

ENTRETIEN AVEC MEHDI MOUTASHAR (hiver 2013-2014)

Pierre Manuel : Il est toujours difficile d'établir un lien entre les premières impressions de l'enfance et une pratique artistique qui ne trouve que bien plus tard sa véritable pertinence. Mais le parcours qui est le tien, d'un village irakien à ton enseignement à l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris et à tes expositions à la Galerie Denise René (pour résumer - car ton travail d'artiste est loin de se réduire à cela) est fascinant, par les distances comme par le courage qu'il t'a fallu pour les réduire.

Mehdi Moutashar : J'avais quelques mois lorsque mon père est mort. J'ai donc été élevé par mes grands-parents ; et plutôt que d'entendre sans fin la compassion qu'ils pouvaient exprimer envers le jeune orphelin que j'étais, je m'enfuyais dans notre palmeraie et là j'observais la nature. J'observais aussi les changements qu'y introduisaient la lumière ou les saisons – le pourrissement des feuilles, les variations de couleurs. C'était comme un jeu. Et encore aujourd'hui, c'est essentiel pour moi de penser que mon enfance s'est nourrie de ces observations qui incluaient le monde animal, parfois humain ou les jeux d'ombre et de lumière. Vers 4 ans, ce sont des souvenirs plus précis encore, j'allais dessiner sur le sable avec un noyau de datte. Et je regardais comment le vent en effaçait les traces. Et je recommençais. Je pouvais rester des après-midi entières à refaire les dessins que le vent avait détruits. On me trouvait bien sage : en fait, j'étais très occupé...

P.M. : Autant qu'il soit possible de remonter dans sa mémoire, te souviens-tu de ce que tu dessinais ?

M.M. : Je dessinais sans projet, sans intention précise. Ce qui m'amusait et me réjouissait était de laisser des traces, de jouer avec le sable et le vent. C'est sans doute après mon entrée à l'école primaire, à 6 ans, que cela a changé. Je commençais à apprendre l'alphabet et à regarder les illustrations qui accompagnaient les mots. Je les trouvais tellement ridicules que je les refaisais dans le sable ! Mais j'étais fasciné par la nouveauté, pour moi, de ces signes de l'alphabet dont je ne comprenais pas le sens : une sorte d'excitation visuelle qui m'amenait à vouloir les refaire à ma manière.

P.M. : Dans ces premières impressions, les couleurs avaient-elles une importance ? Et quelle place donnais-tu à ce matériau partout présent dont la forme régulière lui permet d'être le module de base des architectures les plus savantes et les plus communes : la brique ?

M.M. : Enfant, j'éprouvais de l'étonnement devant toutes les couleurs. Pas de hiérarchie entre elles. Pas de couleurs heureuses ou néfastes, belles ou laides. Comme les lignes ou les formes - je comprendrai cela plus tard - c'est l'usage qui en est fait qui leur donne leurs "qualités". Pour la brique, c'est plus compliqué – mon

grand-père m'avait donné la permission de dessiner sur le mur de brique qui formait l'arrière de la maison. Mon jeu était de prendre de la craie et de surligner les angles des briques ou de la passer entre les briques pour créer des contrastes. Cela a laissé en moi des souvenirs très forts : la craie soulignait les formes géométriques ; elle permettait aussi d'accentuer les contrastes entre des zones claires et d'autres qui gardaient la couleur d'origine de la brique ; le soleil pouvait jouer sur ces zones que la craie avait différenciées. C'est un plaisir visuel encore intact et qui me nourrit toujours.

P.M. : Comment relies-tu les souvenirs associés à la brique et l'usage que tu en fais dans ton travail d'artiste ?

