

une part infime d'un possible en puissance

En décembre 2003, une inondation provoqua de terribles dégâts à Arles. Mehdi Moutashar y perdit l'essentiel de ses œuvres, noyées dans son atelier dévasté. J'ai connu plusieurs artistes victimes d'un drame semblable annihilant par l'eau ou par le feu le travail d'une vie. Tous en restèrent à jamais défaits. Mehdi Moutashar a connu lui aussi ce traumatisme du rien soudain apparu. Mais il en a saisi la relative incidence face à la dimension et à la problématique de son œuvre, déclarant à ce propos : « La disparition d'une partie des œuvres est un drame mais conservée dans leur intégralité, elles n'auraient été qu'une part infime d'un possible en puissance. » Ce « possible en puissance » inatteignable mais maîtrisable constitue la source et l'horizon d'un travail nourri d'une double culture, unique et sans allégeance.

Cette manière de relativiser l'inacceptable, s'enracine dans le temps lointain de l'enfance. C'est en ce temps que les premières expériences et la découverte du monde mettent en germe un être à venir. Mehdi Moutashar se souvient et l'a souvent raconté, des dessins qu'il faisait dans le sable avec des noyaux de dattes. Il avait quatre ans et le vent peu à peu effaçait tout. Il rêve plus tard de pouvoir représenter toutes les formes de la nature et s'interroge, sans savoir répondre, sur les façons de donner corps à une aspiration encore confuse. Mais elle est là face à cette totalité, à cette surabondance que la nature lui offre et dont il ne sait comment la comprendre et la retenir. Ainsi se forge une maïeutique

au gré des moments de solitude ou de partage, accumulant les traces de ce qui deviendra un chemin. A l'ombre des palmeraies se dessinent les traits des palmiers, les premiers segments. Ils sont reçus dans la suite des jours, parce qu'ils sont là, simplement. Le temps passant, ils se révéleront progressivement comme l'évidence d'une structure aperçue, aux lignes discontinues. Longtemps après, aux Beaux-Arts de Bagdad, il ramasse une plaque de verre sur laquelle du plâtre est tombé. Avec un clou, il trace des lignes. Son professeur lui dit « C'est ta voie ».

A six ans, on le laisse jouer sur un mur de brique. Avec une craie il en souligne les arêtes. A l'école lorsqu'il a treize ans, un de ses professeurs l'intrigue en déclarant que « tout est de l'art ». De nouveau la totalité, la question de savoir qu'en faire ; il distingue une perspective, un « possible » : « si tout est de l'art alors on peut faire de tout, un jeu¹ ». Si ce jeu, dont Walter Benjamin écrivait qu'il est le travail de l'enfant, se nourrit aussi des influences familiales, il est pour la plus grande part un auto-apprentissage. Les choses glanées, observées et mises en réserve organisent des questions, forment les strates d'un sol, d'un socle encore incertain. Tout fait correspondance, esquisse une trame, engendre des appétits et des émerveillements. Écoutons-le : « Au lycée, à Hilla, je passe dans la rue des libraires. Je ramasse une revue dans une langue que je ne connais pas. Il y a trois petites reproductions. Elles m'ont empêché de dormir pendant trois nuits. Je ne savais pas ce que c'était et de qui. Je suis allé voir l'un de mes anciens professeurs ; c'est en allemand me dit-il et les trois « images » sont de Paul Klee. »

L'école est finie. Il faut penser aux choses sérieuses. Sa famille connaît certes ses affinités pour l'art mais penche pour du « solide » et l'incite à s'inscrire en architecture. Il ne proteste pas mais s'inscrit sans le dire, à l'École des Beaux-Arts de Bagdad qui vient d'être homologuée dans l'enseignement supérieur. La situation politique est grave et les professeurs les plus « libéraux » sont arrêtés ou suspendus. Ceux qui restent sont réactionnaires (il connaîtra pire aux Beaux-Arts de Paris). Très conformiste l'enseignement est en constante référence avec ce qui se fait en occident. Lui dont l'œuvre s'emplira des données constitutives de l'art arabo-islamique n'en saura rien au sein de l'école. On n'en parle pas. Il apprend tout seul ce qu'il approfondira tout au long de sa vie.

