

Mehdi Moutashar: artiste unidimensionnel

L'univers où évoluent les œuvres de Mehdi Moutashar est davantage celui des angles, des plis et des interstices que celui des socles, des cadres et des rideaux. Pour le dire sans prudence, il est davantage concerné par le vide que par le plein ou, encore plus exactement, il donne l'avantage aux points où se *trame* le visible, sur le visible lui-même. Loin d'être hermétiques à l'espace où elles s'invitent toujours avec élégante modestie, ses œuvres peuvent même révéler des qualités insoupçonnées de l'espace environnant. Mais les lois spatiales observées le plus scrupuleusement par les œuvres de Moutashar restent leurs lois propres, leur horloge ou compas interne. Lois ne découlant ni d'un secret alchimique, ni de mathématiques ésotériques mais bien plus d'une gymnastique de l'esprit trouvant sa raison dans une éthique *unidimensionnelle* de l'œuvre d'art.

Certaines œuvres *s'agencent* sur l'espace existant – des œuvres qui nous « entourent » – comme *Par 18* qui peut recouvrir autant de murs que nécessaire, telle une deuxième peau sur l'architecture du lieu investi. D'autres *s'y greffent* comme *Deux cubes et une ligne* ou *Deux carrés dont un encadré* – œuvres desquelles nous pouvons tirer un *dessin* mental. Mais Mehdi Moutashar n'aborde jamais le travail de la géométrie comme une prise de territoire arbitraire, ni comme une grille simplement projective (celle du *disegno* à la Renaissance).

Le tracé ou *l'écriture* géométrique de Moutashar semble vouloir nous ouvrir à *l'unicité du mouvement* qui convertit l'espace empirique et rectiligne dans un espace spéculatif et *total* ; symbolisé par une continuelle *ligne brisée*. Mais là où un dessinateur tel que M.C. Escher, par exemple, exalte cette ligne à des fins d'illusions d'optique, via la démultiplication des plans et les techniques de trompe-l'œil, Moutashar, lui, replace la ligne brisée dans un cadre épistémologique qui n'a que faire du *vrai* et du *faux*. La seule vérité qui vaille comme il le dit lui-même serait de « trouver en chaque espace la porte d'entrée qui ouvre sur la multitude des autres espaces possibles en lui¹ ».

Alors que Escher s'empare de l'arabesque telle une image formée à la manière d'un cristal, par répétition infinie du même motif, Moutashar s'en empare bien plus comme d'une note musicale sur une partition, c'est-à-dire comme pur rythme spatial. Moutashar insiste par exemple pour la pièce *Par 18* sur l'unicité de l'expérience générée entre le dispositif minimaliste et le jeu concret mais naturel des ombres et lumières qui transforme presque le mur en miroir – et le spectateur en fragment de l'expérience elle-même. L'œuvre unidimensionnelle est mathématique, sans être empirique ou positiviste, elle est spéculative sans être illusionniste, c'est une œuvre *lettrée* (prenant appel

1 . Entretien non publié entre Morad Montazami et Mehdi Moutashar, 4 juillet 2017.

de la lettre sacrée et de ses modes d'existence dans la tradition du livre islamique et soufi) sans être littérale. Elle ne s'interdit pas « d'absorber » le spectateur, au risque du vertige.

L'espace ultimement rêvé par les œuvres de Moutashar pourrait bien ressembler aux villes à trois ou quatre « têtes » imaginées par Escher dans ses xylogravures intitulées *Planétoïde Tétraédrique* (1954) – ou disons une salle d'exposition où chaque surface possède plus d'une fonction, chacune servant simultanément de sol, de paroi et de plafond. Une ville où le sol est un mur comme les autres. Une ville qui ne se divise plus en quatre points cardinaux, mais dont chaque point cardinal condense en lui la *totalité* des structures et des dimensions de la ville. Autrement dit, une ville unidimensionnelle.