M.M. : La brique a gardé une double dimension : à la fois sentimentale par tout ce qui la rattache à mes premières impressions et jeux d'enfant ; et rationnelle lorsque je l'associe à la construction architecturale. Dans les deux cas, elle joue un rôle essentiel dans les relations et variations qu'elle crée avec la lumière. Et sa matière même me fascine. Au fur et à mesure que je découvrais à Paris et en Europe l'art géométrique, je me documentais sur la place que la brique occupait dans les civilisations mésopotamiennes. Je dirais qu'elle fait partie de mon imaginaire et donc j'ai commencé, dans les années 1980, à réfléchir de façon consciente à l'usage que je pouvais en faire dans mon travail. De là est née, en 1986, ma première installation en briques à la Galerie Dortindeguey à Anduze, où chaque module carré se compose de quatre briques autour d'un centre que je remplis de pigment.

Une seconde exposition à Nuremberg en 1987, puis une autre l'année suivante au Musée de Sion (Suisse) ont suscité chez les autres artistes et les visiteurs des réactions qui m'ont surpris puisqu'ils reliaient cet usage de la brique à mes origines, alors que je n'y voyais qu'un simple module. Un architecte polonais m'a alors expliqué que la brique avait été une invention mésopotamienne et la première création humaine correspondant à des éléments géométriques : l'épaisseur est l'unité. La largeur son double ; et la longueur le double de la largeur. Donc les proportions : 1/2/4. J'utiliserai ensuite ces mêmes proportions à partir de modules en bois (à la Tour Narbonnaise à Carcassonne, par exemple). J'ai même écrit un petit texte pour le journal de l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris où je développais ma réflexion concernant ses propriétés plastiques autant qu'industrielles.

P.M. : Dans ton travail, ce sont ces propriétés modulaires et donc « pratiques » qui prennent le pas sur les qualités sensibles et plastiques (le matériau cru ou cuit, les diverses couleurs de l'argile etc.).

M.M. : Ces qualités interviennent bien sûr – j'ai le plus grand plaisir à me promener dans des villes où le matériau architectural est la brique (Londres, Amsterdam, Sienne etc.) – mais c'est vrai que l'aspect géométrique me fascine encore plus. Moins pour la forme en tant que telle que pour ce dont elle résulte : la capacité de l'esprit humain à inventer un outil à partir de rien ou presque : du sable, de l'eau, du feu et de l'air. Et de construire un outil obéissant à des principes à la fois savants et de la plus grande efficacité autant pour sa fabrication que pour son usage dans l'architecture populaire ou monumentale (palais, mosquées etc.).

P.M. : Revenons à ta jeunesse : le lycée sera-t-il un lieu de formation artistique ?

M.M. : Très peu : les professeurs de dessin nous montraient quelques reproductions de peintures de paysages et nous demandaient de les refaire. Par contre, comme certains savaient que je dessinais bien, ils me demandaient de faire des dessins pour servir à illustrer d'autres cours. Un enseignant égyptien m'a beaucoup troublé – je devais avoir 13 ans et je me souviens de sa remarque : il disait que : “tout est de l'art”. Cela voulait-il dire que mes dessins étaient de l'art ? Que les objets et décorations de la vie quotidienne en étaient aussi ? Que les autres matières enseignées pouvaient être abordées avec la même liberté d'esprit ? Je commençais à regarder les choses autrement – et si tout est de l'art alors on peut faire de tout un jeu ou au moins quelque chose que l'on aborde avec autant de plaisir qu'un jeu : mathématiques, physique, chimie...

P.M. : Quelle place occupait l'art arabe ou pré-islamique dans cet enseignement ?

M.M. : Aucune : il y avait une occultation totale de cet art. N'étaient transmis que des modèles européens – jusqu'à la plus extrême cocasserie. Par exemple, dans nos livres, pour illustrer le mot père, il y avait un homme avec un nœud papillon alors qu'autour de nous, sauf les fonctionnaires, tout le monde portait les habits traditionnels. Cette schizophrénie entre les 2 mondes était très profonde et bien longtemps après, je la retrouverai encore à Paris chez de nombreux intellectuels arabes.

