

L'écriture et la musique : pour une poétique de la musicalligraphie

Violaine Anger s'entretient avec Bahman Panahi

Le plasticien Bahman Panahi a forgé le terme de « musicalligraphie » pour évoquer son travail : ce mot associe de façon très étroite la question de l'écriture et celle du son : ses œuvres en naissent. Comment l'écriture dans sa dimension visible renvoie-t-elle à un élément sonore ? Comment situer le rapport entre le visible et l'audible ? Quel lien entre le trait et le son de la lecture ? Comment l'écriture est-elle associée au son produit lorsqu'on lit ce qui est écrit et comment ce son est-il lié à l'idée de « musique » ? Quelle serait la différence entre l'« écriture musicale », l'écriture de la musique et la musicalligraphie ? Voici quelques enjeux du travail de l'artiste.

Bahman Panahi est un artiste visuel, calligraphe, musicien et poète d'origine iranienne. Il vit en France depuis 2002. Il a récemment exposé ses œuvres : *Timeless* à Londres, en 2022, *La Musique des lettres* au Musée Calligraphique de Sharjah des Émirats arabes unis, en 2020, *Musicalligraphie*, au Centre culturel Niavaran de Téhéran, en 2019. Tout en travaillant essentiellement sur la langue persane, il s'intéresse aux calligraphies du monde entier, qu'il a eu l'occasion de travailler au cours de plusieurs voyages d'étude. Il enseigne son

art dans divers lieux, et en particulier la calligraphie comparée à Paris à l'Institut des Sciences politiques et à l'Institut des Cultures d'Islam, constituant de manière informelle une école de calligraphie qui regroupe les élèves qu'il a initiés.

V. A.

Avant d'aborder la musicalligraphie, peut-être pourrions-nous commencer par interroger le second, mot « calligraphie ». Qu'entendre par là ?

B. P.

On parle de façon assez banale de « l'art de la calligraphie », mais ce terme n'est pas vraiment approprié, et le mot de « calligraphie », qui n'a pas vraiment d'équivalent dans d'autres langues, est peu clair. Il faut réinterroger les mots et sortir des clichés qu'ils véhiculent (notamment « *kalos* », « belle » renvoie à l'idée d'un art, mais ce terme a des acceptions très variables). Nous entendrons ici par *calligraphie* l'exigence d'une qualité élevée dans l'écriture, la recherche de beauté, de perfection, d'un équilibre entre la maîtrise manuelle et l'esprit.

On ne peut pas ignorer, bien sûr, d'autres pratiques artistiques liées à l'écriture, comme la typographie, le graphisme et tout ce qui donne sens aux lettres. Mais ce qui nourrit la création calligraphique est avant tout le potentiel de composition, de conjonction des éléments de l'écriture et leur complexité. Il y a beaucoup de types d'écriture et de rapports à l'image : écritures alphabétiques, « idéographiques », etc. Mais au sein même d'un système alphabétique, et avant l'idée de style, il faut distinguer un niveau

intermédiaire que j'appelle « potentiel de composition » : celui qui oppose, par exemple, l'écriture romaine ou grecque à l'écriture arabe. Dans un cas, les lettres sont juxtaposées, dans l'autre elles sont liées. L'écriture romaine (par exemple) se prête à des liaisons entre lettres dans ce que l'on nomme l'écriture cursive, mais c'est un ajout qui est fait à partir d'une base où les lettres sont séparées. Cette distinction n'existe pas dans l'écriture arabe où d'emblée les lettres sont liées. Dans l'écriture arabe, on insiste sur la ligne constituée par les lettres qui s'enchaînent et la produisent ; il ne faut pas confondre cette ligne avec celle de par exemple l'écriture romaine ou grecque qui est préétablie et préexiste aux lettres qui y sont tracées (fig. 1, 2 et 3).

Ce potentiel de composition, ménage ou non une possibilité de jonction entre les éléments qui la composent. Il détermine largement le développement d'une écriture donnée. L'écriture latine ou l'écriture hébraïque offrent beaucoup moins de possibilités que les écritures japonaise, arabe ou chinoise, du fait précisément du manque de variation dans les liaisons entre leurs éléments.