Aux fondations de l'enfance viennent s'ajouter, au hasard des rencontres et des voyages d'amis lui rapportant de Londres des livres d'art, les ferments d'une famille artistique affinitaire aboutant les draperies de la sculpture grecque, les gravures de Dürer, les dessins d'Ingres (notamment le portrait de Paganini dont tous les traits sont soulignés), Moholy-Nagy, Cézanne... Un artiste irakien Shaker Hassan Alsaïd, s'inspirant des principes du soufisme et dont les œuvres ne sont constituées que de lignes et de taches, l'impressionne fortement. « Je n'y comprends rien –dit-il- mais cela a été comme une « bombe » dans ma tête. »

La traversée.

En 1967, l'ambassadeur de France avec qui il partage des affinités en matière d'art l'aide à obtenir une bourse d'études pour aller à Paris. Il y arrive totalement dépaycé et ignorant de la langue. Mais il n'est pas sans bagages. Il vient à la rencontre pour s'accroître et non pour s'assimiler. Il sera différent, plus construit et détaché, fort de deux cultures pour appartenir au monde. Le changement est total et l'appétit énorme. Il court les musées et complète ses conquêtes. Aux Beaux-Arts, où l'académisme règne, il n'est guère alors que l'atelier de Gustave Singier où s'enrichir. Mais la ville fait la vie et livre peu à peu en déflagrations successives des retrouvailles (les papiers découpés de Matisse) et des trouvailles (Calder, Miro, l'atelier de Brancusi, l'exposition « Lumière et Mouvement »...) L'art géométrique semble faire appel et jonction. Il a reconnu dans l'œuvre de François Morellet un univers qui le côtoie. Il lui écrit puis le rencontre en 1972 recevant avec bonheur son accord et ses encouragements. A Nice, en 1968, il avait déjà fait une première découpe de carré, sorte d'inauguration secrète de « sa » voie². En 1974, il entre à l'ENSAD³ pour y enseigner la sérigraphie. Tout le questionne. Le temps des réponses est venu, un espace se trame ; davantage qu'un entre deux, une unité nouvelle.

Entre écart et alliance

Mehdi Moutashar n'est pas un héritier cultivant son patrimoine comme un héritage qu'il faudrait préserver et tenir hors des

évolutions et de l'utilité. Il l'active au contraire comme un outil du temps présent, une extension de soi et du monde, un germe multicellulaire s'accordant à la modernité de l'occident pour donner naissance à un nouvel être. Peu d'artistes ont ainsi fait confluence sans soumettre une voix à l'autre mais en créant, en eux, un seul chant, diphonique. Ce projet qui est trajet n'est pas une addition mais un alliage. Rien n'y est renié entre écart et alliance.

L'adulte a vendu l'étendue pour le repérage.

Henri Michaux – *Passages*⁴

Mehdi Moutashar fonde son travail sur des éléments constructifs qu'il décline selon les vertus de l'arabesque, avec simplicité et virtuosité. Il s'en est longuement et magnifiquement expliqué en analysant les origines, la nature et les effets du segment, de la lettre, du *qalam*, de l'arabesque, de la brique et du carré. Je ne reviendrai pas sur ces développements essentiels⁵ mais m'appliquerai à souligner ce qui dans leur déclinaison lui permet de créer un système générateur de formes, extensible à l'infini, allant à la totalité à partir d'un minimalisme historique traduisant à la fois l'identité d'une civilisation dont il vient et ses correspondances avec un art géométrique de là où il arrive. C'est qu'entre ces deux rives, un pont peut être jeté.

Les préalables à la « prise » de cette alliance (comme prend un ciment) sont irrémédiables. Ils embrassent la totalité selon plusieurs « angles » : la relation première, le socle de toute création est l'espace, non pas un contexte, une représentation, mais l'espace dans son entièreté. Ce que nous appelons le vide y est plein et l'objet en est absent. Il y a pourtant apparition ; celle d'une aire mentale où se déplacer, vivre des situations, imaginer des possibles. L'espace s'ouvre sur un en deçà et un au-delà, une origine et une infinitude. Le temps qui est là n'est pas celui, irréversible, de nos vies mais celui vers lequel on peut revenir et habiter. Pensant à Guermantes, Proust (dont Mehdi Moutashar dit qu'il est pour lui *Les mille et une nuits*, un potentiel jusqu'à l'infini) n'écrit pas en ce temps, mais « dans » ce temps. Dans cet espace / temps qui ne peut être référé qu'à la totalité, loin des repérages et des fractionnements, se joue ce qu'Ibn Arabi décelait dans l'invention de la lettre par Dieu : « le principe de médiation entre le créateur et ses créatures ».

