

DES ANGLES REMARQUABLES

Le double héritage

L'art de Mehdi Moutashar se tient à distance de toute volonté d'exprimer une expérience subjective du monde, comme de tout recours aux pouvoirs de l'image. L'univers auquel il appartient est celui, rationnel, de la ligne droite, de l'angle mathématiquement déterminé, de l'opposition du noir et du blanc.

Ainsi conditionnée par la logique formelle et la réduction des moyens plastiques, une telle démarche artistique participe de l'esthétique minimaliste. Mais elle dépasse le *What you see is what you see* d'un Frank Stella pour engager une interrogation qui va au-delà de la forme elle-même, une interrogation qui se situe aux confins de la forme et de l'idée. Elle invite à la contemplation des lois de la géométrie.

Cependant, les figures que l'artiste donne à voir ne sont jamais enfermées dans les limites d'un contour. Ce sont des figures ouvertes, fragmentaires et en constant déplacement, des figures qui refusent de s'immobiliser. Parfois, celles-ci deviennent signes, des signes angulaires et comme inachevés, qui paraissent flotter dans l'espace blanc du mur ou de la page.

Cette géométrie qui laisse pressentir un ordre mathématique premier sans jamais le manifester sous une forme définitive, cette géométrie toujours en devenir, relève d'une esthétique qui plonge ses racines dans une culture propre à l'artiste.

Son art est en effet à la confluence de deux héritages artistiques. Le premier est l'héritage occidental de l'abstraction géométrique, dont l'histoire commence avec les pionniers de l'abstraction – Mondrian, Van Doesburg, Malevitch ou Lissitzky – et se poursuit avec les artistes du *Hard Edge*, de l'*Op' Art*, de l'*Art cinétique* ou du *Minimal Art*. Le deuxième est celui de la tradition esthétique islamique, qui, peu encline à redoubler les apparences du monde, accorde une place de choix à l'ordre géométrique et aux déploiements de la ligne, en particulier dans l'art de l'entrelacs ornemental ou dans celui de la calligraphie.

La construction du réel

La voie artistique empruntée par M. Mutashar est donc celle de l'abstraction sous sa forme la plus exigeante. Non pas l'abstraction comme processus progressif de détachement du visible ou comme expression physique des pulsions ou des émotions de l'individu, mais une abstraction radicale, sans relation avec le corps ou l'expérience des sens : l'abstraction géométrique. Il s'agit d'une forme d'art qui se veut au plus près d'un langage autonome et qui vise à réduire ses moyens plastiques pour combiner des formes à la façon dont la langue ou l'écriture articulent des sons ou des lettres.

Il est possible que cette voie de l'abstraction formelle ouverte au début du XX^{ème} siècle corresponde à une certaine attitude aniconique, voire à un certain iconoclasme, qui fait régulièrement retour dans l'histoire de la pensée humaine. Le rejet des images, qui a marqué principalement la pensée philosophique idéaliste ou la pensée religieuse des monothéismes, trouverait dans cette abstraction radicale sa manifestation esthétique.

C'est cette position artistique qui tourne le dos à l'image au profit de la mise en place d'un pur langage plastique, qu'exprime M. Mutashar : « 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 cela. L'artiste est un visionnaire et un constructeur. Il intervient dans l'élaboration d'un langage de construction du réel. »

Ainsi, le vocabulaire formel mis en œuvre repose-t-il sur ces quelques formes détachées de toute référence au monde sensible : le segment de droite, l'angle, le carré. Quant aux couleurs, elles tendent à se limiter, dans son œuvre sculptée comme dans son œuvre graphique, au noir et au blanc, ce que l'on nomme des non-couleurs. Seul interviendra, parfois, pour faire contrepoint à cette opposition absolue du blanc et du noir, un bleu outremer, couleur qui, selon l'artiste, rappelle l'usage qui en est fait dans l'architecture vernaculaire irakienne.

La réduction du langage plastique a pour ambition de « lire les choses dans leur essence, de les comprendre ». La formule trouve son écho dans les mots que Klee écrivait dans son journal en 1920 : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ».

