comme 26 volumes. J'ai été étonné de découvrir en Ibn'Arabi quelqu'un qui utilisait la langue d'une façon pure, minimaliste, une manière tellement simple en même temps qu'extrêmement complexe, avec une structure élémentaire, une manière presque crue tout en étant sophistiquée, juste et exacte.

Sa simplicité est issue d'un profond processus, elle constitue un aboutissement et sa densité vient de tout le sens caché qu'elle véhicule. J'ai été émerveillé par la relation du mot et du silence, tout en éprouvant de la difficulté à entrer dans ce monde.

Quand je suis tombé sur ce qu'il disait des lettres, ça a ouvert en moi un monde. C'est là l'origine de ce travail.

**G.B.** : *Vous avez procédé par une rotation du carré. Le carré est une figure de la manifestation terrestre. Chez Ibn'Arabi, dans le soufisme, les lettres sont produites par la rotation des sphères célestes. Un alchimiste indiquait que le peintre était celui qui essayait de saisir la lumière avec la main. On ne peut saisir la lame, mais le manche, ajoutait cet alchimiste, on ne peut saisir l'âme, mais le corps. De même, on ne peut saisir l'Être mais les lettres qui en sont l'émanation.*

**M.M.** : Chaque lettre est une facette différente d'une même chose, de la même façon que chaque couleur est une articulation de la lumière. L'ensemble des composantes de l'alphabet donne la tonalité du son. Pour articuler la totalité, les lettres doivent être

multiples. Elles sont une réalité linguistique mais aussi spatiale dans l'histoire du fractionnement de l'univers.

Hallâj, à propos de la lumière de l'être, dit : "Le reste de l'histoire est dans le cœur du conteur". Aussi loin qu'on puisse aller pour matérialiser l'écrit dans son essence, il demeure dans le cœur du conteur des restes inaudibles, insaisissables. Le mot suggère mais n'exprime pas totalement. Les mots sont les véhicules d'une matière, d'un sens qui peut déborder de leur corpus. Il y a une lumière incandescente qui n'est saisissable que partiellement par la lettre. Le cœur peut suggérer le reste.

Les mots ont deux faces, dont l'une cachée. Dans la langue arabe cette part cachée perdure jusqu'à l'arrivée de l'Islam, une part que l'on écrivait pas. Celui qui lisait le message complétait, et, ce faisant, renseignait l'émetteur sur la capacité de son imaginaire. Mais le Coran ne pouvait être lu que dans le sens de Mahomet, sans laisser de part à l'interprétation personnelle. C'est alors qu'ont été introduits les signes diacritiques, qui ne permettent qu'une seule lecture.

**G.B.** : *La musique est plus que la rencontre des cordes et de l'archet. On peut entendre aussi chez Hallâj que, pour recevoir la lumière, il faut avoir une parcelle de lumière en soi... On observe ces dernières années, en particulier en Afrique, l'arrivée à maturité d'une nouvelle génération d'artistes qui, tout en revendiquant leurs traditions, utilisent les formes d'expression - disons pour faire court - de la modernité, telle qu'on la retrouve diffusée dans le monde entier.*

*Non seulement votre rapport à un héritage artistique islamique est très épuré, spéculatif, mais il semble exactement inverse. Vous avez commencé - dites-moi si je me trompe ? - à travailler en rupture avec toute tradition et histoire, dans la proximité des avant-gardes des années 70, de Buren et de Morellet par exemple par votre goût pour la géométrie ainsi que la recherche de résonances optiques. Et voici que cette problématique très contemporaine vous porte à interroger vos sources orientales.*

**M.M.** : Ce n'est pas contradictoire dans la mesure où l'important pour moi est de lire les choses dans leur essence, de les comprendre. Je ne vois pas de différence, sauf dans l'apparence, entre Cézanne et Ingres. Chacun dans son époque se pose des questions par rapport au visible. Chacun a trouvé des réponses qui ont toutes leur raison d'être, et c'est le cas aussi dans la tradition.

La calligraphie, je ne la regarde pas comme un héritage, mais en me demandant pourquoi elle m'apporte quelque chose. La réponse n'est pas d'être fier de ses attaches. Quand je m'intéresse au masque africain, à Cézanne ou à la calligraphie, c'est pour me demander comment chaque pratique a construit son vocabulaire pour donner sens aux choses.

J'adhère à la rupture que représente la modernité. Quand on retrouve la même question posée par la modernité avant elle, on est intrigué. Comme par exemple avec la phrase de Michel-Ange parlant de la sculpture contenue dans la pierre : elle a une dimension minimaliste, mais il l'exprime avec la langue de son époque.