Si les repères nord, sud, est et ouest, restent à l'origine de tout désir de *faire espace* ou de penser un territoire, ils sont en quelque sorte diffractés dans un réseau de lignes entrecroisées et enchâssées, comme dans *Trois angles à 135°* (qui a pour surnom *L'Araignée*) ; une des deux œuvres de grande échelle dans cette exposition à Bahrein. Il ne faut pas longtemps pour observer que toute parallèle ou perpendiculaire s'y annule au profit d'une *bifurcation* des lignes, où l'on joue sur le rythme juste, le rythme fécond, à même de laisser se dégager l'axe invisible qui régule *atmosphériquement* cette bifurcation ; qui donne à ces trois « tentacules » leur souffle d'expansion. *Trois angles à 135°* nous intrigue de sa structure à la fois finie et ouverte, arrêtée et en mouvement, comme une spirale qui aurait déraillé dans un phénomène de croissance aléatoire ; une *spirale déviante* ou proliférante. Ou tout simplement les lignes dessinées sans intervention humaine par les fissures générées sur un objet en pierre après sa chute par terre.

L'œuvre unidimensionnelle est ainsi en étroite conversation avec la science de la morphogenèse étudiant les phénomènes de croissance et de bifurcation des formes. A ce titre le coquillage, la plante tout comme l'ouragan peuvent prêter à symbolisations diverses dans l'univers de l'œuvre unidimensionnelle. Ainsi que le résume l'artiste lui-même : « La logique de mon travail ne relève pas de la notion de combinaison, mais plutôt d'une poétique, où l'unicité est la notion fondamentale. C'est la structure même de l'œuvre qui génère son déploiement² ». En fait le réseau de lignes cristallisées dans « l'Araignée » de Moutashar est aussi radical et imprévisible que les figures prises par les particules de poussière mises en mouvement lorsqu'on frappe une table en un seul ou plusieurs points précis.

Ainsi, la ligne brisée (bleue, noire ou invisible) de Moutashar point-elle en de multiples directions dans ses œuvres zigzaguant plus d'une fois sur elles-mêmes : labyrinthes cosmiques qui puisent leur source dans un imaginaire visuel cosmopolite. A l'image du parcours de l'artiste, qui a grandi aux abords des ruines de la cité antique de Babylone (dans la ville de Hillah en Irak), a étudié à l'Académie supérieure des beaux-arts de Bagdad avant de partir en

2 . Entretien entre Pierre Manuel et Mehdi Moutashar, *Mehdi Moutashar*, Arles, Actes Sud, 2014, pp. 45-46.

1967 pour Paris, fécond vivier de l'art abstrait et géométrique ; il y étudiera notamment à l'École nationale des beaux-arts ; avant que de s'installer en 1974 à Arles, la Rome française, où Moutashar vit et travaille toujours. Comme si sa trajectoire, en rejoignant par le Sud une cité antique méditerranéenne, prenait soin de maintenir un dialogue à la fois océanique et tenu avec l'Euphrate et ses premières amours pour les forces du vent, du sable, de l'air et de l'eau ; toutes les *cosmologies babyloniennes* de son enfance. Mais à travers les frontières composant son parcours de vie, son répertoire philosophique et artistique, Moutashar ne semble pas avoir cherché à résoudre une quête identitaire autocentrée, liée à sa double culture. Il semble plutôt avoir cherché à se transcender à la frontière de la connaissance traditionnelle, artisanale et de la connaissance postindustrielle, où l'ordinateur a définitivement pris le relais de l'encyclopédie ; on pourrait dire également entre le monde de l'ornement et celui de l'algorithme. Il offre à ce titre une plongée au cœur d'un tiers-espace où l'esthétisme voire le fétichisme de l'« œuvre d'art » se trouve largement relativisés au profit d'une notion plus inclusive, plus artefactuelle et à la fois plus « connectée » de la créativité humaine.

La ligne brisée, matrice formelle ou *forme symbolique*, nous ramène par conséquent à différents héritages : l'architecture de l'université al-Moustanseria de Bagdad (une des universités les plus anciennes du monde), où Mehdi Moutashar reconnut dès sa jeunesse l'art purement physique et cosmologique du jeu de la lumière sur les briques ciselées. Lieu à la fois sociétal et mystique, réel et imaginaire, où aux quatre points cardinaux clairement définis par l'orientation du plan en quadrilatère répond une pluie atomique de motifs sculptés sur les façades imposantes et pourtant monochromes du bâtiment : démultiplication à l'envie de carrés, triangles pivotant sur eux-mêmes jusqu'à produire heptagones, octogones, décagones... formant autant de « polygones étoilés » (que l'arabe nomme *Shamsa*, soleil) et autres structures en « stalactites³ » qui semblent se « refléter » géométriquement dans le quadrillage au sol de la cour intérieure de l'université.