L'artiste s'en tiendra à ses « créations » mais exercera le même principe de médiation. Cette filiation qui part du segment en passant par l'écriture devenue espace plastique et mental avec la calligraphie, par l'arabesque devenue structure du réel et non ajout ornemental, par le carré, enfin, divisible et multipliable à l'infini, à la fois incarnation et magie, met l'artiste dans une position complexe. Il devient à la fois architecte du grand tout et, pourrait-on croire, maître d'un inatteignable achèvement. Ce serait oublier que ce hors d'atteinte, cet au-delà, est le projet même d'une œuvre ouverte dont le but n'est donc pas d'en finir et d'atteindre l'*in fine* mais de le laisser pressentir sans jamais l'apercevoir. L'art ne serait pas seulement de rendre visible mais imaginable, concevable.

Partant de « l'unité la plus réduite possible » Mehdi Moutashar est un constructeur pour qui la nature de l'espace s'apparente à l'espace de la nature, insaisissable dans la totalité de son étendue mais perceptible au travers du cadrage qui fait le paysage et s'inscrit dans un entour plus vaste en s'apparentant alors à l'architecture et à l'urbanisme. Confronté à cela, il n'y a ni petit ni grand projet. Chaque détail, chaque « vide » comptent, composent et participent à parts égales de la qualification du tout, y appartenant de façon organique, sans séparation. Pour Mehdi Moutashar les expériences architecturales sont essentielles. Elles impliquent une égalité de leurs composants, formels, utiles et quotidiens, dans la fabrication d'un projet global⁶. Une fontaine, un tapis, une porte, un jardin, du mobilier, des vêtements, un service de table, le sol que nous parcourons sont indissociables dans l'usage du monde et ne peuvent à ce titre s'inscrire dans une hiérarchie qui les minorerait. Mehdi Moutashar avoisine ainsi le constructivisme russe et notamment les productivistes. Mais ses tapis peuvent être volants, ses carrés magiques ; et la part du visible moindre que celle de l'invisible. Cet *all over* de l'espace n'existe que dans sa possibilité d'être ; un minimalisme du grand tout, inverse des maximalismes de l'événement et de l'instant, des anecdotes et des images. On retrouve dans cette ampleur de l'embrassement le rêve d'enfance de représentation -.sans les dissocier- de toutes les formes de la nature. Si tout est jeu, l'espace est un possible en devenir et en mouvement. Rien ne s'immobilise ni se cale immuablement. Il y a du « jeu ».

Une autre caractéristique de l'art de Mehdi Moutashar vient de la difficulté à le définir. On peut certes l'appeler plasticien, ce qui veut tant dire que cela ne dit plus rien. Peut-on le dire peintre ? Rien n'est moins sûr. Il vient d'une histoire qui ne connaît pas le tableau, pièce majeure de l'art occidental et n'a pas cherché – contraint par je ne sais quel souci d'intégration- à le porter et le célébrer. Sa pratique s'originant au trait et partant du *qalam*, le mène plutôt vers des expressions et des techniques que l'on pourrait dire graphiques, venues de l'écriture. Et s'il a choisi la sérigraphie, apprise dans une agence de publicité, c'est bien pour sa simplicité artisanale, ses à-plats de couleur, l'absence de profondeur de champ et sa reproductibilité. Il ne tient pas davantage à être considéré comme un sculpteur tandis qu'il imagine des constructions « s'étendant à la manière d'un tapis » et ne voit que purement factuelle la différence entre des œuvres en deux ou trois dimensions, trouvant parfois davantage de volume dans les premières que dans les secondes. C'est donc bien du côté de la construction inscrite dans une histoire de l'art, dans un art inclusif et de situations qu'on le retrouve encore. En cela, sa singularité éclate. Il est différent et rejoint – en y ajoutant sa part- la modernité occidentale dans son esprit de rupture et de retour à l'essence.