L'irruption de tout corps étranger dans un système, y compris celui de la modernité, ne peut être que positive. Il faut l'introduction d'un corps étranger dans l'huître pour produire une perle!

Nous avons deux espaces, l'un géographique, l'autre mental, imaginaire. Mon espace géographique est limité, déterminé. En revanche, mon espace imaginaire englobe aussi bien Cézanne et Klee que les poèmes japonais, le masque africain, un peu de jazz. Je me sens fils de Matisse autant que fils d'un calligraphe.

**G.B.** : *On connaît les préoccupations spirituelles des minimalistes dont vous êtes proche. Mais le carré, la spéculation philosophico-mystique, une manière d'exprimer le sensible à travers la géométrie et le neutre, tout cela est d'abord chez Malevitch. Est-ce votre héritage aussi Malevitch, êtes-vous aussi enfant de Malevitch?*

**M.M.** : Mon héritage, c'est le tapis d'Orient et l'arabesque. Et ma compréhension du sens exact du carré passe à travers lui. Par rapport à Malevitch, la conscience est plus ou moins identique, mais les aboutissements sont totalement différents. La réponse de Malevitch est liée à l'histoire de la peinture occidentale. Il a continué à faire des tableaux à la manière de la peinture occidentale. Je n'appartiens pas à la même tradition artistique et culturelle tout en étant en partie dedans.

**G.B.** : *En définitive, êtes-vous autre chose qu'un calligraphe? Ibn'Arabi affirme que "l'existence est une lettre dont tu as le sens", qu'on s'identifie à cette lettre. La vie est-elle un exercice de calligraphie?*

**M.M.** : Le calligraphe traditionnel apprend ses notes, ses partitions, la codification de l'alphabet, jusqu'au moment où il n'en a plus besoin. Alors il a conscience qu'il n'a plus besoin de la loi, qu'il peut la structurer, la réinventer.

Au sens artistique, on peut dire que je suis un calligraphe. Au sens strict de celui qui fait de la calligraphie, je ne le suis pas. Je suis quelqu'un qui essaye de comprendre un certain nombre de paramètres et de suggérer un nouveau regard sur leur utilisation. La calligraphie est le champ où s'est mesurée l'invention dans la civilisation musulmane.

**G.B.** : *La création artistique est pour vous à l'image de la création absolue. A la création du monde répondrait ainsi "la genèse de l'imaginaire", selon une expression que vous avez employée à propos de ce travail, et qui serait la capacité d'entrevoir, de contempler l'origine. Chez Ibn'Arabi, la création est passage de l'état d'occultation à l'état lumineux. Tel est l'acte d'imagination, qui rend visible ce qui est invisible.*

**M.M.** : L'histoire de l'alphabet est une métaphore de la création de l'univers. Il représente une prise de conscience de ce processus de création. En nommant, dans un acte d'extériorisation, il identifie la volonté de création et la chose devenue.

Dans la création littéraire, plastique, musicale, on identifie le besoin de relation avec l'univers, et on lui donne sens en lui donnant corps. En même temps, si le processus de la

création artistique et celui de l'univers sont comparables, ce dernier est une création ex nihilo, il englobe quelque chose de tellement gigantesque et phénoménal que ce qu'on dit est en deçà de la vérité.

Là où le parallélisme est pertinent, c'est dans l'idée de saisir des éléments qui n'ont rien de commun, de déceler l'énergie qu'ils contiennent, pour donner un nouveau sens aux choses. Un compositeur décele des éléments disparates en lui et à l'extérieur de lui, les fédère pour donner une existence à ce qui n'existait pas auparavant. Dans tous les cas, la création est un processus alchimique.

**G.B. :** *Ces "Variations" ont-elles modifié la perspective de votre travail?*

**M.M. :** J'ai pris conscience de leur importance en les réalisant. C'est un hommage à Ibn'Arabi et à ce qui est à l'oeuvre dans l'invention de la calligraphie.

Je découvre que quelque chose qui me semblait léger, qui était là sur le bord de la route, pèse maintenant que je l'ai pris sur mon épaule. C'est une double conscience, la conscience d'avoir pris le plaisir de faire cette recherche et une conscience de responsabilité. Comment continuer à travailler comme avant? J'ai les mêmes exigences dans mon travail mais avec maintenant un élément supplémentaire pour le mesurer.

Entretien réalisé à Arles  
les 5 février et 5 mars 1997