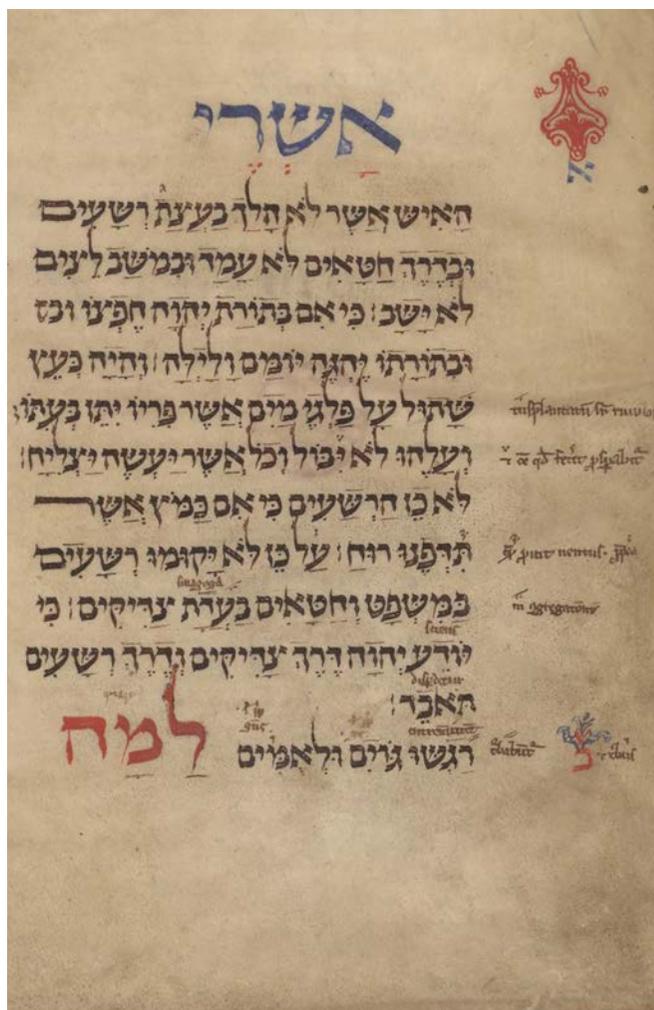


Fig. 1: Bible A.T. Psalms (hébreu), XII^e-XIII^e siècle, calligraphie hébraïque, encre sur parchemin, hébreu 113, 19,1 × 13,4 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris © Gallica/ BnF.

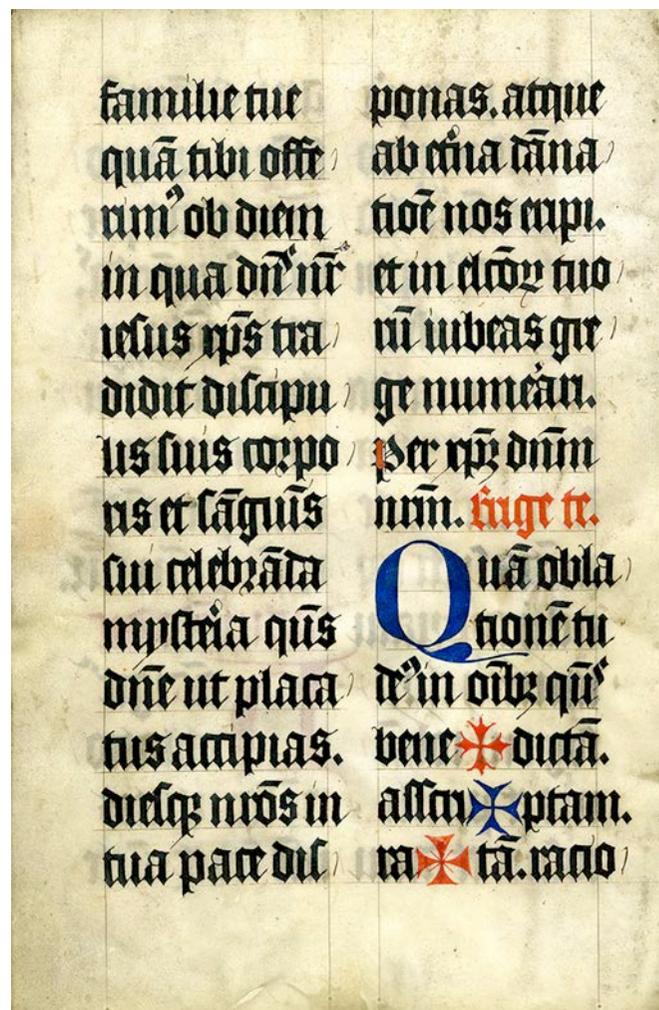


Fig. 2 : Feuille d'un Missel, daté 1480, calligraphie latine, encre sur parchemin, Sims Leaf 21A, 13,8 × 9,4 cm, Jim Sims Medieval Manuscript Collection © digitalprojects.scranton.edu.