La logique des angles

Fondé sur les propriétés géométriques de quelques formes de base, le langage plastique de M. Mutashar se déploie selon des procédures purement logiques, ce que l'on pourrait appeler une grammaire générative des formes, à l'image, selon sa formule, d'« une suite de portes ouvrant indéfiniment les unes sur les autres ».

Le carré, figure conceptuelle s'il en est, dont l'un des pères de l'abstraction – Malevitch – avait fait sa signature, est le module de base, la racine, qui contient le code générant la multiplication des possibilités formelles.

Pivotant à 45° sur lui-même, selon la direction de ses diagonales, le carré produit deux nouvelles figures : l'octogone, dont les angles sont de 135° , et l'étoile régulière à huit branches dont les angles, alternativement saillants et rentrants, sont de 90° et de 135° .

Cette propriété qu'a le carré de générer des formes et des angles géométriquement déterminés se développe ici par la manipulation physique des formes. C'est alors le ruban – de métal pour les pièces sculpturales ou de papier pour les œuvres graphiques –, ruban dont la largeur est égale au côté du module carré, qui, plié par rabattement sur lui-même à angle droit, produit cet angle récurrent de 135° , mais également, en jouant sur les unités de mesure que sont le côté et la diagonale du module carré, d'autres angles, de 30° , 60° et 120° . Ce que les mathématiciens appellent les « angles remarquables ».

Le pliage est ainsi la méthode d'une trigonométrie empirique qui révèle les possibilités du code inscrit dans le module de base qu'est le carré. Cette logique angulaire constitue une loi d'organisation et d'assemblage des formes que l'artiste manipule pour produire ses compositions.

Si la logique angulaire mise en œuvre donne aux compositions leur cohérence formelle, ne peut-elle, par delà son efficacité plastique, être comprise, en tant que loi rationnelle, comme l'expression d'un ordre supérieur qui organiserait le visible ? En ce cas, l'abstraction géométrique, bien loin d'être un simple jeu formaliste, révélerait ici quelque chose de la structure du réel.

Géométrie arabo-islamique

Si l'art de M. Mutashar se situe en partie dans la descendance de l'abstraction géométrique, ses questionnements formels sur la rationalité mathématique des angles outrepassent cet héritage artistique occidental. Ils rejoignent des préoccupations appartenant à la tradition artistique islamique.

Le langage de la géométrie est en effet l'une des formes majeures de l'art islamique qui s'exprime aussi bien dans les techniques de construction et les structures architecturales que dans le système plastique de l'entrelacs géométrique tel qu'il intervient sur les murs des édifices ou sur les frontispices des manuscrits coraniques.

Ce langage de la géométrie est présent dans un matériau de construction répandu depuis la plus haute Antiquité, de la Mésopotamie à l'Asie centrale : la brique. Par ses proportions qui répondent à une suite mathématique simple (épaisseur = 1, largeur = 2, longueur = 4), ce matériau de construction modulaire se prête, par le jeu d'une combinatoire infinie dans la main du maçon, à la production de motifs ornementaux multiples. Cette suite mathématique 1, 2, 4 constitue le programme opératoire de certaines pièces murales de 2009, des œuvres conceptuelles précisément intitulées 1, 2, 4. Peut-être ces œuvres, que l'on pourra dire procédurales, sont-elles aussi un hommage à Sinjar, le village à proximité de l'antique Babylone, où l'artiste est né et où il a passé son enfance.

Le principe de la rotation du carré à 45° qui occupe une place de premier plan dans le système formel de l'artiste est, quant à lui, omniprésent dans la tradition architecturale islamique. Provenant de la Grèce ancienne et transmis au monde arabe par Byzance, ce principe dicte entièrement la structure, aussi bien en plan qu'en élévation, d'un édifice comme le Dôme du Rocher à Jérusalem ou permet ailleurs de concevoir la géométrie complexe des innombrables alvéoles prismatiques des *muqarnas*, cette géométrie tridimensionnelle proprement islamique qui tapisse l'intrados des coupes pour en faire un ciel étoilé.