Une poétique de l'espace

Mehdi Moutashar a clairement et continument choisi et mis en œuvre(s) les constituants de son écriture. En cela il n'a pas institué au sens strict du terme, un protocole mais « créé un espace plastique autonome à partir d'éléments de vocabulaire simples et [...] une méthode pour adapter leur potentialité à toutes sortes de situations. » Cette règle posée dès le départ n'est pas une contrainte mais à l'inverse une liberté : l'assurance d'un jeu étranger à la recherche de la nouveauté, de l'actualité, de l'allégeance au marché, du désir de plaire. Libéré de ce joug de la singularité compétitive, il dispose d'un plein temps de création et d'un espace infini. La tradition de l'aniconisme qu'il allie ici à l'abstraction géométrique le libère pareillement des réductions imagières et laisse l'imaginaire aller à l'envi. Mondrian l'avait affirmé à sa manière : « Si on ne représente pas les choses, il reste de la place pour le divin. » Cette

place qui reste et qui rend l'œuvre plus grande qu'elle-même est inhérente à la vision de Moutashar. Elle pose d'abord la question de la réception de l'œuvre, de ce qu'elle suscite et de sa place dans le réel mais encore de la nature de cet espace ouvert, de la suggestion et de l'indétermination.

Cet art abstrait qui ouvre un espace de possibilités et de situations aspire ainsi à (c)ouvrir notre intervalle de vie quotidienne autant que mentale. La « Critique de la séparation » qui fut l'un des combats de Guy Debord entre en résonance avec les desseins de Mehdi Moutashar d'introduire dans son œuvre, à la fois la satisfaction – fut elle la plus modeste – de nos besoins et de nos usages, et une ouverture sans limite, proche de ses émerveillements d'enfance, « où la séparation entre les œuvres d'art et les autres choses de la vie n'existait pas ». Ou pour le dire autrement : « On n'a pas à regarder l'objet mais à vivre dans une situation qui pourrait provoquer des émotions et donc produire de l'imaginaire. » C'est l'un des aspects essentiels de cette œuvre – et non un paradoxe – que d'être d'une absolue liberté d'invention, de se « situer » dans une relation active au monde, d'être ouverte à la variabilité des sens et au suspens de ce qui reste à parcourir.

7

L'espace de l'œuvre n'assigne pas un sens définitif, littéral aux choses. Ce qu'il s'agit de fixer peut s'accomplir dans le passage et la métamorphose. La découverte du sens donné aux lettres par Ibn'Arabi, leur amplitude telle l'expression de la genèse de la création, ont bouleversé Mehdi Moutashar et lui ont ouvert une voie permettant de décrire le vrai en lui donnant plusieurs sens, n'enfermant jamais l'esprit dans l'intangible. Les *Variations sur sept lettres de l'alphabet arabe* ou la construction/conception de *Houé* à partir de deux lettres (au sens ouvert : le souffle pour le H et l'instrument pour le Waw) et de leur intrication en trois dimensions, offrent dans les deux cas une trace et une ligne de fuite où penser ses propres pensées. La trace est celle de l'écriture. Mehdi Moutashar rappelle le proverbe : « La parole est du vent et l'écriture le fixe ». Fixer le vent, le souffle, donne forme à l'idée mais la laisse courir.

L'image peut bien sûr, elle aussi, rester ouverte et accueillante à d'autres sens, mais elle n'a pas cette plasticité, n'est pas grosse d'une

autre forme à naître. « Le carré contient un état de suggestion [...] très proche de l'être initial » écrit Moutashar donnant à l'exactitude du carré une dimension de projection vers le plus vaste et pour le visiteur –car on n'est plus simplement un regardeur- une aptitude à habiter et circuler, un droit d'errance et d'indétermination⁷. Le tout est si vaste qu'il ne peut être que suggestion. La force vient sans doute de cette conjonction d'une règle générative jusqu'à l'infini et de ce léger bougé, ce flottement, par quoi emplir la forme posée de ses prolongements, de son amont et de son aval. Quand on rencontre une œuvre de Mehdi Moutashar, on pressent une «raison» un principe de génération. Cette imagination laisse une interrogation, une évidence qui est un mystère. C'est là qu'un reste, qui peut être un souvenir du futur ébauché et du temps qu'il nous reste, révèle une présence et semble encore à l'œuvre.

