

**LUMIÈRE INVISIBLE**  
YAHYA & QOTBI



# LUMIÈRE INVISIBLE

## YAHYA & QOTBI

Préface

**Jack Lang**

Le texte coranique et ses supports

**Sophie Makariou**

Rencontre avec Yahya et Mehdi Qotbi

**Elisabeth Azoulay** et **Jérôme Neutres**

**BABYLONE**  
ÉDITIONS

C'est la rencontre d'un peintre et d'un sculpteur.

Du plein et du plat.

Du relief et de la couleur.

De l'huile et du bronze.

Des mots et des formes.

Le peintre des lettres, Mehdi Qotbi et Yahya, sculpteur et designer d'objets d'art, présentent dix-sept œuvres, splendides cristallisations de leur dialogue dans un langage imaginaire, libre héritage de la tradition calligraphique des arts de l'islam.

Ces deux artistes, qui vivent au Maroc, ont passé une grande partie de leur vie en France et en Grande-Bretagne. Ils se sont retrouvés dans l'invention d'un langage syncrétique, véritable fusion entre la tradition et la modernité, l'art ancestral et l'art contemporain, le monde arabe et l'occident. Leur rêve ? Faire converger l'incroyable pulsion créative de ces cultures millénaires, l'élégance orientale et le minimalisme occidental, formuler une pensée

toujours enracinée dans l'affect et assumer un futur qui n'en finit pas de fantasmer son passé. Ensemble, ils ont créé ces signes et ces lettres qui s'entrelacent et composent une nouvelle abstraction. Immanente ou transcendante, la lumière s'insinue dans cette calligraphie en trois dimensions et confère une aura quasi magique à ces sculptures présentées pour la première fois à l'Institut du monde arabe, dans le cadre unique du *Mobile Art* de Zaha Hadid. Immobiles, leurs sculptures vibrent, dansent et suggèrent un monde d'ombre et de lumière.

Sans message explicite, ces formes abstraites composées de signes arbitraires nous racontent pourtant une véritable histoire, épique et poétique, où l'Orient rejoint l'Occident, où les cultures se changent en échangeant, où des artistes inventent la contemporanéité et rêvent l'universalité d'un héritage calligraphique ancestral.

**Jack Lang**

*Président de l'Institut du monde arabe*



Papyrus

© 2007 Musée du Louvre / Claire Tabbagh / Collections Numériques

## Le texte coranique et ses supports

« Lis !

Car ton Seigneur est le très généreux  
Qui a instruit l'homme au moyen du calame,  
Et lui a enseigné ce qu'il ignorait »  
(C. XCVI, 3)

La civilisation islamique, si elle n'est pas tout entière contenue dans un message révélé à la fin du VI<sup>e</sup> siècle au prophète Mahomet par le biais de l'ange Gabriel, s'en nourrit largement. La clef de son droit traditionnel (*fiqh*), mais aussi de l'étude de la grammaire arabe, langue de la Révélation, en découle. Et pourtant, au départ cette descente du texte (*tanzil*) n'a d'autre forme que l'audition. Le Prophète auquel Dieu délivre une épître (*risala*) a pour seul réceptacle du texte saint sa propre mémoire. Bientôt, il en partage des fragments avec ses Compagnons. La potentialité d'un tout terrestre du Livre reste dans un premier temps hors d'atteinte en dehors de la personne du Prophète.

Le Coran n'est, en effet, selon le dogme musulman que le reflet terrestre d'un « Coran arabe » qui existe auprès de Dieu dans « la Mère du Livre » (*Umm al-Kitâb*) (C. XLIII, 4) ou sur une tablette bien gardée (*lawh mawfûz*) (C. LXXXV, 22).

Très vite, cependant, les conquêtes arabes et la disparition d'une partie de la première génération des convertis à l'islam posent la question vitale de la conservation de la Révélation dans son intégralité. Les sources arabes du IX<sup>e</sup> (Ibn Hanbal) au XV<sup>e</sup> (Suyûtî) siècles évoquent la modestie des premiers supports d'aide à la mémoire du texte : omoplate ou peau d'animal, fragment de poterie, feuille de palmier. On en conserve de très rares exemples, ou, le plus souvent, on conserve des objets qui rappellent cette pratique. L'habitude s'est longtemps perpétuée d'écrire sur les supports les plus divers et les plus pauvres, et on trouve dans bien des contextes archéologiques

des comptes ou des notations rapides sur des tessons. On ne conserve pas pour les premiers siècles de copies coraniques complètes, mais des fragments plus ou moins importants. Les premières écritures, inclinées vers la droite, dites *Hijâzî*, cursives, peuvent être rapprochées stylistiquement de documents sur papyrus, certains datés du milieu du VII<sup>e</sup> siècle (ill. p. 6).

Naissant d'une même souche il faut placer en miroir l'écriture presque ritualisée de la copie coranique et le vaste domaine des écritures privées. On connaît encore mal ce dernier, car on s'est longtemps plus intéressé au contenu de ces documents (comptes, correspondance commerciale) qu'à leur forme. Celle-ci peut apparaître comme sans lien avec les développements les plus sophistiqués de la belle écriture arabe des Corans. Et pourtant, pendant des siècles, les écritures les plus diverses – qu'elles soient nobles et appliquées à la copie coranique,

qu'elles soient celles de l'ornement des oeuvres d'art et de l'architecture ou qu'elles soient enfin vraiment humbles, utilisées dans les correspondances privées et commerciales en dehors des milieux les plus lettrés – ne se développent pas sans entretenir de troublantes relations entre elles. Issues d'un même tronc, c'est à un foisonnement apparemment sans limites des graphies les plus diverses qu'on assistera au fil des siècles.

Attachons-nous, avant d'aller plus loin, à comprendre quelques particularités de l'art de noter et de lire l'alphabet arabe. On parle à son propos de *scriptio defectiva*. En effet, l'arabe est une langue sémitique qui compte vingt-neuf lettres-sons (phonèmes), mais le nombre des formes de lettres (graphèmes) n'excède pas dix-huit, et même quinze à l'intérieur d'un mot. Ainsi les sons, t, th, y, n sont-ils notés par le même signe. Seules les voyelles longues ou semi-consonnes (Aleph, yâ, wâw) sont notées.

Bien vite, ce système, qui pourrait dériver de l'écriture syriaque, a suscité de nombreuses ambiguïtés de lecture. On le voit sur un double folio coranique sur parchemin (ill. ci-dessous) : quelques points vocaliques sont notés à l'encre rouge, mais pas de signes diacritiques. Le nombre de points rouges change suivant la voyelle notée là où la lecture peut être ambiguë. Pour énoncer à voix haute, il fallait donc connaître de mémoire le contenu du texte. Des groupes de points dorés séparent les versets ; une rosette or indique la fin d'un groupe de dix versets. Cette copie, qui compte seulement sept lignes

à la page (ce qui suppose un investissement considérable en matière première, le parchemin), malgré son emploi parcimonieux de l'or, désigne le manuscrit dont est issu le folio comme une copie de grand luxe. L'étirement des mots, l'élongation de certaines lettres (*mashq*) et la réduction du nombre de lignes amènent donc à l'allongement d'un court passage de texte sur un espace manuscrit étiré au gré de deux pages. Ceci, ajouté à la difficulté de lecture, indique que ces copies étaient destinées à une classe de lecteurs spécialisés et probablement à une lecture ritualisée, comme une cantillation.



**Double folio coranique**

IX<sup>e</sup> siècle - Proche-Orient - H. 23 cm ; l. 65,2 cm - Parchemin, encre et or  
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Ollivier



**Pichet inscrit**

IX<sup>e</sup> siècle - Iran, Suse - H. 16,3 cm ; D. 14,4 cm  
Céramique, inscription à l'encre

© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Hughes Dubois

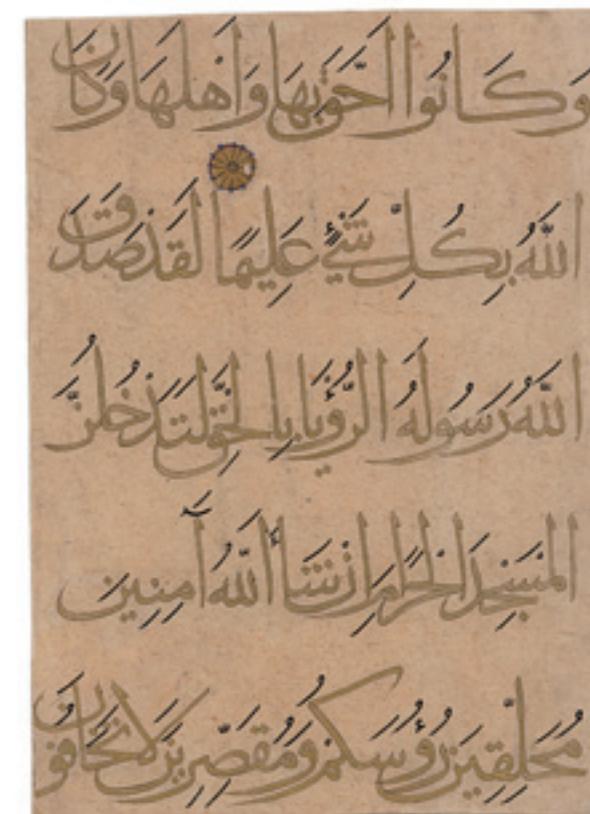
En revanche, datable des mêmes siècles, avant le X<sup>e</sup> siècle de notre ère, un curieux pichet fragmentaire – appartenant à un ensemble retrouvé à Suse – montre des dissemblances frappantes : l'écriture est rapide, le trait nerveux, les effets de pleins absents (ill. ci-contre). Cependant dans les deux cas, la belle graphie anguleuse de la copie coranique et la cursive encore raide d'une lettre d'amour sur céramique, on a une notation presque télégraphique qui omet souvent voyelles et signes diacritiques. Bien qu'ils apparaissent comme très différents, ces deux exemples, contemporains, soulignent aussi un stade intermédiaire de la maturation de la notation de l'arabe.