P.M. : Après le lycée, l'Ecole des Beaux-arts de Bagdad : comment y enseignait-on ? Et quoi ?

M.M. : Comme j'étais un bon élève, ma famille a souhaité m'orienter vers des métiers sûrs. Donc, je me suis inscrit à l'Ecole d'architecture de Bagdad. Mais sans prévenir personne, je me suis aussi inscrit à l'Ecole des Beaux-arts qui venait d'obtenir un statut d'enseignement supérieur. Une formation très académique – pas pire qu'à Paris, d'ailleurs !!! Il y avait aussi des enseignants brillants : je me souviens en particulier d'un polonais qui dès la seconde année nous a fait découvrir le Bauhaus, le constructivisme, Naum Gabo, Antoine Pevsner et aussi Klee ou Kandinsky.

Quelques souvenirs marquants : des livres d'art que des amis ramenaient de Londres et où je découvrais dans le plus grand désordre l'Histoire de l'art ; une fascination pour les draperies des sculptures grecques où je retrouvais la même perfection que celle du bruissement des feuilles ou de la floraison d'un arbre ; l'exposition, à Bagdad, de Shakir Hassan Saïd, artiste irakien qui allait devenir célèbre, dont les œuvres n'étaient constituées que de lignes et de taches. Je n'y comprenais rien mais cela a été comme une “bombe” dans ma tête ! Et ce même artiste va en amener d'autres, plus jeunes, à regarder autour d'eux et à prendre réellement en compte la culture islamique. Cette exposition, même si elle me dépassait, me persuadait que cette voie était légitime et que je devais poursuivre.

P.M. : Quels rapports entreteniez-vous, à l'Ecole, avec la culture pré-islamique, très présente sur ce territoire et dans les musées?

M.M. : Mon école primaire était installée dans les écuries du palais de Nabuchodonosor II : il y avait sur les murs des griffons en bas-reliefs. Et pour l'enfant que j'étais, ces bas-reliefs posaient mille questions : avaient-ils été sculptés sur place ? Ou amenés là ? Qui et comment les avaient réalisés ? Et une fois à l'Ecole des Beaux-arts, j'ai pu aller dans les musées où ces sculptures étaient conservées. Mais il était très difficile d'avoir une clef pour les comprendre. Et pareil pour l'art et l'architecture islamique. J'ai dû apprendre tout seul.

P.M. La période était agitée politiquement. Comment la percevais-tu, en tant qu'étudiant ?

M.M. : J'étais bien sûr concerné par tout ce qui se passait : les coups d'état militaires successifs qui ont renversé la royauté puis se sont renversés les uns les autres. Mon frère était un militant proche du parti communiste et nous cachions souvent chez nous à la campagne des militants poursuivis par ces régimes successifs. A l'Ecole même, plusieurs de mes amis ont été arrêtés pour être amenés en prison. Il y avait à la fois un rejet de l'impérialisme anglo-saxon et du régime qu'il avait mis en place et l'espoir d'un monde plus juste. Ces coups d'état, à des degrés divers, se traduisaient par une régression des libertés. Et par exemple à l'Ecole, les professeurs les plus « libéraux » et ouverts ont été arrêtés ou suspendus de leurs fonctions et ne sont restés que ceux qui avaient les méthodes les plus académiques.

P.M. : Faisais-tu un lien entre ta formation et une activité professionnelle artistique ?

M.M. : Pas vraiment. Ce qui me plaisait était de faire les choses à ma manière, de les tester un peu comme en laboratoire plutôt que comme dans un atelier d'artiste. Avec le souci d'apporter quelque chose de neuf et d'y trouver du plaisir. La dimension sociale du travail et l'idée par exemple de provoquer le spectateur m'étaient étrangères. Donc, à la sortie de l'Ecole, j'ai travaillé quelques mois dans une agence de publicité où j'ai appris la sérigraphie. Et ensuite, refusant de faire mon service militaire, je suis parti à Beyrouth et de là en Arabie Saoudite pour y enseigner le dessin. L'ambassadeur de France m'a donné les moyens d'aller à Paris où je suis arrivé totalement dépaysé bien sûr et ignorant la langue.