Grand théoricien, sinon de la ligne brisée, du moins des puissances du non-linéaire, Paul Klee représente un alter ego certes lointain mais privilégié de Moutashar. C'est peut-être dans ses *Croquis* à l'encre de chine des années 1968-1969 que l'artiste dialogue le plus clairement avec Klee, par le biais de constellations plus ou moins saturées, où ce ne sont plus les lignes qui relient les points mais les points qui manifestent leur devenir-ligne. Moutashar et Klee partagent notamment le même effort pour créer les conditions d'une rythmique visuelle et autres dispositifs de croissance et de gravitation des formes. Dans les notes et théorèmes réunis dans son *Histoire naturelle infinie*, l'artiste du Bauhaus pose que la notion d'infini ne doit pas être conçue uniquement comme durée, mais aussi dans une perspective spatiale, comme « tension telluro-cosmique⁴ » ; le cosmos se définissant comme un état régulé

3 . Nous reprenons le vocabulaire de Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Lucien Mazenod, 1976.

4 . Paul Klee, *Ecrits sur l'art II. Histoire naturelle infinie*, Paris, Dessain et Tolra, 1977, p. 13

ou stabilisé du chaos originel (où les choses se meuvent, errent, sans loi directionnelle ou dessin morphogénétique). Quitte, justement, à remettre la régularité fascinante de la nature au centre du chaos, à l'épreuve de la dérive. Une conception parfaitement opposée par exemple à celle de Mondrian qui lui n'aurait même pas sacrifié à faire entrer une seule diagonale dans son tableau, de peur de liquider l'autonomie de ce dernier. Or c'est sur une histoire de diagonale que se quittèrent en 1923 Mondrian et Theo van Doesburg, ce dernier tranchant sur le premier, en étant plus prompt à explorer les potentialités dynamiques de la diagonale⁵ ; et par là à intégrer la peinture à un système plus vaste comprenant l'architecture, le design... Exorciser le culte de l'orthogonalité, de la grille ou encore la hantise de l'ornement dans la pensée occidentale, pour évoluer librement sur *l'échiquier infini* arpenté par Paul Klee, M. C. Escher, Theo van Doesburg. Autant d'artistes européens célébrant le « chant rythmique de l'esprit » ainsi que Frantisek Kupka, un des premiers à payer sa dette à l'arabesque islamique, désignait le pouvoir de cette dernière. Aussi Mehdi Moutashar ne fait-il pas seulement office de trait d'union ou de passeur entre Orient et Occident. Il en est plutôt un catalyseur privilégié, voire le point d'aboutissement naturel à cette généalogie « islamique » de l'art moderne transnational. Il faudrait en fait ajouter encore un nom à la liste, qui croise cette fois-ci personnellement la trajectoire de Moutashar, celui de François Morellet.

Août 1967 : Moutashar, à peine arrivé de Bagdad à Paris, découvre avec stupeur l'exposition phare de l'abstraction géométrique et cinétique : *Lumière et Mouvement* au Musée d'art moderne de la ville de Paris dans laquelle Morellet et le GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) jouent un rôle important⁶. C'est le choc esthétique pour le jeune artiste irakien. Il ne peut s'empêcher de se demander pourquoi ses professeurs des Beaux-arts de Bagdad ne lui avaient pas parlé de ces expériences menées dans les musées européens, eux qui voyageaient pourtant régulièrement dans les grandes capitales de Paris, Londres et Rome. Au-delà des œuvres, défiant la gravité et les règles admises du musée, on observe une alliance significative entre artistes européens et sud-américains qui donne à l'exposition son étoffe historique (malgré l'absence notable de Hélio Oiticica). La présence moins due au hasard qu'il n'y paraît de Moutashar dans cette exposition, non pas comme artiste mais comme spectateur (qui la visitera quasi quotidiennement jusqu'au dernier jour) prend alors une valeur d'indice pour un rendez-vous manqué : entre les artistes européens et ceux du monde arabo-musulman, où bien des tournures spatiales appelées « cinétiques » ou « optiques » semblent pourtant trouver leur source.

5 . Voir « Tapis volants. Entretien avec Philippe-Alain Michaud », *Zamân (Textes, images et documents)*, n°5, été 2012, pp. 194-195.