### L'enrichissement de la notation de l'arabe

Cet inconvénient majeur de l'arabe, dont l'écriture précède la révélation coranique, fut un obstacle à la compréhension, à la lisibilité du texte qu'il fallait combattre. On chercha donc à enri-

chir l'alphabet par différents procédés : lignes obliques posées sur la ligne, signes suscrits ou souscrits. Ce sont les signes *diacritiques*, qui aujourd'hui sont notés par des points ; ils permettent de passer du graphème à des phonèmes distincts. Enfin, on enrichit le système de signes supplémentaires pour les trois voyelles courtes et les signes dits « orthoépiques » (marquant l'absence de voyelle et le redoublement d'une consonne, etc.). Sur la date, les auteurs et les conditions exactes de ces enrichissements, les versions, même anciennes, divergent. Ce n'est qu'avec le passage à des écritures cursives que le système s'établit fermement. Ibn Muqla (m. 940) et Ibn Bawwab – dont on ne conserve qu'un manuscrit (m. 022 ou 1032) – marquent de leur empreinte le développement des « six styles classiques de l'écriture » cursive (*aqlam al-sitta*). La copie du texte coranique est le lieu d'expérimentation et d'enjolivement par excellence de la calligraphie. Lorsque le système arriva à maturation, le squelette

alphabétique – et visuel – s'était habillé de quantité de signes : les voyelles, le *sukun* marquant leur absence, la *hamza* marquant l'attaque vocalique, des indications de lecture propre au Coran et la *Shadda* (ill. ci-dessous).



**Lettre privée**

Milieu du IX<sup>e</sup> siècle - H. 28,3 cm ; l. 19,6 cm - Papyrus, encre  
© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Raphaël Chipault



La *shadda* est le signe à la fois du redoublement d'une consonne et celui de l'assimilation phonétique par la lettre suivante ; il marque ce lien. Il est porté au-dessus d'une consonne et formé de deux coupes accolées. Il est omniprésent puisqu'il apparaît au-dessus du double *lām* de « *Allāh* ». La *shadda* pourrait apparaître inutile puisque, cas exceptionnel, la double lettre est notée dans le squelette même du mot. Mais ici, la *shadda* signifie une ligature, une union entre le *lām* de l'article et le nom de la divinité en arabe.

La *shadda* porte donc en quelque sorte le passage du polythéisme de l'antéislam au monothéisme islamique ; le Dieu (*al-Lah*) est unique ; pour renforcer l'effet, la *shadda*, qui n'est ici pas nécessaire à l'orthographe, est notée au-dessus du double *lām* ; autre étrangeté orthographique du nom de Dieu, la voyelle longue *ā* comprise dans le nom n'est pas notée dans son squelette par un aleph, mais un petit aleph

est noté tel un signe diacritique sur la *shadda* pour indiquer la prononciation. Le mot « Allah » est donc unique dans sa forme même. Tout ceci a contribué à donner une valeur exceptionnelle à la double coupe de la *shadda*. Visuellement, elle dit donc son étymologie qui vient de la racine signifiant « l'action de nouer ». C'est ainsi qu'il faut rappeler que dans les rites d'initiation de certaines confréries et guildes soufies, le *shadd* (de même racine que notre *shadda*) est l'action de ceindre la ceinture ou le baudrier initiatique.

L'alphabet fut largement investi au cours des siècles de l'histoire islamique par les mystiques qui en firent une lecture métaphorique attribuant non seulement une valeur numérique aux lettres, mais aussi une portée symbolique. Nous sommes dans la droite descendance de la tradition cabaliste. L'aleph est l'image même de l'aimé et partant de Dieu. Au XIX<sup>e</sup> siècle encore, le thème se rencontre dans la poésie

du mystique punjabi Khwaja Ghulam Farid (1845-1901) : « Rien ne me plaît comme l'Aleph dans Dieu/Quand l'aleph a capturé mon Cœur quel besoin ai-je du Ba ou du Ta ? »

### La belle écriture proportionnée

Dès les débuts de l'Empire islamique se marque la volonté de créer une véritable norme de l'écriture. L'écriture arabe offre un inépuisable répertoire formel avec ses longues hampes, ses pleins et ses déliés au-dessus et en dessous de la ligne, ses elongations et sa cohorte de signes suscrits ou souscrits. L'aleph, première lettre de l'alphabet, donne le diamètre du cercle dans lequel doit s'inscrire toute lettre. Le canon de la belle écriture est une savante harmonie numérique, musicale, un rapport de proportions qui varie pour chaque type d'écriture. La main du calligraphe (*kâtib*) s'efface dans la reproduction du rythme proportionné des lettres, de leur ligature ou des césures entre une lettre et

la suivante. Les verticales de l'*aleph* et du *lam* (qui forment l'article et apparaissent surtout dans le nom de Dieu) donnent lieu à des variantes artistiques sans fin (ill. ci-dessous). Ainsi, dès le IX<sup>e</sup> siècle le calligraphe dispose d'un répertoire de formes et de proportions afin de servir d'autres textes que le seul texte coranique et l'alphabet arabe, facteur d'unicité culturelle et visuelle dans le monde islamique ; dès lors, la recherche d'une beauté graphique dépasse la copie du texte coranique. L'écriture fait partie intégrante des signes du pouvoir et de l'apparat



Élément de décor (lettres lam-alif)

III<sup>e</sup> - XIV<sup>e</sup> siècle - Iran - H. 39 cm ; l. 37,4 cm ; ép. 3 cm  
© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Hughes Dubois

califal : ce sont de riches bandeaux inscrits (*tiraz*) qui ornent les robes d'honneur (*hila*) et les voiles (*mandil*) ou les turbans tissés dans les manufactures contrôlées par les Abbassides ; le *tiraz* a joué un rôle dans la constitution d'une calligraphie profane et impériale, mais ce sont cependant les terres les plus orientales qui ont livré de précoces exemples, parfaitement aboutis, de calligraphie profane (ill. ci-dessous). On est frappé par l'absolue maîtrise du geste d'un véritable calligraphe. On est

encore ici dans le domaine d'une écriture de l'élite, tant par le contenu des textes que par le style retenu.

C'est la voie qui sera poursuivie pendant des siècles. Les calligraphes s'attacheront à rendre le plus illisibles possible les mots les plus simples, dissimulant derrière des trésors de sophistication visuelle, les messages parfois les plus pauvres, souvent de simples formules de vœux (ill. ci-contre).

On atteint presque ici « la lettre pour la lettre », un geste que semble poursuivre le travail conjoint de Mehdi Qotbi et Yahya. C'est bien la prouesse de l'écriture qui est en jeu, et partant, celle de la lecture. Pendant des siècles, cette pratique de la joute littéraire sera celle des élites lettrées du monde islamique, dont les acteurs étaient chrétiens, musulmans ou juifs, participant au sein de cénacles à une même culture. On peut imaginer que les objets y tenaient une place importante, supports à



**Plat à inscription monumentale**  
 Xe - XIe siècle - Samarkand - H. 5,3 cm ; D. 37,6 cm  
 Céramique, décor peint sous glaçure  
 © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Hughes Dubois

toutes les démonstrations savantes. L'alphabet arabe a noté, dans l'immensité du monde islamique, d'autres langues que l'arabe et a produit une unité visuelle, signe tangible de l'appartenance à un monde.

Dans les forêts de signes de Mehdi Qotbi et de Yahya et leur riche discipline de calligraphes désorientés, on accède à la profondeur des langues mêlées confraternellement, de l'Espagne à

l'Inde, des terres malaises de Malacca jusqu'aux confins subsahariens de Tombouctou ; le contraire d'une tour de Babel : un universel creuset où seraient réinventés le persan, les langues turques, l'ourdou, mais aussi, le swahili, le peul, le malais, etc. qui ont été un temps notés par l'alphabet arabe.

**Sophie Makariou**

Directrice du département des Arts de l'islam au musée du Louvre



**Chandelier à inscription kufique** (détail)  
 11e quart du XIIe siècle - Jezireh ou Syrie - H. 18 cm ; D. 29,9 cm  
 Laiton, gravé et incrusté d'or et d'argent  
 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi



## Rencontre avec Yahya et Mehdi Qotbi

### **Yahya, portrait de l'artiste en artisan...**

Autodidacte, Yahya n'a jamais reçu une éducation formelle, ni dans une école d'art, ni dans une école de design. Ce n'est pas l'éducation qui l'a conduit vers la création, mais la rencontre avec des formes et des objets au fil des nombreux voyages qui ont été sa vraie formation. « *De mes voyages en Inde, en Chine, j'ai rapporté des objets pour les revendre en Angleterre. C'était d'abord un moyen de financer ces voyages.* » De son Angleterre natale, Yahya arrive au Maroc, le pays de son père. La source qui lui manquait. Les lanternes des plafonds le fascinent, avec leurs panneaux de verre coloré et la myriade de projections d'ondes de couleur qui s'en échappent... Tout son travail part de la lumière, des visions et des sensations qu'elle engendre.