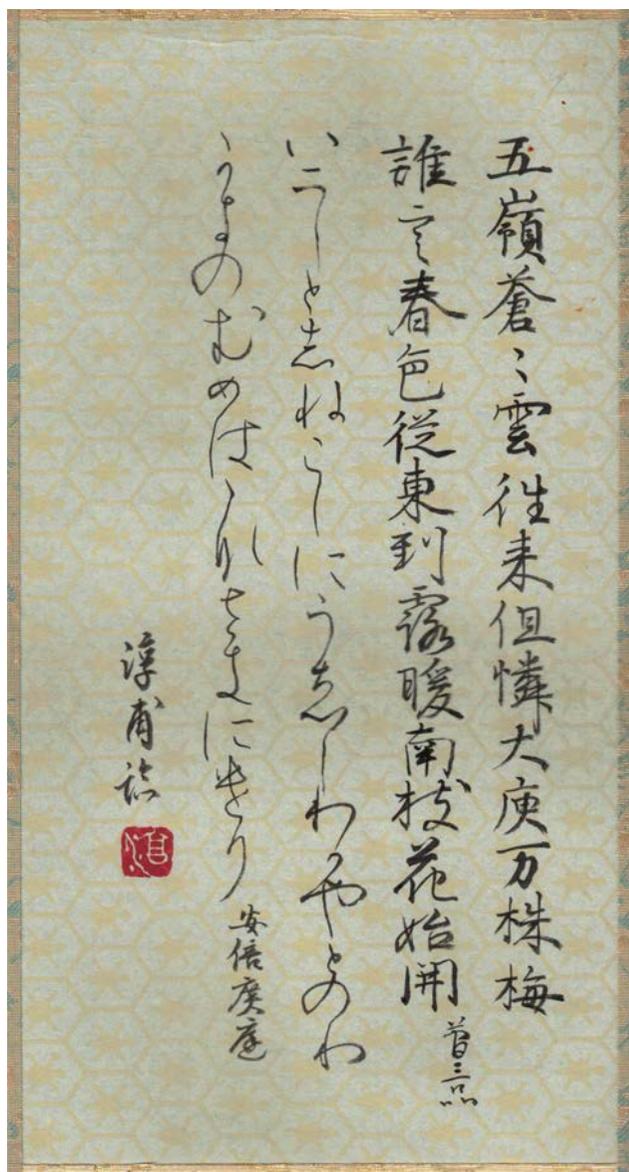


Fig. 3 : Junko Okuno, s. t., 2023, calligraphie japonaise, encre sur papier, 21,5 × 11,5 cm, collection de Bahman Panahi, Paris © Bahman Panahi.

On pourrait risquer une comparaison inverse : certaines musiques, comme la musique iranienne, sont développées à partir d'une gamme de 24 notes et se déploient en travaillant finement de toutes petites nuances ; dans ce cas, les possibilités de développement polyphonique et orchestral sont évidemment limitées, malgré la finesse et la richesse, la variété de ses détails sonores. À l'inverse, la musique occidentale a simplifié ses éléments de base en les réduisant aux douze degrés de l'échelle tempérée, en éliminant, pendant toute une partie de son développement, les intervalles sonores imprécis, la résonance, etc. Mais cela lui a permis de travailler à un développement temporel ou polyphonique d'une richesse extrême.

C'est le contraire pour la calligraphie : une écriture qui est faite d'éléments minimalistes, très simples, risque de se restreindre à un développement fade, répétitif. On peut bien sûr calligraphier l'alphabet latin : mais je pense que cette recherche de « belle écriture » permet moins de développement que des écritures dont on s'applique à joindre les éléments constitutifs, Le potentiel structurel que possède un style d'écriture au regard de la création et la composition est un point de départ simple pour comprendre ce que peut être une approche calligraphique.