Arriver ainsi à Paris a été un bouleversement total – c'était le printemps il venait de pleuvoir alors que durant mes 6 mois en Arabie je n'avais pas vu une goutte de pluie. Des couleurs partout – celles des arbres, celles des magasins, celles des vêtements. C'était l'époque du Pop...Et il me semblait que tout le monde riait, qu'il y avait une sorte de joie qui se dégageait de la ville. Le soir même, je suis allé au Musée d'art moderne. Mais j'arrivai trop tard. Par contre le lendemain matin, j'étais le premier à attendre l'ouverture ; et ainsi pendant plusieurs années, j'allais voir le plus d'expositions, de musées, de galeries que je pouvais. Beaucoup plus que je ne pouvais en absorber. Et tout ce que je voyais augmentait mes questions plutôt que d'apporter des réponses. Sans compter que je parlais et comprenais encore mal le français.

Je continuais à dessiner comme je le faisais en Irak – mais à Paris, cela m'aidait à observer non seulement le "physique" des gens mais surtout leurs attitudes, leur manière de marcher, de se tenir, de s'habiller. Une sorte de sociologie naïve... En 1967, j'ai été reçu au concours des Beaux-arts de Paris – ce qui me donnait droit à une bourse. Mais quelle déception !!! Un enseignement académique encore plus rétrograde qu'à Bagdad. Sur la cinquantaine d'étudiants de mon atelier, 5 avaient entendu parler du Bauhaus !!! Je trouvai un peu d'air dans l'atelier de Singier¹. Heureusement qu'il y avait le reste : musées et galeries. Je me souviens en particulier de la découverte de l'exposition Lumière et Mouvement au musée d'art Moderne de la Ville de Paris en 1967, mais aussi des papiers découpés de Matisse, des sculptures d'Arp, de l'atelier de Brancusi, de Miró ou Calder... Je regardais même les surréalistes (Masson etc.) même si leur démarche m'était étrangère. En fait je m'intéressais à tout mais j'avais déjà un attrait plus particulier pour l'art géométrique.

Et durant l'été 68, alors que j'étais à Nice pour voir les Musées de la Côte d'azur, il s'est produit dans mon travail un processus d'accélération. Un étudiant, quittant l'auberge de jeunesse où je logeais, m'a donné sa boîte à dessin avec des pastels, du papier, un cutter etc. Je suis allé dans le Parc Cimiez me demandant quoi dessiner... Et finalement, j'ai pris une feuille format 30x42 que j'ai recouverte de lignes et de taches. Et là, sans raison précise, j'ai décidé de découper un carré en 4 carrés et de faire pivoter chacun selon une suite simple : le premier d'un côté, le second de 2 etc. A ce moment là, j'ai eu l'impression que je tenais quelque chose pour moi d'important. A mon retour à Paris, j'ai continué selon le même principe à faire d'autres travaux, avec à la fois une profonde impression de liberté, de plaisir et le désir d'arriver par cette méthode à organiser l'espace selon des possibilités infinies. Le carré et le noir (au départ c'était plutôt un gris) sont devenus les éléments de base de cette construction.

P.M. : Tu as trouvé ta méthode. Qu'en fais-tu à ce moment là ?