Yahya vient d'abord au Maroc pour acheter, c'est un « chercheur d'objets » destinés à l'Angleterre. Très vite, il décide d'y vivre et ouvre un premier atelier à Marrakech avec une dizaine d'artisans. Il commence à dessiner ses propres créations, des photophores. Des clients anglais, des clients new-yorkais... Yahya ouvre alors sa galerie, dans un décor de luxe et de sobriété à l'image de ses créations. Il y expose ses recherches, variations contemporaines à partir des arts décoratifs traditionnels du Maroc, dans lesquelles viennent se mêler, comme dans un alliage, des bribes d'inspiration indienne, chinoise... « *J'ai tout découvert dans mes échanges avec les artisans qui m'entouraient. En observant l'un de ces maîtres – ces maîtres artisans – qui, venant de la joaillerie, cisèlent un bout de métal comme de la broderie au lieu de frapper*

la matière avec un marteau, j'ai conçu des objets plus raffinés, plus féminins, inédits dans l'art décoratif marocain. » Yahya veut substituer à l'artisanat marocain des objets qui s'accordent avec ses désirs. En quête de la forme parfaite, il multiplie les expériences avec les meilleurs artisans, en les conduisant systématiquement hors ou au-delà de

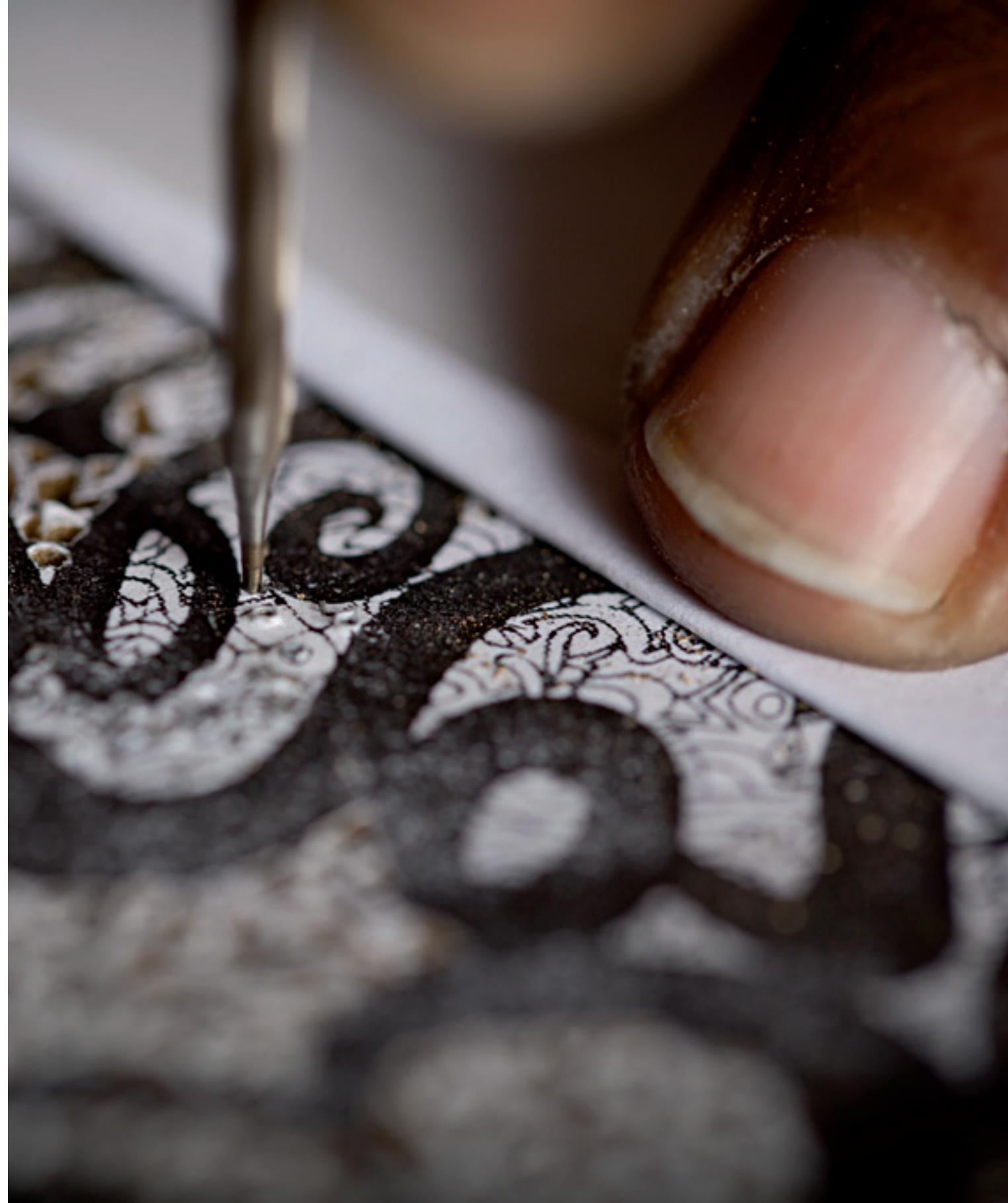


- ① 60x Pennons Sur de Bois Découpe Laser  
lithus Géométrique.
- ② Recouverte en Cuir Sculpté + Fil à Tôt
- ③ TRÈS GRANDES LETTRES

*Yh*

leurs habitudes. De nouveaux objets posent de nouveaux défis et appellent de nouvelles techniques. « C'est peut-être ce que je dois à ma mère allemande : je ne suis jamais satisfait du résultat obtenu. La recherche de perfection ne s'arrête jamais. » Prouesse technique, le grand lustre du *Royal Mansour* à Marrakech est l'exemple d'une variation « yahyaesque » sur un objet ancestral de la tradition arabo-islamique. Sa forme de flamme, son dessin pareil à un dôme architectural, souvenir de l'architecture moghole, en font un lustre au style unique – unicité redoublée par la monumentalité de l'œuvre. Neuf mois d'atelier, quatre-vingts artisans.

Si dans l'art décoratif marocain le métal est généralement utilisé pour encadrer du verre, ici l'ensemble du lustre est en métal ciselé au millimètre comme serait tissé un tapis. Aucune trace de soudure dans ce chef-d'œuvre d'un artisanat qui adapte son savoir-faire à la forme



recherchée pour l'objet. Un objet qui semble sorti d'un moule, comme une sculpture en bronze. L'artiste veut faire de son lustre une boîte à secret. Pas plus de vis que de fixations apparentes. « *La beauté d'une création, c'est aussi ne pas comprendre comment elle a été créée. Il faut du mystère pour qu'il y ait du raffinement.* » Pour parfaire la magie de l'œuvre, Yahya a inventé une manière de fixer le lustre sans que les rouages soient visibles. L'objet ainsi suspendu, sans attaches, semble presque voler... Mais d'où vient cette lumière ?

Tout l'art de Yahya, dès ses premières créations, consiste à rendre invisible la source de lumière. L'ampoule est soigneusement dissimulée. « *Lorsque j'installe un lustre, je suis obligé d'expliquer comment faire pour changer l'ampoule.* » Un brillant ingénieur ? Yahya n'a eu de cesse de créer le design le moins fonctionnel. Ses lustres sont les moins pratiques. Obsédé par la quête d'une forme, d'une vision plastique,

Yahya a presque inconsciemment créé des objets de moins en moins utilitaires ou utilisables. Jusqu'à délibérément concevoir des objets sans destination fonctionnelle aucune. Des objets qui, de plus en plus privés d'usage, deviennent des sculptures. L'artisan voulait être artiste. L'art décoratif se fait art. Si, depuis 2000, la muséographie du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou met sur un pied d'égalité des œuvres d'art contemporaines et des objets d'art appliqué, les arts dits décoratifs et les métiers d'art ont fait longtemps figure de parents pauvres de la création plastique. Conférant une fonction utilitaire à la création, ils détournaient par essence celle-ci de sa sacro-sainte gratuité qui fait toujours de « l'art pour l'art » un dogme très puissant des arts plastiques. L'attribut « décoratif » compte encore parmi les qualificatifs les plus péjoratifs pour un artiste ou une œuvre. La problématique s'est beaucoup nuancée avec le temps, la notion de « créateur »,

plus transversale, venant, au fil des œuvres et des productions, dépasser le conflit d'identité entre l'artiste et l'artisan. Après l'invention institutionnelle dans les années 1970 de la qualification de « métiers d'art » et d'« artisanat d'art », les musées et les centres d'art contemporain ont trouvé avec la dénomination d'« arts appliqués » le titre générique des espaces où exposer et conserver les œuvres de design qui leur semblent portées par un projet esthétique. Des artistes, comme Claude et

François-Xavier Lalanne, ont participé à l'érosion de cette frontière entre art et artisanat, en attribuant des fonctions à leurs sculptures.