Je comprends ce potentiel d'écriture comme une sorte de structure fondamentale sous-jacente qui permet des créations nouvelles. On pourrait parler de *hardware*.

Il y a peut-être une autre analogie à trouver ici avec la musique : une gamme est structurée, avec des notes, que l'on peut détacher, isoler, etc. Mais si on bloque les éléments en entités séparées et indépendantes, on n'a jamais la capacité de composer. La musique est ce qui unit les notes, ce qui les relie. De

même, je crois que la possibilité de lier les lettres pour composer un mot, d'attacher et de conjoindre les traits ou les lettres, la fluidité, la continuité entre les éléments sont essentielles.

V. A.

Vous êtes d'origine iranienne et vous héritez d'une longue culture. Y a-t-il dans ce contexte une spécificité de l'écriture du persan ?

B. P.

La langue persane avait sa propre écriture avant l'Islam. Vers le VII^e siècle, on a adopté l'alphabet arabe. C'est un changement radical, pour ainsi dire comme un changement de logiciel. Il s'est d'abord produit dans le rapport entre les lettres et la langue. Il a fallu introduire quatre lettres supplémentaires ; et un certain nombre de lettres inutiles phonétiquement ont été conservées sans qu'on les prononce. De plus, certaines lettres différentes sont prononcées de la même façon, à la différence de l'arabe où chaque lettre a sa prononciation propre. À cela s'ajoute un deuxième fait linguistique : les mots de la langue persane contiennent en moyenne assez peu de lettres, alors que la langue arabe comporte beaucoup de mots assez longs. Ce qui au départ relève de la structure de la langue a une incidence très importante sur la calligraphie : la langue arabe est beaucoup plus propre à une calligraphie horizontale avec des mots longs où la ligne engendrée par l'écriture des lettres est très importante, alors que la langue persane peut s'accommoder d'une calligraphie qui suivrait une structure plutôt penchée.

Des mots courts permettent la constitution de cellules visuelles liées au mot mais indépendantes du cours linéaire de la parole, ce que j'appelle une structure penchée. Cela met en évidence un élément essentiel de la calligraphie, la cellule. J'appelle ainsi ce que produit, visuellement, l'écriture d'un mot. Les cellules cassent la ligne du temps que suit forcément l'écriture. Elles coupent le déroulé. Elles ouvrent aussi à une sorte de découpage, un peu comme l'ingénieur qui, avant de remonter une horloge, la démonte et en cherche les éléments premiers. Ainsi, par la séparation de mots et l'orientation des cellules dans la page, nous en arrivons à questionner, non plus la capacité structurelle d'une écriture, mais celle de la langue et des mots persans. Cela devient alors un travail temporel, portant sur la ligne porteuse du temps, sur laquelle on peut orienter les cellules. Mais nous y reviendrons.

Enfin, un troisième élément doit être pris en compte, lié aux conditions historico-politiques dans lesquelles la calligraphie persane est née. Historiquement, elle est apparue dans la période glorieuse de l'Empire des Séfévides en Iran, autour des IX^e et X^e siècles. Économiquement, culturellement, militairement, la population éprouvait une sorte de fierté que l'on peut retrouver dans la calligraphie. Un exemple permet de sentir rapidement cette dimension pour ainsi dire psychologique du trait : la graphie de la lettre *Aléf*, la première lettre dans les alphabets persan et arabe. Elle est verticale. Dans le tracé même de la lettre, il y a une valeur affective. La position des lettres et des mouvements peut être éprouvée ainsi, par opposition, par exemple, avec les styles calligraphiques précédents.

Ainsi la calligraphie persane est liée à une structure de la langue, mais aussi à une sorte de *design* graphique qui montre une sorte d'esprit. Cela nous mène

d'emblée à l'appréciation affective d'une calligraphie, dépassant les critères visuels objectifs.

V. A.

L'écriture arabe est une écriture alphabétique. Elle est donc constituée de lettres séparées, même si le style, ce que vous appelez le « potentiel de composition » permet une jonction plus importante que dans le cas de l'écriture latine, grecque, hébraïque ou autre. Comment abordez-vous la lettre ?