M.M. : Au départ, je suis très peu sûr de moi. Je ne montre mon travail à personne. J'ai du mal à me l'expliquer et à l'expliquer – je n'ai pas les outils théoriques et le vocabulaire pour le faire. Je sais intuitivement que c'est ma voie mais pas plus. Là, se placent deux événements heureux. La rencontre avec un marchand d'art suédois qui sera mon premier collectionneur et qui m'encourage dans mon travail avec la sérigraphie. Ensuite en 72, François Morellet, avec qui je correspondais, est venu voir mon exposition à la galerie du Haut-Pavé (à Paris) et ce qu'il m'en a dit a conforté la direction prise par mon travail. D'autres choses avaient aussi bougé : grâce aussi à Morellet, j'avais commencé à imprimer des sérigraphies pour Soto, Cruz Diez et d'autres artistes de la Galerie Denise René. Peu de temps après, en décembre 1974, j'entre comme enseignant de sérigraphie à l'Ecole des Arts décoratifs de Paris.

P.M. : Y a-t-il un lien entre cette technique et le reste de ton travail ?

M.M. : Oui. La technique sérigraphique est en fait très riche. Elle correspondait à ce que je voulais faire : pas de profondeur de champ mais des à-plats de couleur très

couvrants. Et je pouvais faire mes tirages chez moi, dans l'espace très réduit où je logeais. Et quand j'avais des problèmes techniques, je courais voir Eric Seydoux² qui avait alors son atelier dans le Marais, chez de Rougemont. Pas d'appareil compliqué : mais une pratique simple, artisanale, "à la main".

P.M. : Quand et comment s'est faite ta première exposition personnelle ?

M.M. : J'avais fait quelques expositions dans des lieux plutôt confidentiels même s'ils étaient conviviaux, comme la galerie du Haut Pavé. Mon marchand suédois avait aussi montré mon travail. Et Denise René qui avait commencé dès le début des années 80 à m'acheter des œuvres, m'avait intégré dans diverses expositions de groupe, à Strasbourg et ailleurs.

C'est un concours de circonstances où le hasard tient une grande place qui a permis cette première exposition personnelle à la Galerie Hoffman de Friedberg. En 1977, j'étais parti à la foire de Bâle avec un portfolio que j'avais édité en 1976 pour la naissance de ma fille. Dans la Foire, j'ai rencontré un ami qui a montré ce portfolio à Heidi Hoffman. Elle l'a acheté et nous avons commencé à avoir des relations régulières et en 85, la Galerie a organisé ma première exposition vraiment significative. Les réactions ont été immédiatement très positives.

P.M. : Peux-tu parler de tes relations avec Denise René ? A-t-elle eu une influence sur l'évolution de ton travail ? Comment percevais-tu la dimension sociale et marchande qu'elle lui donnait ? Et quelle place avais-tu au milieu d'artistes devenus des "stars" - Vasarely, Soto, etc...

M.M. : Mon intégration dans la galerie de Denise René s'est faite en 3 temps et sur une période assez longue : en 1973, sur la recommandation de Cruz Diez, j'ai commencé à réaliser des sérigraphies pour des artistes de la galerie : Cruz Diez, Soto... ; en 1988, il y a eu ma première exposition de groupe et en 1998, ma première exposition personnelle. En fait, les premières années, je n'osais pas, malgré les conseils de Morellet, montrer mon travail personnel ni aux artistes ni à Denise René. Celle-ci a, un jour, vu des reproductions de mes pièces et elle a commencé à en acheter. C'était une « grande dame », animée par la passion de l'art qui prenait le pas sur tous les autres aspects de sa vie. Dès qu'elle voyait le travail d'un artiste - qu'il soit connu ou non - elle était capable de lui accorder toute son attention. Et en se rendant compte très vite des possibilités de l'intégrer à la galerie. Elle ne "critiquait" pas mais savait juger tout de suite lequel parmi plusieurs travaux était le plus efficace et le plus radical, sans préoccupation commerciale ou autre. C'est cette justesse de jugement et la capacité de voir le meilleur qui m'ont frappé et sans doute aidé dans la progression du travail. Sinon, mes discussions avec elle comme d'ailleurs avec les artistes de ma génération de la galerie (Haruhiko Sunagawa, Gun Gordillo, Emmanuel...) étaient avant tout amicales plus que "professionnelles". Quant aux artistes de la première génération (Agam, Soto, Vasarely, etc.), je ne les voyais que rarement – seulement aux vernissages.