Cette géométrie angulaire fondée sur la rotation du carré est également celle qui est élevée au niveau d'un véritable art abstrait avec les compositions d'entrelacs géométriques centrées sur un motif rayonnant. C'est un art dans lequel le carré ne se donne pas en tant que figure fermée, mais en tant qu'élément régulateur d'une trame sur laquelle la ligne se déplace dans un mouvement toujours ouvert, alternant angles rentrants et angles saillants pour laisser apparaître tout en les dissolvant dans ses plis et ses replis des polygones étoilés que l'arabe nomme *shamsa*, soleil.

Déconstruire les figures

Un œil habitué à l'art occidental verra sans doute prioritairement dans les œuvres de M. Mutashar l'héritage de l'abstraction géométrique et de ses prolongements minimalistes et conceptuels, alors qu'un œil familiarisé à l'art islamique y décelera la descendance des systèmes plastiques rencontrés aussi bien dans le palais de l'Alhambra à Grenade que dans la madrasa abbasside Mustansariya à Bagdad. L'artiste se situe lui-même à la confluence des deux traditions : « Je suis sur les deux registres tout en en étant détaché ».

C'est précisément la co-présence de ces deux héritages artistiques qui lui permet de se détacher de l'un comme de l'autre. Ainsi s'émancipe-t-il du formalisme de l'abstraction géométrique occidentale en ouvrant celle-ci à une certaine mystique de la géométrie qui entre en résonance avec ses lectures d'Ibn Arabi. À l'inverse, il se distancie des formes traditionnelles islamiques en les revisitant selon des modalités d'analyse formelle que l'on pourrait rapprocher des opérations contemporaines de la déconstruction. L'art géométrique islamique semble être entré ici dans l'âge du *déconstructivisme*.

Cette déconstruction des systèmes géométriques islamiques apparaît de façon exemplaire dans les œuvres graphiques réunies dans les pages du présent ouvrage. On peut en effet y reconnaître le goût de l'ornementation islamique pour la ligne qui, sous la forme d'un ruban régulier, se coude selon un rythme mathématique. On peut y percevoir une harmonie angulaire propre à l'art islamique de l'entrelacs. On y devinera aussi, à l'occasion, la présence discrète du motif du polygone étoilé. Mais ces éléments se libèrent ici de l'ordre global et unitaire qui gouverne les compositions de l'entrelacs géométrique classique. Ils ne sont donnés à voir que fragmentairement, comme si le processus d'analyse mis en œuvre opérait un démembrement des modèles.

De cette déconstruction de l'héritage géométrique islamique émerge un ensemble de motifs qui prennent une relative autonomie, se disséminant dans l'espace blanc de la page comme autant de signes plastiques.

Le signe

Produits d'une réflexion formelle sur le langage plastique qui puise aussi bien dans l'héritage de l'abstraction géométrique occidentale que dans l'analyse déconstructive des systèmes ornementaux islamiques, les signes, ces éléments linéaires noirs environnés de points carrés, qui prennent leur indépendance et se déploient dans les œuvres graphiques de M. Mutashar, évoquent inmanquablement l'écriture.

L'artiste rejoint ainsi la problématique du signe et de l'écriture qui est apparue dès lors que la peinture s'est libérée de l'autorité de la représentation et a visé à l'autonomie, puis à la spécificité du fait pictural. Ces signes, tout comme les formes de l'abstraction, sont des signes intransitifs, qui n'obéissent à aucun code proprement linguistique et ne mènent donc à aucune signification conventionnellement déterminée. Ce sont des « signes purs », comme ceux que prônait le suprématisme ou ceux qu'inventait Klee.

De tels signes, réglés par un ordre géométrique sous-jacent et mis en scène dans une sorte de chorégraphie, peuvent être l'objet d'une appréciation esthétique. Toutefois, ils interrogent aussi le spectateur qui, par quelque loi psychologique, se trouve comme sollicité par un secret à déchiffrer. Même si l'esthétique et la critique formalistes ont cherché à nous inculquer l'idée qu'il n'y a rien d'autre à voir que ce que l'on voit, le signe graphique abstrait a cette puissance, dans son silence, de nous laisser pressentir un au-delà. Quand bien même cet au-delà du signe ne serait qu'une absence.