6 . Parmi les artistes de cette exposition dont le commissaire était Frank Popper : Pol Bury, Narciso Debourg, Hugo Demarco, Carlos Cruz-Diez, le GRAV – Groupe de Recherche d'Art Visuel, Piotr Kowalski, Bernard Lassus, Julio Le Parc, François Morellet, Nicholas Schöffer, Jesus Rafael Soto, Joël Stein, Takis, Jean Tinguely, Victor Vasarely...

Mais Morellet fait exception à la règle, reconnaissant dès cette époque l'importance du choc éprouvé à la découverte de l'Alhambra de Grenade en 1952⁷ (soit trente ans après Escher et dix-sept ans avant Moutashar qui visitera les lieux pour la première fois en 1969). Le même François Morellet qui recommandera le travail de Moutashar à la galerie Denise René, où ce dernier ne décidera finalement de s'engager que bien des années après ce geste de soutien, à la fin des années 1980. Il est par conséquent d'autant plus remarquable que le rendez-vous manqué entre Paris et Babylone ait en réalité bien eut lieu, mais dans les marges de l'histoire de l'art canonique (et de la critique d'art française), tel Moutashar face à l'évidence dans l'exposition *Lumière et Mouvement* : certaines des « sources » dans lesquelles semblent baigner les artistes des courants cinétique et affilié, lui baigne dedans depuis son enfance. Pensons par exemple que l'artiste fit son école primaire dans les écuries des palais de Nabuchodonosor II dont les murailles du palais nord lui laissèrent un souvenir indélébile. Elles qui sont ornées de majestueux griffons en bas-relief particulièrement fin, à tel point que les rayons crus du soleil s'abattant sur les briques pourraient donner l'impression que les griffons disparaissent, par réfraction, comme s'ils se fondaient avec le mur, à la lisière du visible – donnant en retour une vibration particulière à cette surface *haptique*⁸ où l'optique et le tactile se tiennent en liesse.

C'est toute la subtilité de l'art unidimensionnel que de faire se rejoindre ligne brisée et sens haptique sous toutes formes de profondeur de champ ou d'*espaces élastiques*. On pense aux pièces réalisées précisément à l'aide d'élastiques tendus, ou qui « étendent » physiquement le territoire de l'œuvre tout en nous apparaissant fixes. L'art unidimensionnel est, sous un autre aspect encore, celui consistant à faire entrer différentes surfaces en réseaux (la plupart des maquettes présentées dans cette exposition le manifeste avec éloquence). Autrement dit autant de moyens qui déjouent la notion commune et figée de géométrie.

Encore bien des éléments en apparences marginaux dans les structures de Moutashar attestent, plus discrètement que les vibrations lumineuses d'un mur entier, de cet intérêt pour les *image-fluides* : l'utilisation du bleu pour seule sortie du noir et blanc ; l'artiste fait lointainement référence au bleu outremer utilisé dans la Mésopotamie ancienne pour étancher en les émaillant les briques des constructions. Et surtout l'huile noire déposée à la manière d'un miroir liquide au sommet des quatre volumes rectangulaires composant

7 . C'est pour moi l'art le plus intelligent, le plus précis, le plus raffiné, le plus systématique qui ait jamais existé. Un art qui a su éliminer à la fois les rappels naturalistes, la sensibilité de la facture et la composition, toutes ces qualités pour moi primordiales, que je n'avais pu trouver dans l'art occidental. François Morellet, « J'ai découvert, il y a vingt ans environ, l'art linéaire musulman », *Mais comment taire mes commentaires*, Beaux-arts de Paris, 2011, p. 63.

8 . Notion reprise par Gilles Deleuze à la suite de Aloïs Riegl visant à décrire un espace qui se cherche un au-delà du bidimensionnel et du tridimensionnel. En témoigne pour ces auteurs l'expérience du bas-relief, notamment égyptien. Voir Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, notamment le chapitre 14.