P.M. : 10 ans entre ta première exposition de groupe et ta première exposition personnelle, cela a dû te paraître long !!!

M.M. : Pas vraiment, parce que, pendant 4 ans, j'ai été extrêmement occupé par un projet architectural pour la construction du bâtiment du Conseil des ministres à Bagdad. Les différents bureaux de l'architecte étaient à Boston, Londres, Paris et Bagdad. Et j'habitais Arles. Nous travaillions en groupe sur tous les aspects du bâtiment et l'architecte Rifat Chaderji souhaitait qu'en tant qu'artiste j'intervienne sur chacun : aussi bien les grilles ou les portes, que les terrasses ou le jardin, les fontaines ou les plafonds. Nous faisons un premier projet ; le corrigeons le lendemain ; il était ensuite envoyé chez des ingénieurs pour en vérifier la faisabilité et enfin évalué financièrement. Et à chaque étape, nous l'affinons. Ce qui était extraordinaire c'était de travailler à égalité avec les architectes sur un projet que j'avais à concevoir et pas seulement à décorer, une fois fini. Et surtout, cette idée du lien étroit de l'art et de l'architecture me plaisait beaucoup – l'art comme une architecture et l'architecture comme un art. Sans doute, je retrouvais là quelque chose de l'émerveillement de mon enfance où la séparation entre l'œuvre d'art et les autres aspects de la vie n'existait pas. Pendant ces 4 ans, entre les trajets et les études pour ce bâtiment, mes cours à Paris et ma famille à Arles, je n'étais pas dans l'attente d'une exposition personnelle.

P.M. : Dès le début des années 80, tu réalises des pièces en métal. Y a-t-il pour toi des différences dans ton approche d'une œuvre en 2 et en 3 dimensions ? A la fois dans leur rapport à l'espace, au matériau, à la forme et enfin au spectateur ?

M.M. : Il faut comprendre que dans mon histoire d'artiste et les références qui l'ont accompagné, c'est la notion d'art qui compte et non pas celle de peinture et encore moins de tableau. En Occident, les musées conservent et exposent cette longue et magnifique histoire du "tableau". Je n'avais pas cette histoire dans mon "héritage" culturel ; et je n'avais même pas à me défaire d'elle, à la différence de beaucoup d'artistes contemporains qui ne cessent de se confronter à cette histoire pour trouver leur liberté.

Pour moi, le seul matériau, c'est l'espace, et la distinction entre des œuvres à deux ou trois dimensions n'est plus qu'une donnée, ou un moyen de choisir entre deux solutions à un problème pour retenir la meilleure.

Il y a un terme qui m'importe : construire. Plutôt que de parler de peintures ou de sculptures, je préfère parler de constructions ou de structures. Ce dont il s'agit, c'est de créer un espace plastique autonome, à partir d'éléments de vocabulaire simples, et de créer une méthode pour adapter leur potentialité à toutes sortes de situations.

P.M. : Quel est le rôle de la ligne dans cette construction ?

M.M. : Au début de chacune de mes recherches, il y a la ligne, ou plus exactement le segment. Ce tracé initial qui, pourrait-on dire, m'accompagne depuis mes premiers dessins sur le sable, est devenu un élément fondateur de mon travail. Les œuvres en noir et blanc qui débutent en 1968 en sont l'exemple parfait.

D'ailleurs le mot « khatt » en arabe désigne à la fois la ligne toute simple mais aussi la calligraphie, et si on regarde du côté de l'arabesque, c'est le segment articulé dans l'espace qui génère l'infinie variété des trames.

Tracer un segment, c'est déjà désigner une situation, une orientation, qu'il se trouve au premier plan comme dans le dessin, ou incarné par un matériau – brique, tendeur, bois, métal – ou même constitué par les interstices de mes grandes constructions (Houé, Alif...)