B. P.

Il faut distinguer plusieurs éléments. Par exemple, on peut dire qu'un « A » en capitale est composé de trois éléments, deux diagonales et une horizontale. On peut s'intéresser à son épaisseur, à son pied, etc. On analyse, on démonte et remonte : ces questions relèvent de la typographie et de typologies qui classent l'apparence des lettres : ligne, trait, etc.

Mais la calligraphie prend en compte les éléments de la lettre comme quelque chose de vivant. Je parlais plus haut de maîtrise manuelle et de sa valeur affective : c'est lié à l'analyse de la lettre, à ce que j'appellerai l'anatomie de la calligraphie. Les lettres ont un corps. Ce n'est pas une métaphore ; et ce n'est pas non plus le « corps » des typographes, qui ne concerne que la taille et la forme de la lettre ou la fonte des caractères, c'est-à-dire à son aspect visuel. Lorsque je parle de corps d'une lettre, je fais allusion à la dissection que l'on peut pratiquer en médecine : le calligraphe peut couper, déchirer, aller dans l'intérieur, ne pas se contenter de la morphologie qui serait plutôt l'approche typographique. On dissèque certes un corps mort, mais pour comprendre

comment il est vivant : comment les muscles, les organes ont une énergie propre, forte, faible, comment, en plus de leur nature physiologique et mécanique, ils ont du sens, sont porteur d'émotion, de douleur, de bonheur... L'approche anatomique est plus détaillée, elle pénètre dans la structure de l'écriture comme un être vivant. Il faut distinguer l'apparence générale et l'intérieur de la lettre, toujours dans la même dimension visuelle.

V. A.

En somme, vous attribuez une valeur affective à la lettre, un peu comme, en musique, on a cherché longtemps à attribuer une valeur affective au son ou aux modes pour expliquer l'impression que l'on ressentait. Au XX^e siècle et dans le cadre d'autres analyses sémiologiques, on a plutôt cherché à comprendre la manière dont la musique instrumentale fait sens en explorant les différences, les contrastes et le système qu'ils pouvaient organiser. Comment pensez-vous le rapport entre le trait, la lettre et la signification portée par la cellule ?

B. P.

On peut alors parler ici, peut-être de l'« aura » d'une calligraphie : j'entends par là la qualité immatérielle de certaines œuvres, qui dégagent une qualité spécifique que l'on ne peut pas expliquer, un rayonnement présent dans l'art visible. Je parle d'aura pour rendre en français les mots de *sa'fâ* (rayonnement, brillant) ou de *sha'an* (statut, niveau) : ces mots proviennent de l'histoire de la calligraphie persane. Cela désigne un niveau élevé de la technique et de sa maîtrise. Une pièce de calligraphie peut apporter cette qualité ou pas.

J'aimerais rapprocher cela aussi de la réalisation d'une pièce musicale : l'interprétation des partitions musicales écrites, donc visuelles, est le moment d'une émotion et d'une énergie particulière. C'est l'inverse, comme en miroir, dans une calligraphie où l'on regarde l'écriture avant de l'écouter : la qualité d'énergie et d'émotion sont essentielles dans le rendu pour la production du résultat visuel final.

V. A.

Vous attirez l'attention sur les traits d'une écriture donnée, en lien avec la langue, et sur les différentes valeurs qu'ils peuvent prendre. Mais la jonction à laquelle vous faites allusion n'est-elle pas aussi, tout simplement, celle qui est permise par l'instrument avec lequel on écrit, pinceau ou plume ?

B. P.

La calligraphie persane ne se pratique pas au pinceau mais au calame, c'est-à-dire un roseau ou bambou dont la pointe est taillée en biseau de sorte à accueillir l'encre (fig. 4). En dehors de l'aspect technique, au niveau mythologique, symbolique et spirituel, on pourrait dire que chaque calame est un destin. Il vient de quelque part, il a été cultivé, il a fait un long voyage et il arrive dans la main d'un calligraphe, via un ou plusieurs marchands ou bien comme un cadeau amical. Il est traditionnel que le maître donne son calame à l'un de ses meilleurs élèves, symbole de la transmission de son savoir-faire. C'est aussi une coutume chez les musiciens, avec le don de l'instrument de musique. Cela met en jeu une sorte de responsabilité, lorsqu'on l'utilise pour des calligraphies.



Fig. 4 : Variations des calames et des formes des pointes taillées, photo : Bahman Panahi.