S'ils ne relèvent donc pas d'une écriture au sens plein du terme, ces signes présentent toutefois avec l'écriture arabe des analogies formelles certaines. On y reconnaît en effet fréquemment le développement d'une ligne scandée par des indentations anguleuses, le pliage du ruban noir évoquant les pleins et les déliés du *qalam*, le roseau taillé en biseau que manie le calligraphe. De même, les carrés noirs isolés qui environnent ces rubans sont à l'image des points diacritiques de l'écriture arabe. Parfois même, on pourrait identifier une lettre particulière comme la lettre *Shin*, reconnaissable à ses trois dents surmontées de trois points, cette lettre *Shin*, dite « solaire » (*shamsiyya*), que dessine un fragment de polygone étoilé (*shamsa*).

Ce qui est en jeu dans ce travail de dérivation, à partir de la géométrie islamique, de signes évocateurs de l'écriture arabe, c'est la mise en évidence d'un lien entre géométrie et écriture. Comme Klee pour qui « écrire et dessiner sont identiques en leur fond », M. Moustashar semble affirmer qu'écriture et géométrie, eux aussi, ont une racine commune.

La mesure du tracé

L'hypothèse d'un lien de parenté entre géométrie et écriture est particulièrement fondée dès lors que l'on se réfère à la culture islamique.

On pensera tout d'abord à l'écriture coufique, le style calligraphique arabe des premiers manuscrits coraniques, avec ses formes anguleuses rythmées par la verticalité des *Alif* et des *Lam* et l'élongation horizontale de ses ligatures. Cette orthogonalité qui règle le geste du copiste trouvera sa forme la plus radicale dans le domaine architectural avec le coufi quadrangulaire, dit aussi coufi du constructeur (*kûfî al-bannâ'î*). Soumises à la géométrie des briques et de leur assemblage, les lettres de l'alphabet arabe donnent lieu à des compositions labyrinthiques dans lesquelles le sens semble se retirer.

Les styles calligraphiques cursifs classiques doivent, quant à eux, leurs formes au geste souple de la main qui manipule le *qalam*. Cependant, si la géométrie y est moins immédiatement perceptible, elle n'en est pas moins présente. Codifiée par le calligraphe Ibn Muqla au X^{ème} siècle, l'esthétique cursive se fonde sur un système géométrique précisément élaboré. Selon cette esthétique de l'écriture dite « proportionnée » (*al-khatt al-mansûb*), les formes de chaque lettre de l'alphabet sont déterminées, par un principe de dérivation formelle à partir d'un module originel : le point carré (*nuqt*) résultant de l'application du bec du *qalam*. La diagonale de ce point carré constitue l'unité de mesure de la première lettre de l'alphabet, *Alif*, qui se présente sous la forme d'une ligne verticale, lettre d'où découle la forme de toutes les autres.

Ce module carré, qui contient en puissance la multiplicité des lettres de l'alphabet semble faire retour, avec une fonction analogue, dans les œuvres de M. Moutashar. Mehdi Moutashar, fils de Malévitch et d'Ibn Muqla ?

Si le fondement géométrique de la calligraphie arabe repose sur une approche rationnelle et rationaliste de la forme, il est intéressant de constater que cette « grammaire générative » des formes calligraphiques trouve son écho dans les mythes d'origine de l'écriture arabe. Selon l'un d'eux, l'*Alif* fut créé d'un point de lumière émanant du *Qalam* céleste, puis de cette première lettre de l'alphabet surgirent toutes les autres.

Peut-être, parallèlement à sa relation avec l'abstraction géométrique occidentale, souvent comprise comme dominée par des questions purement formelles, ce travail véhicule-t-il aussi une part de cet héritage spirituel arabo-islamique. C'est ce que tend à confirmer l'œuvre de 1996 intitulée *Variations sur sept lettres arabes*. Elle se présente sous la forme d'un portfolio de sept doubles planches ; l'artiste y revisite l'art calligraphique arabe en construisant, sur la base des formes obtenues par le pivotement à 45° du carré sur lui-même, sept lettres arabes extraites des noms divins.