Les conditions de production des œuvres d'art contemporaines, enfin, parfois plus industrielles que l'artisanat de certains métiers d'art, ont aussi complexifié le débat et conforté l'incessante dé-hiérarchisation des arts – qui n'empêche pas la subsistance de luttes internes. Yahya est l'exemple de

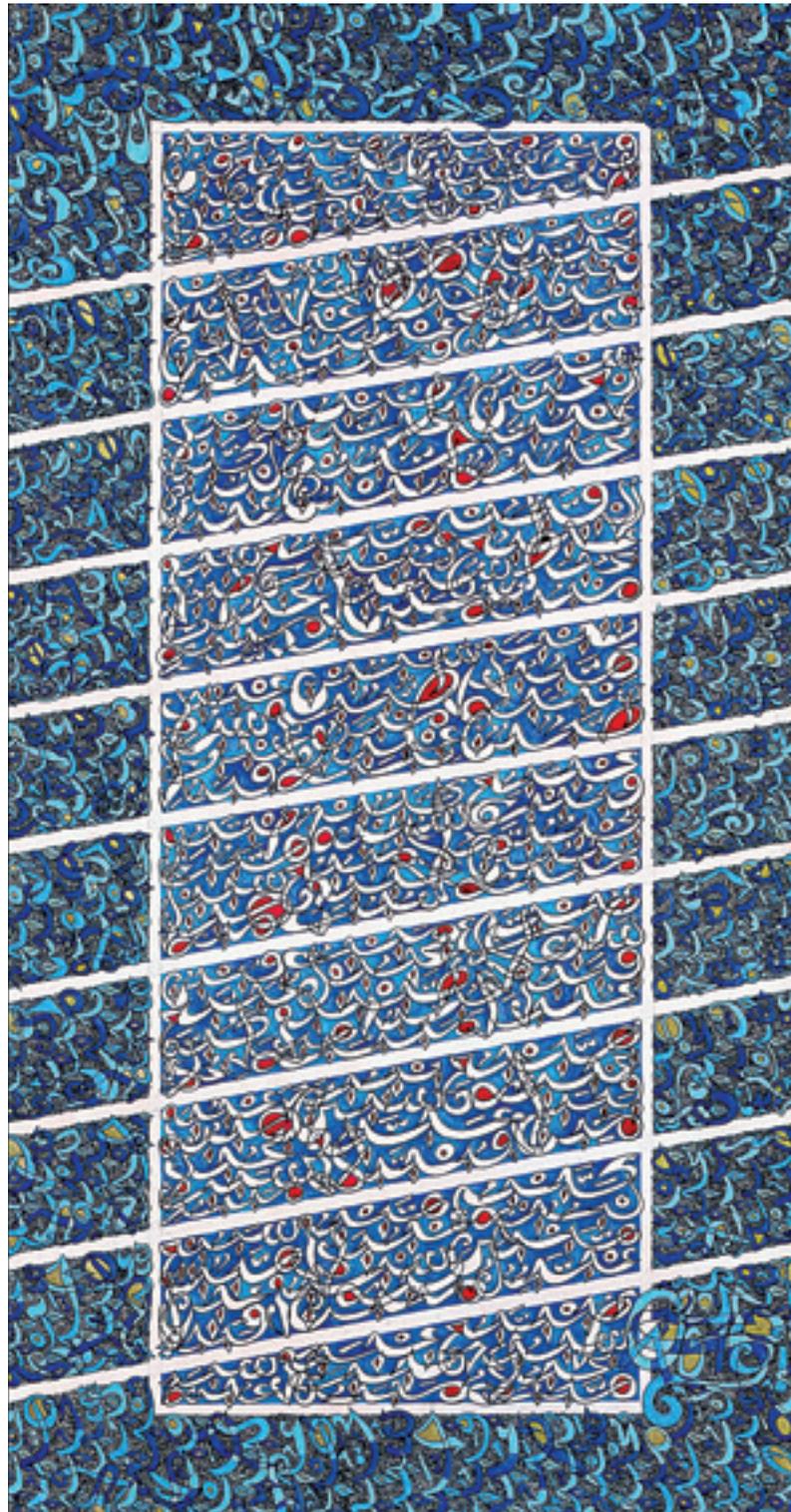


l'artisan qui est venu à son métier d'art avec une démarche d'artiste : réduire la part fonctionnelle de ses objets au profit de la part de rêve.

La poésie avant l'usage. L'ombre avant la lumière. Son travail est une contribution à la réflexion sur l'articulation de l'art et de l'artisanat. Il existe incontestablement une population interstitielle d'artistes-artisans ou d'artisans-artistes. Yahya enrichit d'autant la réflexion qu'il n'a jamais été un « maître d'art » consciencieux, ni même formé par une tradition rigoureuse.

Son parcours picaresque dans le monde de l'artisanat d'art l'a conduit naturellement à négliger les règles pour mieux les dépasser. Innovant plus qu'il ne répète, Yahya se comporte comme les grands maîtres japonais (les « trésors nationaux vivants ») dont la mission, à la différence des maîtres d'art occidentaux, n'est pas tant de perpétuer des techniques que de les faire évoluer.





**Arpège**

2008 - Pinceau sur toile - H.200 cm ; l. 100 cm

### **Mehdi Qotbi, l'art à lire et à voir**

De condition modeste, Mehdi Qotbi, lui, a quitté le Maroc pour la France en 1969. Yahya n'était pas né. C'est à Toulouse, puis à Paris qu'il a développé sa passion pour le dessin. « *Le départ pour la France a été une fuite pour ne pas subir. Cette envie de fuir, je l'ai connue très tôt. À Paris, j'ai eu l'impression que ce que je faisais était sans intérêt. Ça a été un choc. Je n'ai pas touché un pinceau pendant trois ou quatre ans.* »

Mehdi Qotbi s'est construit dans la rencontre et a multiplié les collaborations, avec des écrivains ou des essayistes le plus souvent, de Jacques Derrida à Yves Bonnefoy, en passant par Octavio Paz, mais aussi des peintres, des compositeurs, des sculpteurs. « *J'étais comme une éponge. D'Aimé Césaire à Léopold Sédar Senghor, d'Édouard Glissant à Valerio Adami... toute ma vie se résume à une situation de dialogue. Mon travail aussi.* »

Tout a commencé avec la série *Rencontres écrites*, exposée à l'Institut du monde arabe en 1986. « *Il s'agissait d'un mariage entre le pinceau et la plume... ou entre deux pinceaux, car j'ai collaboré avec des artistes comme Valerio Adami et Antonio Saura qui m'ont fait l'amitié d'unir leur travail au mien. Michel Butor m'avait proposé d'aménager un espace dans une toile où il interviendrait en tant qu'écrivain... Nathalie Sarraute avait peur de la toile blanche et a préféré travailler après moi. Jacques Derrida a souhaité intervenir en premier. J'ai fait cette expérience avec plus d'une centaine de personnes, des peintres et des écrivains, mais aussi Vaclav Havel, Caroline Carlson, ou encore Robert HP Platz, grand compositeur allemand de musique contemporaine. Ils devenaient peintres et moi, je devenais écrivain. C'était une exposition à voir et à lire.* »

Dans l'œuvre de Mehdi Qotbi, le regard se perd dans les entrelacs d'une tradition calligraphique orientale mise au

service de la création contemporaine.  
« Mon intérêt pour les signes s'est manifesté très tôt. Enfant, lorsque mon père m'obligeait à lire, je fixais longuement les lettres et me perdais dans leurs formes en oubliant le sens des mots.

J'ai découvert la peinture abstraite grâce à la rencontre de Jilali Gharbaoui. Mais c'est en France que j'ai fait de l'écrit mon médium. Dans mon milieu, l'art n'existait pas. J'étais vierge de toute référence. J'ai pensé que l'écriture arabe pouvait me donner les racines qui me manquaient. Cette écriture qui me fascinait m'était cependant devenue étrangère. J'ai donc inventé un alphabet très personnel, une écriture dés-écrite, où j'aborde les signes par la forme et la couleur par-delà leur signification. Les lettres sont visibles, mais ne sont pas lisibles. » Mehdi Qotbi veut renouer avec ses origines tout en tenant à rester à l'écart, dans un rapport d'étrangeté avec l'écriture. À la frontière. « Je crois en ce qui peut ouvrir à l'autre et je m'emploie à jeter

des passerelles entre Orient et Occident, entre le Maroc, sa culture arabo-judéo-berbère et la France, mais aussi entre l'art contemporain et la tradition. »

**« Le fond de nos œuvres réside dans leurs formes »**

L'exposition *Lumière invisible* à l'Institut du monde arabe présente un ensemble de sculptures réalisées par Yahya à partir des alphabets imaginaires des peintures de Mehdi Qotbi. Rencontre de l'art de la calligraphie islamique avec l'art abstrait, signes purement arbitraires sortis de son imaginaire, les images de Mehdi Qotbi offraient à Yahya un nouveau défi visuel et plastique. Comment faire flotter en trois dimensions des signes aux mouvements les plus surprenants ? Comment inventer de nouveaux jeux de lumière à partir de cette calligraphie imaginaire ?



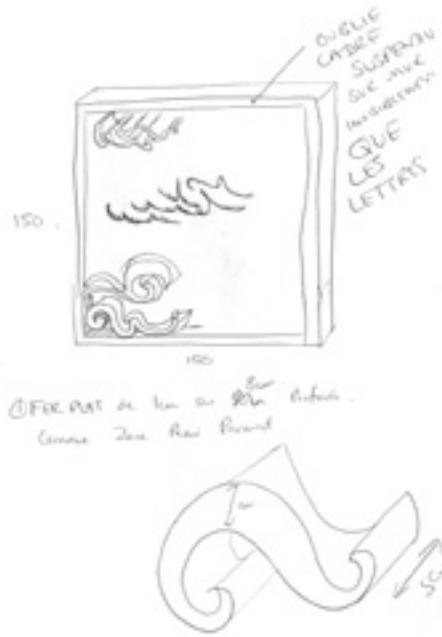


« D'emblée, ce qui m'a attiré dans le travail de Mehdi Qotbi, c'est le mouvement, le geste de sa calligraphie. Les lettres ne disent rien. Qu'on parle arabe ou pas, tout le monde peut apprécier son œuvre et l'interpréter à sa façon. »

Le discours de Yahya et Mehdi Qotbi est purement abstrait, libéré de toute parole, de tout référent, à quelques lettres signifiantes près. « L'exposition à l'IMA est à voir, pas à lire, à l'exception du mot paix, que nous avons voulu écrit et lisible. » Aucune de ces sculptures n'est un objet pratique, comme dans les pièces de design de Yahya. Tout le fond de ces œuvres réside dans leurs formes. La partition à quatre mains d'une musique inouïe. Mehdi Qotbi a aimé susciter tout au long de sa carrière des « collaborations » avec d'autres créateurs. C'est lui qui a proposé il y a deux ans à Yahya de sculpter à partir de son œuvre peint. Créer des formes solides inspirées de ses alphabets imaginaires si liquides. « Le travail de Yahya