P.M. : L'étagement de ces grandes structures fait également apparaître des lignes peintes en bleu. A quelle logique se réfère cette utilisation d'une couleur et de celle-ci en particulier ?

M.M. : Cet usage du bleu renvoie certainement à mon passé en Irak. Dans la Mésopotamie ancienne, pour rendre étanche les briques et les constructions luxueuses, on en émaillait les briques, notamment avec du bleu outremer, pratique que l'on retrouve à l'identique dans les premières mosquées abbassides à Bagdad. Cette tradition perdure également dans l'usage populaire du "takhil" (littéralement « mettre du kohol », qui consiste à remplir les interstices entre les lits de briques avec du mortier coloré.

P.M. : Mais dans une logique binaire du noir et blanc, le bleu n'introduit-il pas une perturbation d'ordre sensible ?

M.M. : Pour moi, ce bleu n'a pas de valeur expressive. Sa qualité lumineuse permet en fait d'introduire une profondeur de champ supplémentaire dans les plans générés par les autres matériaux.

P.M. : Dans le livre *Des angles remarquables*³, Dominique Clévenot insiste sur la dimension quasi paradigmatique qu'aurait, pour toi, l'écriture *Koufie* dont le module de base pour le dessin des lettres est le carré. Est-ce que cette référence si présente dans les planches retenues pour le livre vaut aussi pour l'ensemble de ton travail ?

M.M. : C'est évident et le lien est clairement dans ce qui fonde la calligraphie. Sa genèse passe par plusieurs phases : l'appropriation du "kalam" (roseau), l'importance de la coupe au bout de cet instrument, puis l'utilisation de cette tranche, qui donne le carré, comme élément de mesure.

Il s'agit là, à mon sens, d'une véritable invention d'ordre plastique, puisque cette méthode permet de s'approprier totalement un espace.

Je m'inscris parfaitement dans cette logique, fondée sur la mesure, qui prend en compte l'étendue de toutes les potentialités de l'espace.

P.M. : Il existe divers jeux où des éléments géométriques sont ainsi donnés et où l'on peut construire à partir de leurs combinaisons toutes sortes de formes. Et finalement, l'ordinateur permet de complexifier ce jeu à l'infini. En quoi ton travail se distingue-t-il d'un tel jeu ?

M.M. : La logique de mon travail ne relève pas de la combinaison mais plutôt d'une poétique, où l'unicité est la notion fondamentale. C'est la structure même de l'œuvre qui génère son déploiement.

Quant à l'ordinateur, auquel je ne connais pas grand chose, ses possibilités m'intéressent bien sûr. Il est d'ailleurs amusant de souligner que mes toutes dernières pièces, qui font intervenir des tendeurs, c'est à dire des lignes dynamiques, lui doivent quelque chose !

P.M. : Le carré comme les autres quadrilatères sont des formes que l'on peut subdiviser ou compliquer à l'infini. Descartes disait déjà que si nous ne pouvons pas imaginer le « chiliogone »⁴, nous pouvons parfaitement le saisir par la pensée qui en donne les propriétés mathématiques sans qu'il soit nécessaire de les figurer. Ces structures que tu construis et que nous voyons impliquent-elles une infinité d'autres figures que nous aurions à saisir mentalement et dont elles ne seraient que l'une des concrétisations particulières ?

M.M. : Si l'on peut dire qu'une œuvre est toujours un choix au milieu d'autres possibles, cette notion prend un autre sens dans mon travail.

Je choisis un vocabulaire, des matériaux, une logique, que je mets en œuvre, et leur rencontre génère à son tour des règles que j'intègre dans la réalisation pour former un corps autonome où rien ne peut être changé sans modifier l'ensemble.

Mais cet "arrêt sur image" contient forcément en lui toutes les possibilités imaginables.