L'espace du livre

La dimension calligraphique du travail de M. Moutashar trouve un support particulièrement approprié dans le livre. Tout signe apparaissant dans l'espace du livre tend à mettre le spectateur en position de lecteur : le visible tend à se donner pour lisible. Et si la lisibilité se refuse, le livre devient alors figure de l'énigme, une énigme qui trouvera sa résolution dans la succession des pages, ou ne la trouvera pas.

Le livre est un espace plastique singulier, distinct de celui du tableau, du mur ou de la salle d'exposition. Les signes et les motifs de M. Mutashar évoluent ici sur une surface structurée par les bords de la double page et par le pli qui la partage. Parfois les signes se soumettent à ces limites extérieures ou intérieures, venant y arrêter ou y suspendre leur mouvement. Parfois ils les transgressent. Ces signes cherchent à jouer à la fois de la finitude du support matériel et de l'infini de l'espace auquel celui-ci donne virtuellement accès.

L'espace du livre est aussi le blanc du papier. Comme le disait Mallarmé à propos de la mise en page de son poème *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*, « les blancs assument l'importance ». Ainsi la page est un espace de dissémination où les signes et les motifs se fragmentent et entrent en tension les uns avec les autres. Les espacements blancs entre les noirs, tout aussi mesurés que les noirs eux-mêmes, sont semblables aux forces qui relient les danseurs engagés au sein d'une chorégraphie. Une chorégraphie qui, souvent, laisse le centre vide, comme pour introduire au cœur de la double page l'idée de l'infini.

L'espace du livre est, enfin, un espace soustrait au monde, un espace utopique, qui peut évoquer le *templum*, ce périmètre sacré tracé par l'augure romain dans le ciel pour y observer et y lire les signes que décrit le vol des oiseaux. Selon cette analogie, la page serait comme une fenêtre ouverte sur une réalité seconde échappant aux lois terrestres de la pesanteur comme aux repères de l'horizontale et de la verticale, à la manière de l'espace vide et blanc du suprématisme. Les calligraphies abstraites et les fragments géométriques de M. Moutashar y sont, sans horizon assignable, comme en apesanteur.

Projetée dans l'espace du livre, la géométrie, rigoureusement construite, transcende les contraintes de la forme pour se faire danse, musique ou poésie visuelle.

L'ordre des choses

Si cette démarche plastique présente un certain caractère d'ascétisme tant par l'économie des moyens engagés que par la rigueur des procédures mises en jeu, si elle cherche à atteindre « les choses dans leur essence », elle ne prétend délivrer aucune vérité définitive. Les œuvres apparaissent plutôt comme des questions posées à l'intelligence du spectateur. L'élégance des formes et des signes, la précision des assemblages formels, l'exactitude des rapports angulaires ou des relations entre le noir et le blanc invitent celui-ci à faire, au-delà de la simple contemplation esthétique, une démarche intellectuelle d'analyse pour comprendre la logique constitutive de l'œuvre.

Mais par delà la logique de l'œuvre, c'est la logique du monde qui est en question. Ne peut-on reconnaître en effet dans ce travail artistique l'expression d'une pensée sur le monde, en d'autres termes une philosophie ?

Tout dans ce travail renvoie à l'idée que la géométrie gouverne le réel ou du moins que la géométrie peut être prise comme métaphore de l'ordre des choses. C'est ce que confirmerait l'analyse des propriétés d'un simple carré. Mais cette géométrie, loin d'être affirmée dans une quelconque immuabilité, se présente constamment sous des formes ouvertes au changement, au mouvement et à la dérivation. En d'autres termes, ce qui retient Mehdi Moutashar ce sont les logiques de dépliement ou de déploiement des possibles à partir d'un principe, plutôt que le principe lui-même.

Peut-être est-ce là une façon de dire que le monde n'est que la diffraction, multiple et changeante, d'un ordre qui, lui, reste hors d'atteinte.

Dominique Clévenot