– tout en dentelle – a été le point de départ. J'aime son art, j'y vois un lien avec ma peinture. Tout a commencé par une relation d'amitié, il y a trois ans. » L'ambition bourgeoise de l'œuvre de Mehdi Qotbi ne pouvait que séduire Yahya. Une certaine recherche de l'absolu habite les deux artistes. « Mehdi ne m'a pas donné de consignes. J'ai eu carte blanche pour explorer son travail. J'ai décidé que la collection serait en métal, sans couleurs. »

Dans cette rencontre écrite et sculptée, Yahya et Mehdi Qotbi commencent par imaginer et dessiner leurs œuvres, avant de mettre en sculpture les agrégats de signes entrelacés comme des textes qui n'ont pas d'autres sens que leur dessin. « Je travaille sur de grandes feuilles, ensuite on affine dans la concertation. » Il ne s'agit pas de traduire des toiles en sculpture, mais de creuser ensemble un nouveau sillon. « Je suis un artiste et pas un atelier de fabrication. Jamais nous n'avons cherché à trans-



poser le travail de Mehdi sur métal ou à traduire mon travail en calligraphie. Nous sommes allés au-delà, pour confronter nos univers et voir ce qu'on pouvait produire ensemble. Était-il possible de trouver une inspiration commune pour créer un nouveau langage ? Ce n'était pas acquis. C'était un voyage. » Duo de l'orfèvre de la sculpture du métal et du calligraphe des alphabets imaginaires.

« On commençait par créer du mouvement. Je proposais un type de lettres. Ainsi, sur la sculpture intitulée Le Médaillon, je voulais qu'on puisse voir l'ondulation des matières. Mehdi a trouvé

ça très beau et c'est ainsi qu'on a créé quelque chose ensemble. Ce médaillon a été fait à quatre mains. Pour d'autres pièces, j'ai composé avec les lettres que Mehdi avait peintes. On en a pris dix ou quinze entrelacées dans une forme ronde ou un carré. On a aussi inventé quelques signes qui répondaient au besoin d'une forme. J'ai aussi demandé à Mehdi, pour une ou deux œuvres, d'utiliser des mots signifiants, de vraies lettres, ce qui va à l'encontre de son travail habituel. Une exception pour confirmer la règle... »

Vingt-cinq œuvres sont nées de ce voyage à deux. « Par cette collaboration, j'ai ouvert une nouvelle fenêtre dans la création de Yahya. Je lui ai apporté l'abstraction et l'art pour l'art. Et réciproquement. Il m'a ouvert la fenêtre de la troisième dimension. J'ai pu m'essayer à d'autres techniques et médias. Je ne pouvais toucher mes œuvres que de l'œil, dorénavant je peux aussi les palper. » Dix-sept d'entre elles forment le corpus de l'exposition présentée ce

printemps 2013 dans le pavillon conçu par Zaha Hadid, installé sur le parvis de l'Institut du monde arabe à Paris.

### Variations libres sur le thème de la calligraphie

De nombreuses cultures ont développé un art de la calligraphie. Le travail de Yahya et Mehdi Qotbi se concentre principalement sur une réinvention de la calligraphie arabe, avec quelques expériences cependant autour de la culture des hiéroglyphes.

« Il y a un lien particulier entre la calligraphie abstraite et la calligraphie arabe. Dans les calligraphies chinoise ou japonaise – que j'admire – chaque signe est précis, individuel, isolé. C'est quelque chose de plus mathématique, qui se construit avec une grande attention au détail. Dans la calligraphie abstraite de nos sculptures, je perçois une émotion, un mouvement, une courbe, très féminins. J'aime ce mouvement qui pousse les lettres à se rejoindre. J'aime ce

rythme qui fait passer d'une lettre à l'autre. C'est ce que j'ai aimé dans le travail de Mehdi : quelque chose comme un mélange d'énergie et de douceur, ancré dans le monde arabe. La calligraphie chinoise fait écho à la réserve et à la politesse dont font preuve les Chinois. Tout doit être équilibré, précis. Dans les cultures méditerranéennes, on cherche le grandiose... »

Paradoxalement – ou bien ceci expliquant cela ? – ni Mehdi Qotbi ni Yahya ne maîtrisent vraiment la langue arabe. Nécessairement abstrait, le langage de leurs œuvres les rendait par essence libres d'explorer toutes les formes. Tabou d'oser changer le langage des totems de l'islam ? C'est l'une des rares cultures dans lesquelles les textes sacrés ne sont pas écrits par l'homme, mais révélés. « Le Coran, qui est le livre sacré des musulmans, a révélé la splendeur de la langue arabe. Le miracle du Coran a sublimé les mots du quotidien, surpassant le style d'une poésie arabe

déjà très riche. Par la suite, l'usage de ces mots fut régi par des lois strictes : des mots pour écrire les choses du Coran, des mots pour créer la poésie. Des lois artistiques encadrent la calligraphie et le mouvement des lettres. Certains artistes contemporains jouent avec ces règles de l'art de la calligraphie et sont l'objet de critiques de la part de puristes. Mehdi et moi, nous n'entrons même pas dans ce jeu. Nous ne prétendons à rien et notre travail vise la création d'un nouveau langage, une poésie ou un geste abstrait.

Nous avons cependant été critiqués par quelques-uns pour nos variations libres... Dans l'islam, l'innovation a un statut particulier. Innover, c'est créer sa propre religion, agir comme si on était Dieu. Cette idée, qui traduit une idée forte dans la sphère religieuse, n'a pas sa place dans l'art. Il faut suivre les règles du jeu lorsqu'on fait de l'art islamique. Il faut respecter les lois de l'art coufique si on prétend faire de la calligraphie coufique. Mais on doit aussi admettre

que certains artistes peuvent s'exprimer autrement. S'inspirer des langages, des lois, des calligraphies qui existent pour les amener dans une nouvelle direction. Dans le monde arabe, la nouveauté est encore mal vue. Si on considère l'histoire de l'architecture dans le monde arabe, les innovations ont fait horreur : pourquoi chercher à faire autrement ce qu'on a toujours fait d'une certaine manière ? Par la suite, ces révolutions sont devenues des lois orthodoxes érigées en normes. Cela s'appelle le progrès. Ce qui est révolutionnaire peut devenir acceptable. »

Leur œuvre n'est ni arabe, ni islamique, ni marocaine. « Je ne prétends pas créer de l'art islamique. Mon œuvre, c'est mon expression en tant qu'artiste, avec des origines allemande, irlandaise, juive, londonienne, arabe. Cette expression ne peut être que métissée. On m'a conseillé de m'associer à un vrai calligraphe, alors que ce n'est pas l'art de la calligraphie qui m'intéresse, c'est l'alphabet imaginaire de Mehdi Qotbi ! »

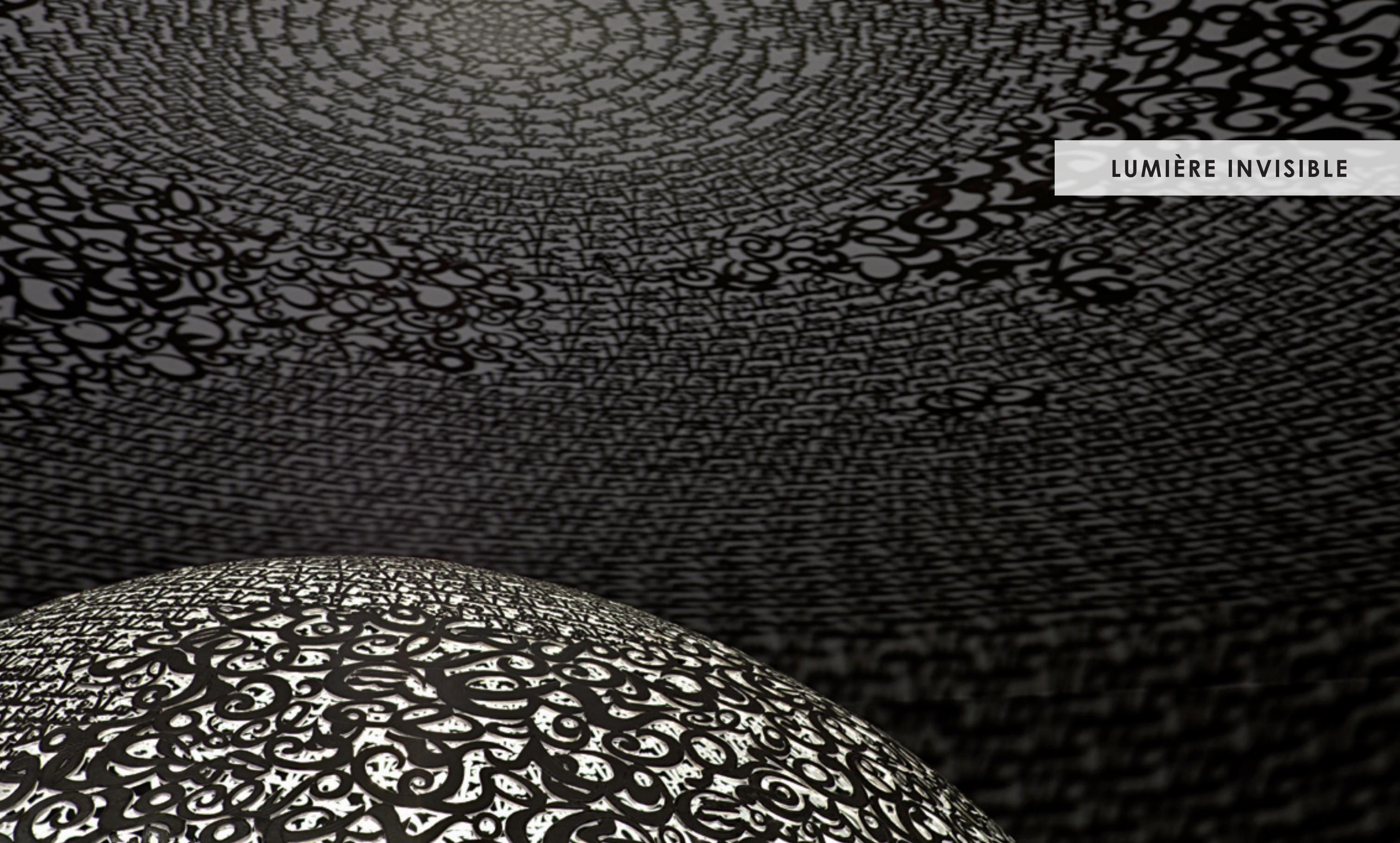
Constellations de signifiants sans signifié, les sculptures de Yahya et Mehdi Qotbi ont une poésie surréaliste. Un peintre abstrait et un artiste décoratif, tous deux ont la particularité de s'affranchir des codes, chacun dans son domaine, d'inventer un style. Mehdi Qotbi a fait œuvre de son quasi analphabétisme, créant *ex nihilo* un langage de signes idiosyncrasique. « Je ne suis pas calligraphe. Mes toiles invitent les gens vers les formes, le mouvement et la couleur. Le langage que j'ai élaboré ne respecte aucun texte. Mon niveau scolaire était si bas que j'ai dû me réfugier dans l'abstraction. Une écriture illisible me permettait de ne pas être pris en défaut d'une mauvaise orthographe. » Lui seul comprend ce que ça veut dire. On ne peut imaginer un art plus libre... De leurs handicaps, ces deux artistes ont fait un style. Yahya n'a jamais suivi de cours de sculpture ou d'art appliqué. Il a été obligé de tout inventer, ou de tout réinventer. « Je ne connais pas de règles. Je n'essaie pas de