le *Cube* de 1989. L'huile ici, répondant à la fois aux phénomènes de la ligne brisée, de l'espace haptique et en définitive des *espaces spéculaires*, nous indique explicitement qu'il y a plus à voir que ce que l'on croit voir. A priori loin du *What you see is what you see* de Frank Stella et de l'abstraction américaine, plus partisan de quelque chose comme *Ce que vous voyez est à reconstruire mentalement* (à moins que Stella n'ait voulu dire exactement la même chose?), le « miroir d'encre » que Moutashar donne à voir et à sentir fonctionne comme le miroir interne de toute l'installation. Comme si les quatre rectangles formant un carré pouvaient se démultiplier virtuellement dans le reflet mouvant de l'huile noire. Et ce liquide de devenir l'allégorie d'une *vie des formes* qui précède l'existence formelle des choses, voire qui précède la formation des images. Il est donc particulièrement signifiant que ce soit au cœur même de la figure *carré* – espace à la fois parfaitement proportionnel et passablement ésotérique, calculable et infini – que Moutashar vienne faire éclore ce monde pré-imaginal de l'image-fluide. Alors que « l'abstraction » des avant-gardes constructivistes ou futuristes, et dans une certaine mesure de l'art cinétique, se nourrissent des *images* de la révolution industrielles, de la thermodynamique ou même de l'astrophysique⁹, celle de Moutashar fait preuve d'une impressionnante retenue face à toute tentation de symbolisation ; elle conserve son unicité poétique et mathématique (l'un ne prenant jamais l'autre pour prétexte ou pendant), radicalement en mouvement.

Sur la route des *modernités nomades*, à même de relier la calligraphie aux mathématiques fractales, ou le bas-relief à la morphogenèse, Moutashar aura eu le grand mérite de nous démontrer qu'elles ne sont en rien anachroniques, mais bien plutôt synchroniques. Babylone est donc bien arrivée jusqu'à Paris mais sans dire son nom. D'architectures « modernes » en architectures « islamiques », les catégories se brouillent et les expériences s'échangent : c'est encore à la fin des années 1960, en 1969 précisément, que Moutashar visite pour la première fois l'Alhambra de Grenade et les vertigineuses *Muqarnas* de sa voûte céleste. Un des refuges les plus « sacrés » de l'art unidimensionnel qui se donne pour tâche fondamentale de résoudre les contradictions d'apparences entre image et forme, idée et matière, en définitive entre l'être et le mouvement.

Houé, pièce maîtresse de l'exposition de Bahrein, nous entretient le plus intimement de ce que nous avons nommé jusqu'ici *l'art unidimensionnel*. Si *Trois angles à 135°* et *Houé* cultivent le même souci dynamique et expansif, *Houé* se rapproche plus de l'expérience de l'Alhambra, en ceci qu'elle appelle une sorte d'intériorisation de la forme plutôt qu'une pure exploration optique. Notons d'abord la relation isomorphe entre œuvre et corps recherchée par l'artiste, qui a basé les dimensions de *Houé* sur l'étendue territoriale de son propre corps. Le mouvement hélicoïdal lui-même semble inviter à la déambulation du spectateur, prêt à se « mesurer » non plus tant avec une

9 . Voir Christoph Asendorf, *Super Constellation. L'influence de l'aéronautique sur les arts et la culture*, Paris, Macula, 2013 (1997).

spirale déviante (comme noté pour *Trois angles à 135°*) mais avec la trame alvéolaire qui semble sous-tendre *Houé*.

Mais encore plus remarquable est l'ancrage de cette relation intersubjective à la forme dans une métaphysique de la lettre arabe. A commencer par la résonance phonétique et sonique de la lettre suggérée par la construction en alvéoles : le mot *Houé* est formé de deux lettres, une lettre aérienne, le *h* aspiré, qui se développe selon un double mouvement concentrique puis excentrique, et le *waw* qui suit un tracé hélicoïdal. De l'imbrication de ces deux lettres – la première comme souffle, la seconde comme instrument – naît un aller-retour, à la manière d'une respiration. *Houé* aurait donc vocation à nous faire entrer dans un monde où la sculpture compte autant, si ce n'est plus, sur la musique fluctuante des mots que sur celle de la forme ou du tracé à priori objectifs. La plasticité de la lettre et du langage, fidèle à la culture arabo-islamique ou arabo-andalouse, tendent à « l'extase de soi » et au « dévoilement de vérité ». Autant d'expressions caractéristiques d'une pensée soufie alliée à cette plasticité (unicité) de la lettre, à ressaisir, dans son acception la plus « moderne », sous la plume de l'artiste et théoricien de l'art irakien Shakir Hassan al-Said¹⁰.