Un sens peut en cacher un autre et l'attente d'autres encore. Les voyelles de Rimbaud (« c'est un rêve ») le blanc dans l'écriture du « coup de dé » de Mallarmé (« première fois qu'un poète, comme un mathématicien, se concentre sur le blanc ») suggèrent une dimension virtuelle. Après un séjour à Bruges, Mallarmé évoque un brouillard qui se dissipe progressivement et dévoile peu à peu, la pierre de la vieille cité de Bruges⁸ :

*Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se devêt pli selon pli la pierre veuve*

Michel-Ange que Mehdi Moutashar aime citer, avait déjà souligné le fatal inachèvement de toute œuvre, son *non finito* mais aussi le *déjà là* de la sculpture contenue dans la pierre et qu'il fallait « libérer ». L'œuvre encore prisonnière de la masse, celle qui est advenue et celle non dévoilée qui se continue sont différentes. L'œuvre fixée se situe dans un entre-deux dont elle inclurait les prolongements et par eux rejoindrait un tout dont elle ne saurait être détachée sans le détruire complètement. Le dispositif carré présenté à l'IMA, constitué de carrés posés sur le sol –était-ce un tapis, une sculpture, une installation ?- était visiblement immobile dans l'immédiateté d'une vision, mais déjà sorti du bâtiment pour s'étendre à l'infini.

Ces figures ouvertes, figures de départ qui refusent de s'immobiliser, pourraient soudain se détendre ou se tendre. Elles

sont proposées en un point d'équilibre qui laisse le mieux l'entraperçu des possibles ; au bord de la chute, le point parfait. Les dernières œuvres sont « fixées/tracées » sur le mur de l'atelier par des tendeurs⁹ qui contiennent par leur élasticité une évolutivité des figures proposées. L'œuvre reste vive et à vivre en un autre temps et une autre forme.

Comme pour les œuvres de François Morellet, se pose la question de la relation entre le hasard, la règle édictée, l'effet plastique produit et l'émotion ressentie. On ne peut s'empêcher de penser que selon les mêmes processus générateurs, d'autres créateurs auraient aboutis à de médiocres résultats. Demeure donc la part souveraine de la validation de ce qui ressort, de l'intelligence et du talent (qui ne sont pas les choses du monde les mieux partagées). Mehdi Moutashar se réfère à Hallaj¹⁰ écrivant à propos de la lumière de l'être « le reste de l'histoire est dans le cœur du conteur ». Il est au cœur de l'œuvre et nous sollicite pour achever ce qui nous est offert.



Ce qu'il y a de grand en l'homme, c'est qu'il est un pont et non un but : ce que l'on peut aimer en l'homme, c'est qu'il est un passage et une chute.

Frédéric Nietzsche, *Zarathoustra*

L'homme Mehdi Moutashar se cache résolument dans son œuvre et ne cherche ni les lumières du spectacle ni à monter sur la « scène » de l'art contemporain. Il est seul dans son atelier, seul face au monde, attelé à une tâche exaltante : « C'est cela qui m'intéresse : la dimension mentale et imaginaire est la plus forte car c'est proprement humain. Ce n'est plus une particularité. Ça appartient à tous les hommes. » On ne saurait être plus ambitieux et toujours rester modeste. A moins que la certitude de ce que l'on porte ne dispense d'aspirer à quelque parcelle de reconnaissance officielle. Foin des breloques décoratives et des onguents institutionnels, Mehdi Moutashar est au-delà. En 1972, à la galerie du Haut pavé où il présente ses œuvres, François Morellet qu'il rencontre pour la première fois lui dit en découvrant deux de ses toiles combien il les

trouve remarquables et écrit sur le champ une lettre à Denise René afin que celle-ci le connaisse et puisse envisager –ce qu’il lui recommande- de le prendre dans sa galerie. Il confie la lettre au jeune artiste et lui demande d’aller vite la remettre à Denise René. Mehdi Moutashar est touché au-delà de tout par cette attention chaleureuse. On ne peut rêver plus bel adoubement. Il n’ira cependant pas voir Denise René et lorsque plus tard, celle-ci le fera travailler comme sérigraphe sur les conseils de Cruz-Diez puis découvrira qu’il est artiste et enfin le fera entrer dans sa galerie, il ne lui parlera pas de la lettre de Morellet et ne montrera pas les deux toiles que celui-ci avait admirées.