rendre hommage à un genre, un style. Je ne suis même pas conscient des règles. Je fais ce que je veux. On me dit que mes lettres ressemblent quand même aux lettres arabes et à la calligraphie islamique. Il se peut que quand j'écris une lettre, je sois inspiré par un mouvement que j'ai vu. Mais ce sont les autres qui font le lien entre mon travail et leur point de vue, leur formation. Pour moi, c'est de l'art abstrait, pour d'autres, c'est de la calligraphie arabe, ou encore un glyphe aztèque, etc. Cela me plaît qu'on soit libre d'interpréter mon travail. »

Propos recueillis par  
**Elisabeth Azoulay**  
et **Jérôme Neutres**







LUMIÈRE INVISIBLE



N°1 - GLOBE  
Acier inoxydable poli - 2470 x 2470 x 2520 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson



N°3 - RECTANGLE  
Laiton finition bronze - 2730 x 100 x 1260 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson



N°4 - SQUARED  
Laiton finition bronze - 1800 x 100 x 1800 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson



N°5 - STELE  
Laiton finition bronze - 990 x 250 x 2260 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson



N°7 - JUNGLE  
Laiton finition bronze - 1200 x 40 x 1200 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson





N°8 - MESOPOTAMIA  
Laiton finition bronze - 1860 x 500 x 2630 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson



N°10 - LAYERS  
Laiton finition bronze - 1450 x 40 x 1450 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson



N°12 - THE WALL  
Laiton finition bronze - 1800 x 440 x 2500 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson







N°13 - SALAAM  
Acier inoxydable poli - 3810 x 805 x 2830 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson

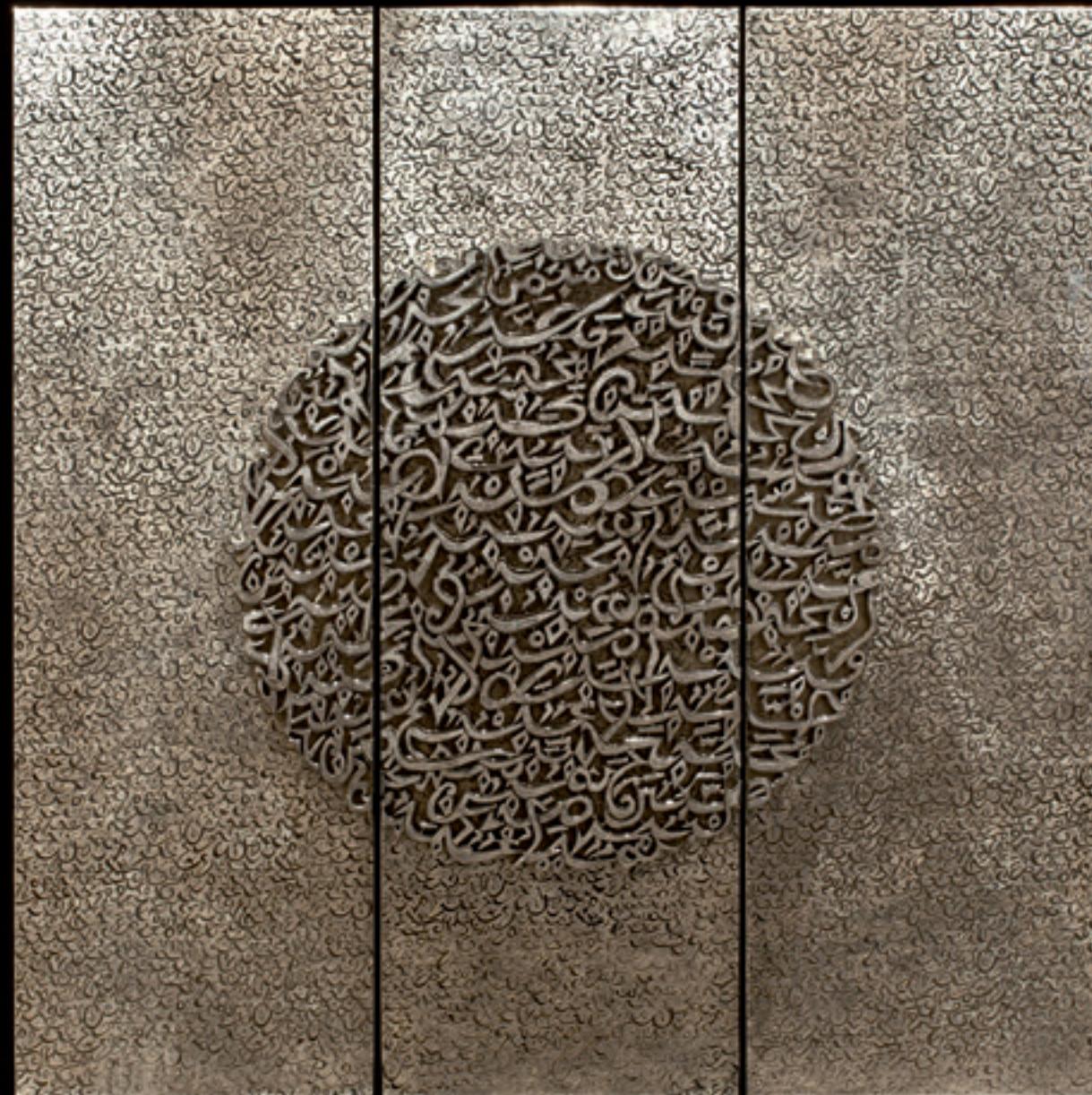


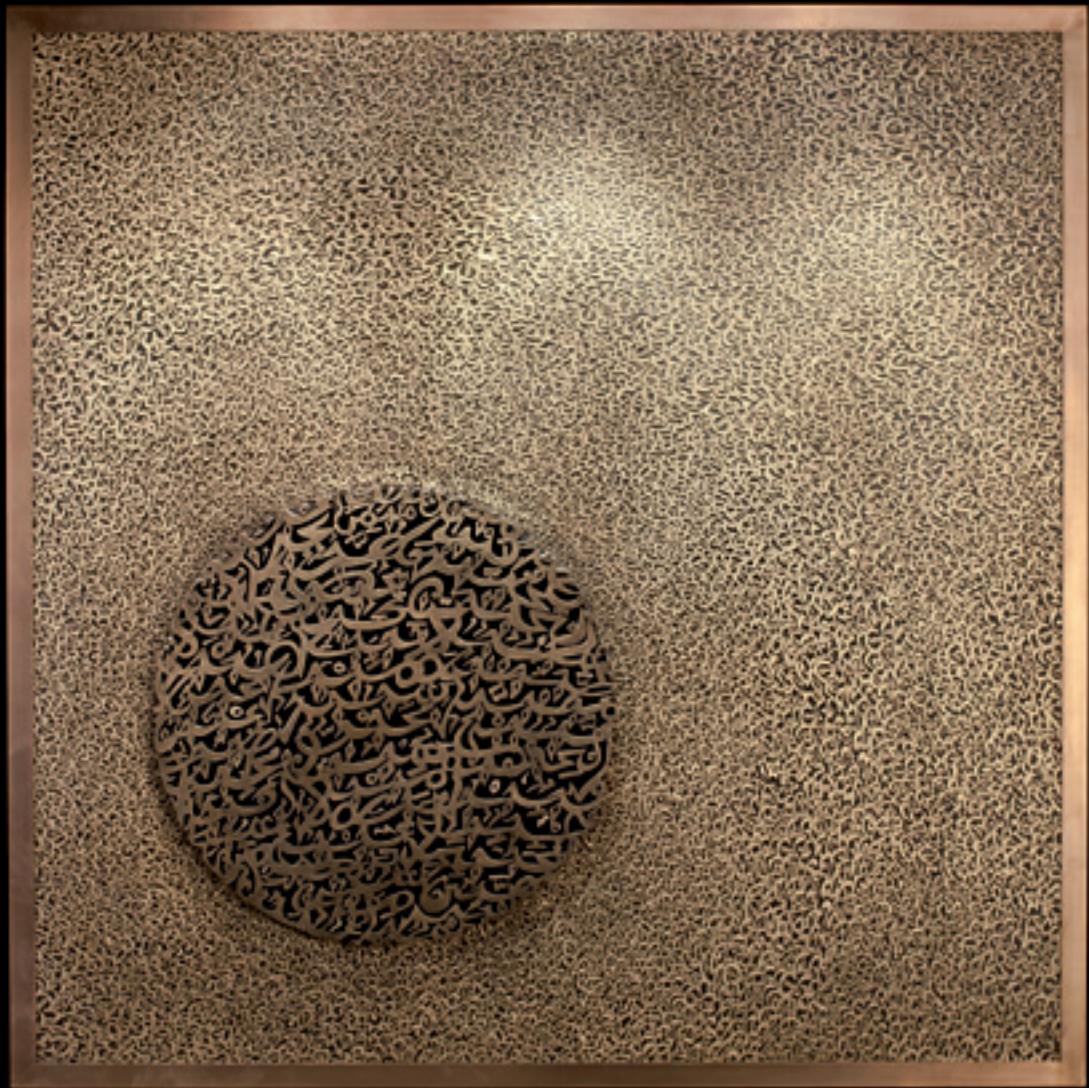


N°15 - MEDALLION  
Laiton finition bronze - 1310 x 70 x 1310 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson



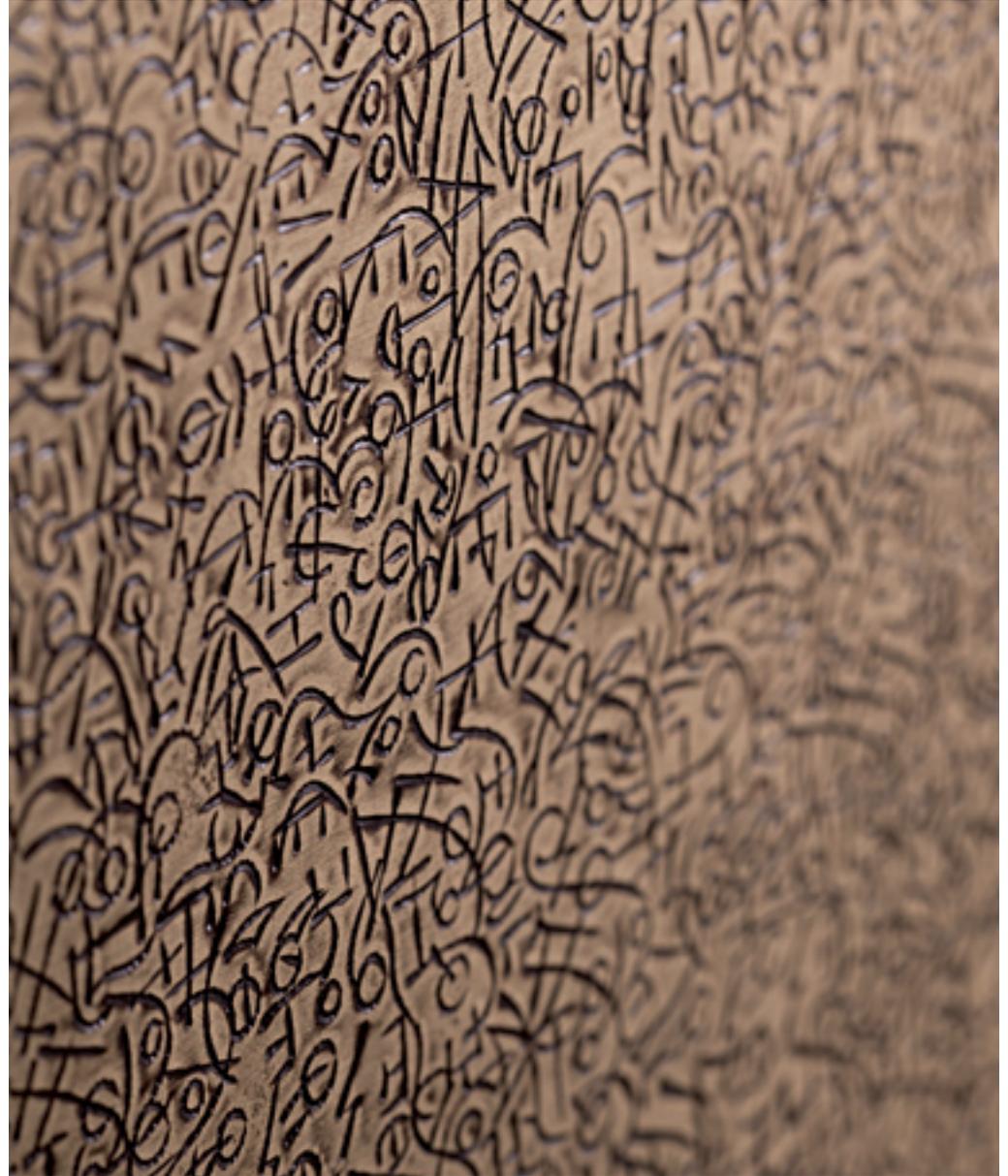
N°16 - TRIPTYCH  
Maillechort poli - 1290 x 60 x 1310 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson





N°17 - FOCUS  
Laiton finition bronze - 1255 x 55 x 1255 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson





N°18 - EAST AND WEST  
Laiton finition bronze - 2200 x 65 x 1100 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson



N°22 - CIRCLE OF LIFE  
Acier inoxydable poli - 2365 x 700 x 2510 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson



N°23 - THREE PILLARS  
Laiton finition bronze - 575 x 575 x 2000 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson





N°25 - AMPHORA  
Acier inoxydable poli - 1860 x 1860 x 2675 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson



N°26 - LOVE  
Acier inoxydable poli - 840 x 390 x 840 (h) mm  
© Yahya Group - Warren Wesley Patterson







# Yahya

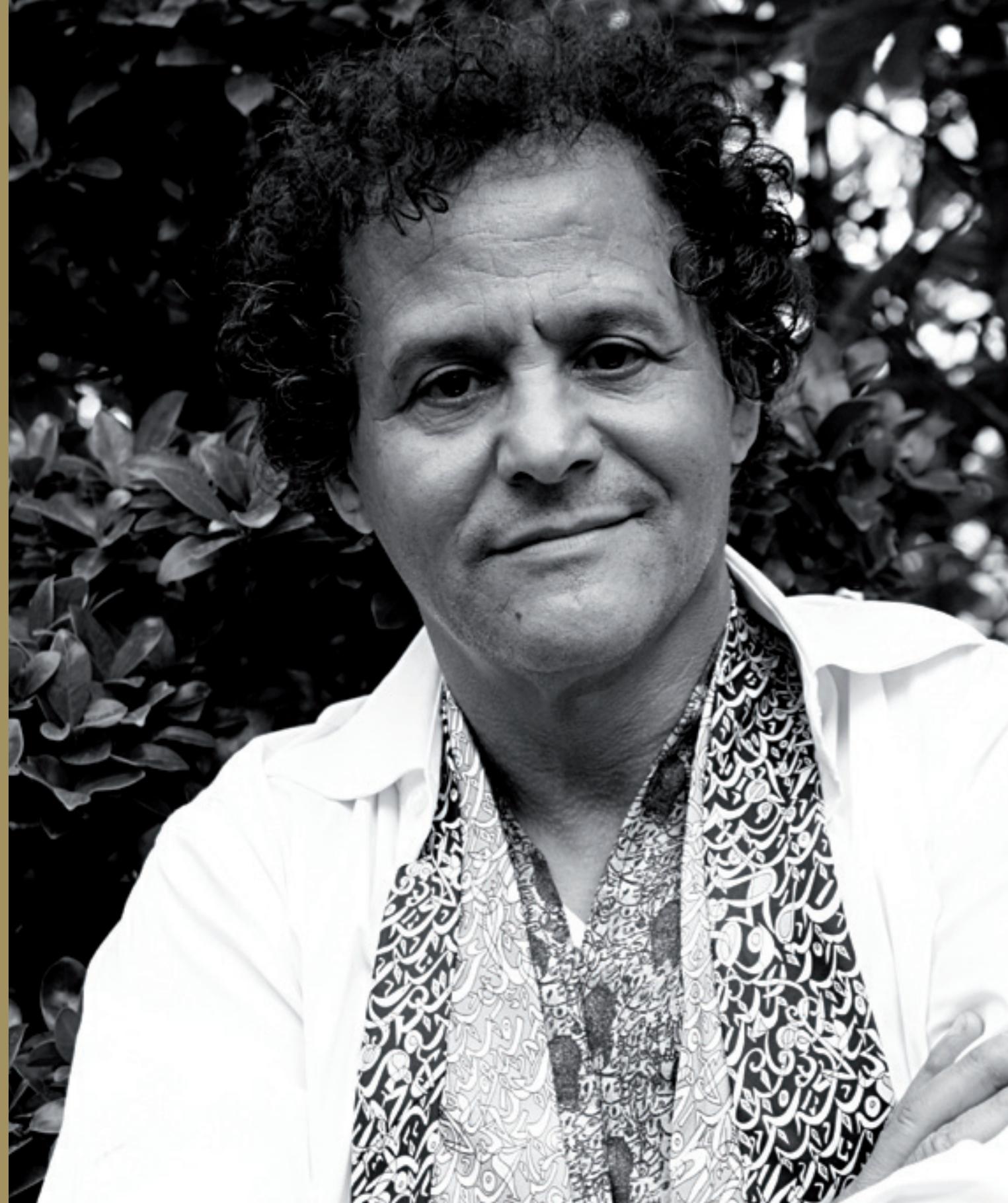
Yahya est un artiste autodidacte au cœur de tous les métissages. Issu d'un mélange de cultures, de nationalités et de religions, Yahya est né à Londres en 1972, d'une mère anglo-allemande chrétienne et d'un père juif marocain. Devenu adulte, il se convertit à l'islam. Libre de toute référence académique, c'est dans un artisanat ancestral particulièrement exigeant, la dinanderie, qu'il ancre son geste. Il sublime le travail du métal et se prend de passion pour la sculpture de la lumière. La découpe, le martelage, la perforation et le ciselage du cuivre deviennent le cœur de son langage syncrétique, véritable fusion entre tradition et art contemporain. Entre le monde arabe et l'occident, cet orfèvre préfère la frontière.