Ce dernier qui précéda Moutashar sur l'axe Bagdad-Paris, étudiant dans la ville lumière entre 1955 et 1959, à l'École des Beaux-arts aussi bien qu'à l'École des Arts Décoratifs (où Moutashar, lui, enseigne entre 1974 et 2008), demeure un des grands maîtres à penser de l'utilisation de la lettre dans les arts plastiques¹¹. C'est al-Said, mentor de Moutashar qui se souvient encore de leurs longues conversations durant sa jeunesse, qui le premier utilisa l'expression « art unidimensionnel » ou « la dimension de l'Un ». Dans son manifeste éponyme de 1971, al-Said concrétise les intuitions d'artistes provenant aussi bien du Liban (Saloua Raouda Choucair), d'Iran (Hossein Zenderoudi) que d'Égypte (Hamed Abdalla) ou encore du Maroc (Mohammed Melehi), en valorisant les vertus non plus simplement esthétiques mais civilisationnelles et métaphysiques de la calligraphie. Pour lui l'art de la lettre surpasse la pure opération de l'esprit, ou l'opération technique, et s'entend comme rapport à l'espace ; aux espaces que la calligraphie arpente et transcende, de l'architecture à la poterie en passant par le papier bien entendu, et unitairement, du sol au plafond en passant par les murs. En synthétisant la logique de la brique et le tracé de l'écriture (là où traditionnellement l'écriture s'appose *sur* le mur de brique), *Houé* en vient à pousser plus loin encore les théories préliminaires d'al-Said (que Moutashar n'a jamais étudiées pour elles-mêmes mais qui l'ont accompagné, comme on cultive le souvenir d'un ami de toujours). En effet si on peut aisément

10 . Nous nous référons à la traduction anglaise par Samir Mahmoud du manifeste de Shakir Hassan al-Said, rédigé en arabe et datant de 1971. Parue dans Charbel Dagher, *Arabic Hurufiyyah. Art and Identity*, Milan, Skira, 2016, p. 139. La majorité des commentaires anglo-saxons se réfèrent au manifeste en traduisent le titre par *The One Dimension*.

11 . Du courant artistique non-officiel et disséminé à travers tout le monde arabe, mais auquel il faudrait en fait adjoindre Klee, Kupka... souvent dénommé *al-hurufiyyah* (ou « lettrisme arabe »).

s'imaginer des tracés calligraphiques ornant les parois d'une mosquée nous donner le tournis, ou l'impression qu'ils donnent de *tourner autour de nous*, il s'agit désormais, grâce à *Houé*, de notre capacité à tourner autour d'eux, d'envisager le rapport corps-lettre de manière *totale* et intersubjective.

Or *Houé* signifie littéralement « l'Autre », lui, celui qui me renvoie mon image. C'est d'ailleurs la racine du terme qui signifie « identité ». Au-delà de ce premier sens, *Houé*, « lui », est le mot utilisé par les mystiques pour signifier Dieu. Si on prend le terme dans son acception spéculaire (l'Autre comme miroir de mon humanité) alors il ne sera pas indifférent de se souvenir que certaines compositions calligraphiques (qu'elles soient d'origine ottomanes ou persanes) reposent justement sur des effets de symétrie et de liaison pensés comme spéculaires. Notre rapport charnel, dans la déambulation ou dans la fixation (extérieure), avec ce *corps parlant* qui nous surplombe juste assez pour nous laisser deviner, sans la dévoiler, sa partie impénétrable (intérieure), fusionne encore avec notre rapport mental au territoire de *Houé* : architecture-en-puissance où se dessine la performance (la chorégraphie) d'un *Qalam* en action.

On se gardera certes de superposer parfaitement l'attitude de Moutashar, pour qui l'architecture, la peinture et la sculpture ne font en réalité qu'*un*, sur celle de al-Saïd, qui resta tributaire de l'espace pictural, ou du tableau, en dépit de ses innovations théoriques. On peut en revanche spéculer sur le fait que Moutashar aura parachevé, au-delà de l'image ou du champ visuel, le rêve fou de al-Saïd. Lui qui présentait l'art unidimensionnel comme l'union *cosmique* de l'artiste et de tout ce qui l'entoure, un état d'esprit lié à la lettre comme unité « expressive » (Moutashar préférerait dire constructive) dans lequel l'œuvre devient « *un art de l'espace dans une forme temporelle*¹² ».

12 . Al-Saïd ajoute: « A contrario de l'approche académique qui fait du temps la quatrième dimension s'additionnant aux trois premières dimensions de l'espace ». Voir Charbel Dagher, *op. cit.*, p. 138.