L'esprit calligraphique se sépare ici d'autres domaines de l'art. De façon générale, la technique utilisée est fondamentale pour comprendre les développements des œuvres auxquelles elles ont donné naissance, et toute leur dimension artistique, philosophique, spirituelle vient dans un second temps. On part des exigences matérielles de fabrication et ensuite on élabore le sens de la pratique donnée. Par exemple, la miniature persane n'est pas la peinture d'une fresque d'église. Pour réaliser une fresque, on a besoin de telle colle, de telle qualité de peinture, ayant telle résistance à l'humidité, etc. ou au contraire, dans le cas de la miniature, pour réaliser une illustration très fine insérée dans un manuscrit précieux, d'un pinceau très fin, constitué de deux

poils de chat... Certains genres s'élaborent avant tout à partir de ces exigences matérielles et techniques.

Dans la calligraphie, c'est l'inverse. Ce n'est pas un art fonctionnel. On ne part pas d'une exigence technique mais d'une l'exigence philosophique ou spirituelle. Par exemple, dans la calligraphie hébraïque traditionnelle, on ne se sert pas d'une plume contenant du métal, parce que le métal est utilisé à la guerre et qu'il n'est pas question de mêler la guerre à l'écriture de la *Torah*. La matière, le support, la technique, etc. dépendent de la culture et de la tradition. Mais il faut d'abord connaître l'esprit et la philosophie de la calligraphie pour le comprendre. Chaque genre de calligraphie a créé l'outil qui correspond à son besoin.

Dans la calligraphie persane, l'art du calame participe de la fluidité de l'ensemble. Il permet de déployer les traits d'une façon très plastique, élastique, comme une pâte qui se déforme. On pourrait faire l'analogie avec les nuances de la prononciation des lettres et des mots. Certaines langues dites « à ton » ont recours à des intonations très nuancées qui changent le sens d'un mot. Visuellement, dans la calligraphie asiatique, le pinceau flexible donne une possibilité analogue, avec une pression forte, moyenne, légère, etc. Il y a donc deux gestes principaux avec le pinceau, horizontal et vertical. L'enchaînement de chaque élément doit être cadencé, presque musicalement, rythmiquement, à mesure que le pinceau est détaché et revient à son support. Avec le calame c'est différent : on est quasiment sans arrêt au contact du support, même si évidemment on le soulève de temps en temps ; et surtout, ce mouvement n'est pas du tout cadencé de la même façon.

Il y a dans l'histoire de la calligraphie islamique un grand changement à ce sujet au début du XV^e siècle. La coupe entière du calame, lorsqu'elle touche le papier était au départ utilisée à 80 % à peu près pour le mouvement et 20 % pour ces subtilités « phoniques », c'est-à-dire la taille, l'épaisseur fine et précise etc. du trait. La calligraphie persane inverse cette proportion : aujourd'hui, à peu près 20 % se fait avec le calame entier et 80 % avec les différentes parties plus ou moins appuyées. Cela change radicalement la structure d'ensemble de la calligraphie : une nouvelle calligraphie plus nuancée, plus légère, plus douce, le style nastaliq (fig. 6) s'affirme en s'opposant à d'autres styles comme par exemple le style thuluth (fig. 5).



Fig. 5 : Attribué à Yaqt al-Musta'simi, « Bismillah » en style thuluth, XIII^e siècle, encre sur papier, arabe 5961, Bibliothèque nationale de France, Paris © Gallica/ BnF.