Il est arrivé seul. Comme il aime le faire, construisant ses outils, essayant de tout faire par lui-même, cultivant et recherchant une autonomie, une intégrité de production et de création. Il n’est pourtant pas dans un retraitement qui le couperait du monde. Il a été professeur durant 34 ans à l’ENSAD et a adoré enseigner, dialoguer et apprendre dans la compagnie des étudiants.

S’il a traversé dans sa jeunesse les épreuves d’un pays en crise et par son frère connu de nombreux militants poursuivis et cachés par sa famille, il ne s’est pas engagé dans les combats politiques. « A l’école la dimension sociale du travail et l’idée de provoquer le spectateur m’étaient étrangères. » De 1968, il garde le souvenir niçois d’une première découpe d’un carré mais zappe sur le mois de mai. Son engagement est entier dans l’art ; dans un art s’adressant à tous, activement, dans le réel et la lumière des êtres.

J’aime –dit-il- l’idée d’un sol qu’on foule et qui devient jardin. On quitte le réel par le seul fait d’entrer dans le jardin.

Il nous y invite.

François Barré

- 1- les citations entre guillemets sans indication d'auteur sont tirées de texte de Mehdi Moutashar ou de conversations avec lui.
- 2- Cet épisode est décrit par le détail dans l'entretien de Mehdi Moutashar avec Pierre Manuel qui figure dans cet ouvrage.
- 3- Ecole Nationale des Arts Décoratifs. Il y restera 34 ans.
- 4-Henri Michaux-*Passages (1937-1950)*-Première parution en 1950
Collection L'Imaginaire – Gallimard 1998
- 5- Je me suis souvent référé au texte de Dominique Clévenot (*Des angles remarquables*) ainsi qu'aux entretiens avec Gérard Bodinier et Pierre Emmanuel. Ils présentent des analyses fouillées des éléments originels venus de la culture arabo-islamique et de leur place essentielle dans l'œuvre de Mehdi Moutashar. C'est pourquoi je me suis abstenu de reprendre –au risque de redites et de paraphrases- un exercice si complètement réussi.
- 6- En 1982, Mehdi Moutashar a travaillé sur le projet du bâtiment du Conseil des Ministres à Bagdad. Il a dessiné des fontaines, une grille, des portes monumentales, des terrasses en céramique.
- 7- « Une partie des œuvres sont avec des bouts de bois peints en blanc (« tombées » de travail précédent) le blanc s'est imposé de lui-même comme une façon de laisser les formes dans un certain degré d'indétermination » - *Les œuvres Ha et Labou* in Semaine 37.09 - exposition chez Denise René
- 8- *Pli selon pli* est le titre d'une œuvre de Pierre Boulez inspirée d'un sonnet de Mallarmé : *Remémoration d'amis belges*
- 9- Cette ligne bleue du tendeur peut rappeler la technique des maçons appelée « la ligne décochée » consistant en une ficelle enduite d'un pigment bleu, détachée légèrement du mur, pincée comme une corde de guitare puis lâchée d'un seul coup. Une ligne bleue absolument droite s'inscrit alors sur la pierre. L'analogie avec la manière de Moutashar vient de la couleur mais aussi du caractère artisanal du travail. Mais chez lui, c'est tout l'espace qui est tendu, comme en attente de plusieurs possibles.
- 10- Husayn Mansour Hallâj, grand mystique et poète du monde musulman est né en 244 de l'ère musulmane (857) à Beïza, centre très arabisé dans la province perse d'Ahvaz (Iran) et mort à Bagdad en 309 (922).