Il entend bien y rester et y faire régner la paix. Son rêve ? Faire converger l'incroyable pulsion créative de ces cultures millénaires, l'élégance orientale et le minimalisme occidental, formuler une pensée toujours enracinée dans l'affect et assumer un futur qui n'en finit pas de fantasmer son passé. Entre figuration et abstraction, cet obsédé de la concorde a encore trouvé un entre-deux : les lettres et les mots, ces petits signes dont la seule évocation fait surgir des images dans l'esprit des humains. Sous leur tutelle, il peut déployer son élégance, son audace et son mystère dans des œuvres monumentales qu'on trouve aussi bien dans des palais royaux du Moyen-Orient que des lofts new-yorkais.....

# Mehdi Qotbi

Mehdi Qotbi se découvre une passion pour le dessin qu'il développe aux Beaux-Arts de Rabat, de Toulouse, puis de Paris. Quelques décennies plus tard, en 2005, il retourne vivre au Maroc où il devient membre du Conseil consultatif des droits de l'homme et œuvre inlassablement pour le rapprochement des cultures. En 2011, il a été nommé par Sa Majesté le Roi Mohammed VI à la tête de la Fondation nationale des musées au Maroc tout en continuant son œuvre picturale. Reconnue dans le monde entier, cette œuvre est un monde ouvert à l'infini. Point de rencontre entre l'Orient, l'Afrique et l'Occident,

entre l'abstraction géométrique et les élégantes subtilités des arts décoratifs arabo-islamiques, ses œuvres laissent le regard se perdre dans les entrelacs d'une calligraphie et d'une écriture arabes mises au service de la création contemporaine. Mehdi Qotbi a exposé sur tous les continents et ses œuvres figurent notamment dans les collections du Musée d'art moderne de la ville de Paris, du Centre Georges Pompidou, du British Museum de Londres, des Musées des beaux-arts de Houston et de Djedda en Arabie Saoudite, de la National Gallery of Art de Amman en Jordanie.



LES  
ŒUVRES  
DE  
L'EXPOSITION



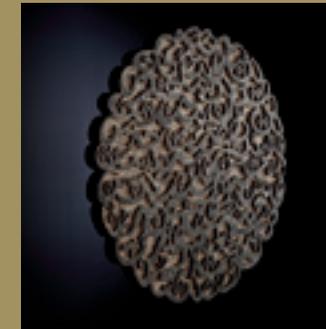
N°1 - GLOBE  
Acier inoxydable poli  
2470 x 2470 x 2520 (h) mm



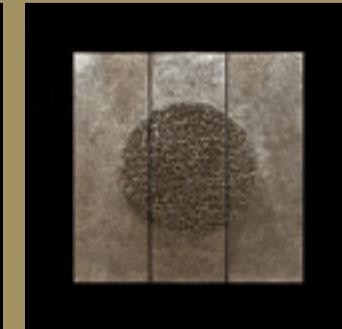
N°3 - RECTANGLE  
Laiton finition bronze  
2730 x 100 x 1260 (h) mm



N°13 - SALAAM  
Acier inoxydable poli  
3810 x 805 x 2830 (h) mm



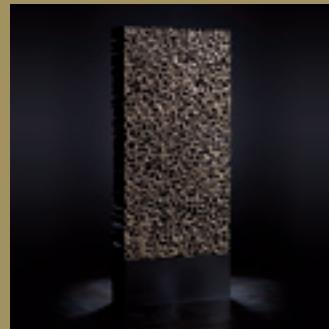
N°15 - MEDALLION  
Laiton finition bronze  
1310 x 70 x 1310 (h) mm



N°16 - TRIPTYCH  
Maillechort poli  
1290 x 60 x 1310 (h) mm



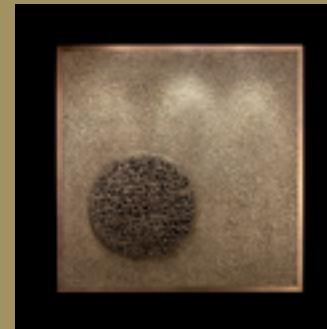
N°4 - SQUARED  
Laiton finition bronze  
1800 x 100 x 1800 (h) mm



N°5 - STELE  
Laiton finition bronze  
990 x 250 x 2260 (h) mm



N°7 - JUNGLE  
Laiton finition bronze  
1200 x 40 x 1200 (h) mm



N°17 - FOCUS  
Laiton finition bronze  
1255 x 55 x 1255 (h) mm



N°18 - EAST AND WEST  
Laiton finition bronze  
2200 x 65 x 1100 (h) mm



N°22 - CIRCLE OF LIFE  
Acier inoxydable poli  
2365 x 700 x 2510 (h) mm

|88|

|89|



N°8 - MESOPOTAMIA  
Laiton finition bronze  
1860 x 500 x 2630 (h) mm



N°10 - LAYERS  
Laiton finition bronze  
1450 x 40 x 1450 (h) mm



N°12 - THE WALL  
Laiton finition bronze  
800 x 440 x 2500 (h) mm



N°23 - THREE PILLARS  
Laiton finition bronze  
575 x 575 x 2000 (h) mm



N°25 - AMPHORA  
Acier inoxydable poli  
1860 x 1860 x 2675 (h) mm



N°26 - LOVE  
Acier inoxydable poli  
840 x 390 x 840 (h) mm

## Remerciements

### YAHYA et MEHDI QOTBI

remercient chaleureusement :

Elisabeth Azoulay  
David Bruckert  
Philippe Cardinal  
Philippe Castro  
Aurélie Clémente-Ruiz  
Jalal Alami El Idrissi  
Renaud Guitteaud  
Elsa Hallak  
Johanna Haro  
Mona Khazindar  
Mériam Kettani-Tirot  
Jack Lang  
Hoda Makram-Ebeid  
Sophie Makariou  
Marie-Flore Nemecek  
Jérôme Neutres  
Nicole de Pontcharra  
Aleksandra Sokolov

*Je tiens à remercier tout particulièrement mon épouse Sarah - ma meilleure amie, mon inspiration, la mère de mes merveilleux enfants et mon soutien le plus constant de ces vingt dernières années - ainsi que ma mère Anne et mon frère James qui m'ont toléré les premières vingt années de ma vie... Tous mes remerciements à Laurent Azoulay, Ely Michel Ruimy et Olivier de Montal qui m'ont encouragé à faire de l'art, ainsi qu'à Denis Dumont qui m'a poussé à être ambitieux dans ma création. Mille mercis à Rashad, mon ami et photographe, grâce à qui nous avons pu réaliser l'impossible. Alhamdulillah.*

Yahya

*Je remercie surtout mes filles, Fanny et Marine, qui m'ont toujours témoigné leur amour et leur affection.*

Mehdi Qotbi

*Une pensée particulièrement chaleureuse pour les magnifiques artisans avec qui nous avons partagé d'intenses moments de bonheur et qui ont travaillé sans relâche ces dix-huit derniers mois pour rendre cette exposition possible.*

Yahya et Mehdi Qotbi





Exposition à l'Institut du monde arabe  
du 9 avril au 7 juillet 2013

Institut du monde arabe  
Président **Jack Lang**  
Directrice générale **Mona Khazindar**  
Secrétaire général **David Bruckert**

Commissariat **Elisabeth Azoulay, Jérôme Neutres**  
Coordination **Aleksandra Sokolov**  
Directrice des expositions **Aurélie Clémente-Ruiz**  
Chargée de collections et d'expositions **Hoda Makram-Ebeid**  
Directeur de la communication **Philippe Cardinal**  
Secrétariat **Marie-Flore Nemecek**  
Régie **Jalal Alami El Idrissi**

Conception graphique **Isabelle Fauconnier**  
Mise en page **Sébastien Le Bouquin**  
Direction éditoriale **Elisabeth Azoulay et Aleksandra Sokolov**  
Correctrice **Blandine Douki-Saint-Oyant**

Aucune partie de ce livre ne peut être reproduite ni diffusée sous aucune forme ni par aucun moyen électronique, mécanique ou d'autre nature, sans l'autorisation écrite des propriétaires des droits et de l'éditeur.

© 2013, Yahya Group - Warren Wesley Patterson  
© 2013, Mehdi Qotbi  
© 2013, Éditions Babylone

ISBN : 978-2-915955-05-7

Dépôt légal : mai 2013

Éditions Babylone  
13, rue Duvivier - 75007 PARIS

Légende couverture : détail  
"N° 10 – LAYERS" / © Yahya Group