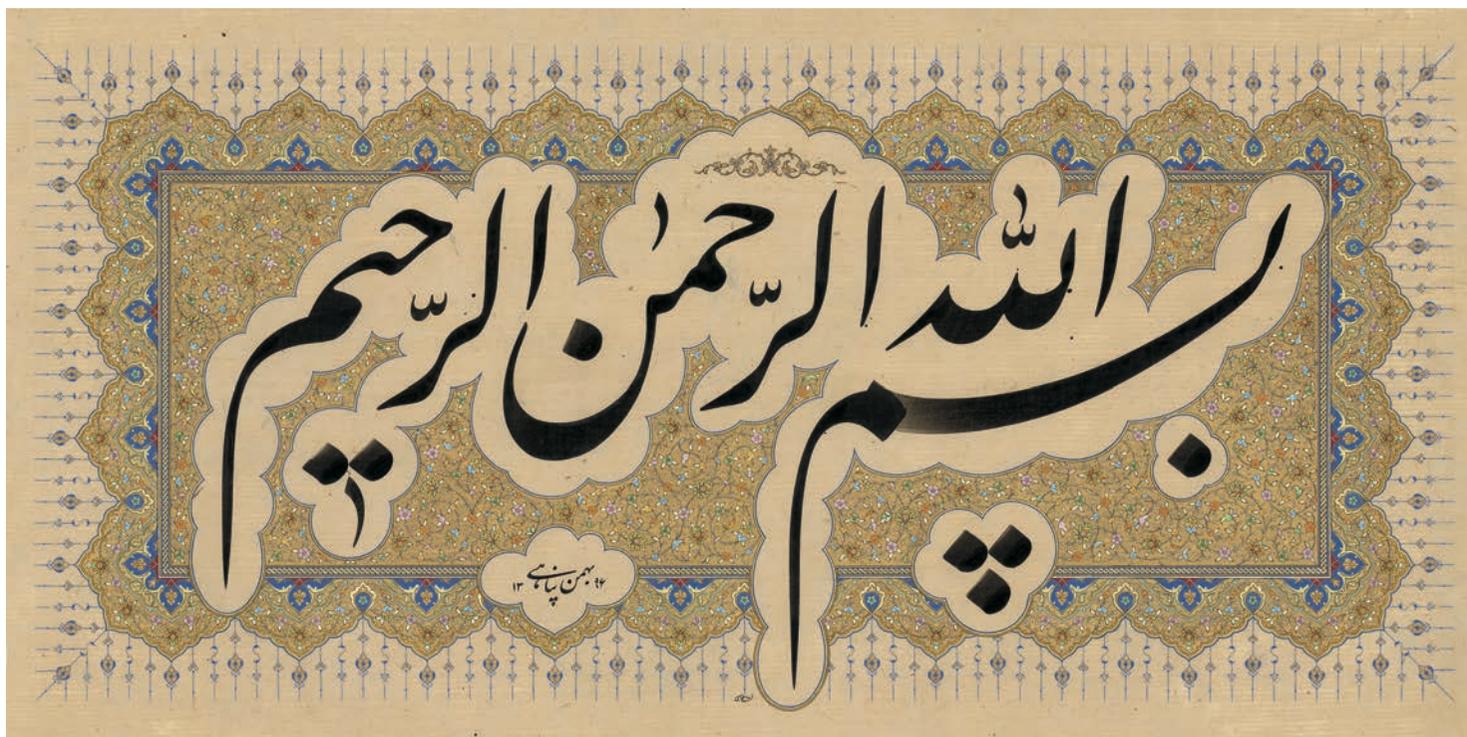


Fig. 6 : Bahman Panahi, « Bismillah » en style nastaliq (persan), 1396 SH., 2017, encre sur papier artisanal traité et enluminure, 50 × 100 cm, collection privée, Londres © Bahman Panahi.

V. A.

On comprend à vous écouter que le trait calligraphique, qui est lié à un outil précis, est aussi le résultat d'un geste et donc d'un rapport au corps du calligraphe qui produit le trait. Peut-on dans ce cas faire une analogie entre l'utilisation du calame et le rapport à l'instrument de musique qui, pour le musicien, sert à produire du son ?

B. P.

Au niveau technique, la calligraphie est un art manuel et gestuel. Il est très important de faire une différence entre geste et mouvement. Un geste calligraphique est pour ainsi dire déjà prévu, mentalement, avant toute réalité extérieure. Le commencement n'est pas physique. L'analogie avec un interprète qui a toute l'œuvre dans sa tête avant même de commencer à jouer me semble juste. Un mouvement, au contraire, est un déplacement. Il est la finition, pour ainsi dire, du geste.

Donc l'important, dans la calligraphie, est le geste, le geste du calame et du calligraphe ensemble. Ce n'est pas quelque chose qui se déploie entre un début et une fin. Il y a une partie invisible avant et après le geste et il faut arriver à une synchronisation parfaite d'une vision virtuelle et une réalisation visuelle. Une calligraphie n'est pas achevée au moment où le trait est achevé : elle se poursuit mentalement jusqu'à sa fin. Ainsi un geste se situe entre le statique et le dynamique, un peu comme le silence par rapport au son. Un mouvement peut démarrer de zéro, mais un geste commence toujours avant le zéro : il va chercher ailleurs quelque chose de nécessaire à sa propre réalisation. Le geste implique une volonté, il a une structure, des étapes. Ajoutons que la personnalité du calligraphe se voit à l'extériorisation de son geste. Oui, en effet, le calligraphe joue la calligraphie.