P.M. : Comment de l'art géométrique as-tu pu faire retour sur l'art islamique ?

M.M. : La réponse, c'est l'arabesque et cette expérience d'un espace total que j'ai toujours vécue sans en prendre vraiment conscience. Curieusement, deux critiques, l'un au Danemark, l'autre aux Etats-Unis, lors de mes expositions de 1971 et de 1978, ont perçu immédiatement ce lien...

Si l'arabesque compte autant pour moi, ce n'est pas que j'y puise mon inspiration mais parce qu'elle a résolu, avec le maximum de simplicité et de virtuosité, le problème de la relation du fini et de l'infini, du plan et du volume, du continu et du discontinu.

Il est certain que les études que j'ai été réalisées pour des projets architecturaux m'ont permis de vivre cette relation de l'intérieur et d'en percevoir toute la complexité.

A l'origine de toute arabesque, il y a une trame, quelle qu'elle soit. Sa mise en œuvre, on pourrait dire son incarnation, tout en étant conditionnée par les matériaux du bâti et sa fonction, trouve son jeu dans tous les éléments extérieurs – comme la lumière, l'orientation... – pour en faire éclater les limites.

Ce qui est vraiment fascinant, c'est la façon dont le concept initial – une structure grammaticale – se matérialise au plus près du réel, pour finir par libérer le bâti, et dans le même mouvement, le transformer en espace imaginaire.

Je crois profondément que c'est là que se trouve la source de mon désir constant, dans toutes mes constructions, et même mes expositions, de questionner l'espace dans toutes ses dimensions.

P.M. : Est-ce seulement l' « orchestration » spatiale qui t'importe ou accordes-tu au temps aussi une place dans tes constructions ?

M.M. : Cette question du temps est présente dans mon travail depuis le tout début, dès la découpe de 1968 à Nice où les carrés pivotent sur eux-mêmes, puis dans les tableaux en noir et blanc où les lignes se déplacent suivant des rythmes séquentiels, et plus tard dans mes installations, où le déplacement du spectateur modifie la perspective de l'ensemble.

On la retrouve tout autant dans les œuvres issues d'un pivotement, dont certaines se déploient en suites, de façon soit concentrique soit linéaire. Pour moi, mettre deux formes ensemble, c'est déjà introduire du temps.

A cet égard, l'arabesque est à nouveau exemplaire, par son articulation dans l'espace et sa capacité à matérialiser le temps.

P.M. : N'y a-t-il pas, par l'usage même des formes géométriques, à la fois stables et mentales, une négation du temps réel, du temps physique et biologique incluant évolution, transformation, naissances et destructions, irréversibilité ?

M.M. : Le temps de l'œuvre, qu'elle soit géométrique ou non, est d'une autre nature, qui échappe au linéaire, et nous emmène vers d'autres espaces-temps. Un théorème ou un poème, ce n'est ni un calcul ni une phrase mieux agencée mais des ouvertures vers d'autres dimensions temporelles que celles de la surface de la vie. Je ne saurais définir ce temps autrement que comme temps originel. Celui que des consonances de mots, des parfums ou la justesse d'une équation peuvent suggérer.

J'entends encore ce que disaient ces deux petites filles en arrêt devant la vitrine de la galerie Denise René où était présentée Houé, se demandant ce que pouvait bien être cette construction qu'elles apercevaient de l'autre côté de la vitre : "Ah ! Je sais, c'est un bateau de rêves..."

¹ Gustave Singier (1909-1984), artiste proche de Bazaine, Manessier. Il a enseigné à l'Ecole des Beaux-arts de Paris de 1967 à 1978.

² Eric Seydoux, l'un des plus grands et inventifs sérigraphes de ces dernières années.

³ *Des angles remarquables*, texte de Dominique Clévenot, éditions *Méridiennes*, 2012, Montpellier.

⁴ Chiliogone : polygone à mille côtés.