V. A.

Vous faites une analogie avec les langues dites « à ton ». Mais dans ce cas, il s'agit de variations phonologiques qui transforment les mots. Or à vous écouter, vous faites un lien direct entre le trait et le son, entre le trait, la cellule et

la langue, mais en vous souciant assez peu, au fond, de la lecture à haute voix du texte et du son réel qui est attaché aux lettres. Comment concevez-vous la lisibilité d'une calligraphie ?

B. P.

C'est un point essentiel. La calligraphie crée la lisibilité des lettres, des mots, d'un texte... Lorsqu'on écrit, on peut suivre des structures bien codifiées, ou au contraire, s'en éloigner. Être fidèle au code ou au contraire novateur. Changer la forme d'une lettre met en jeu la compréhension de ce qui est écrit.

Il y a alors ce que nous pourrions décrire comme deux pôles : d'un côté, le pur visuel, qu'il est impossible de sonoriser, et de l'autre, une sorte de pureté sonore qui s'éloignerait elle aussi du mot. C'est une question qui met en jeu la manière dont une langue est transcrite par une écriture, ce potentiel de composition dont nous avons déjà parlé. Toutefois elle est aussi historique : beaucoup de compositions calligraphiques, dans certaines mosquées historiques par exemple, sont des chefs d'œuvre mais ne sont pas aisément lisibles. La déformation peut aller jusqu'à une proposition très originale mais que l'on ne peut plus lire sans être familier de cet art et du texte.

En fait, il faut trouver un équilibre entre le verbalisable et le purement visuel : c'est tout l'enjeu de la calligraphie, se situer entre les deux. On peut déclamer un mot de mille manières différentes. De même, on peut donner des variations visuelles sans être inquiet par la fidélité à des formes figées, codifiées auparavant. Le travail de la liaison entre des éléments émotionnels, la prononciation, les sonorités différentes, la présence de cette notion de temps, etc. constitue le champ de ce que j'appelle la musicaligraphie.

V. A.

Vous parlez ici de produire quelque chose qui est écrit pour en faire de la musique, et vous évoquez l'énergie, l'émotion qui se dégagent alors de cette réalisation. Mais entre les deux, il y a l'écriture de la musique. C'est l'analyse des propriétés du son et une recherche qui, aboutissant à une écriture, permet de les jouer. Or vous vous faites le lien, analogique, entre la qualité d'un trait et celle d'un son, lien qui vous permet d'attribuer des qualités affectives à un trait, de façon métaphorique. C'est-à-dire que quelque chose de purement visuel acquiert dans ce cas des qualités comparables à celles d'un son que l'on entend. Vous dites alors que le caractère réellement sonore de cette proposition visuelle est laissé ouvert, entre une lisibilité immédiate et une lisibilité quasiment impossible : c'est l'un des grands enjeux d'une calligraphie, un peu comme, dans le chant occidental, on se pose sans arrêt la question de savoir si on comprend ou non le texte.

Mais donc, si l'on vous suit, cela veut dire qu'il faut regarder les traits en faisant directement l'analogie avec du son, un son imaginaire qui serait plutôt un affect. On se détourne alors de tout ce qui fait l'écriture musicale à proprement parler, peut-être pour s'ouvrir à tout ce que l'on nomme les « partitions graphiques » sur lesquelles plusieurs textes reviennent dans ce numéro *d'écriture et image*. Ici, vous insistez sur l'analogie entre les qualités d'un son et tout trait calligraphié, dans son énergie, dans le geste qui l'a permis. Le son n'est pas le mot.

B. P.

Cette analogie doit être interrogée. C'est une exploration.

V. A.

Toutefois il y a aussi un point qui relie la parole, la musique et l'écriture, c'est la dimension temporelle à laquelle vous avez fait allusion. On conçoit généralement le temps de la parole comme quelque chose de linéaire, quelle que soit l'orientation de cette ligne. Mais une parole n'est jamais vraiment linéaire : elle est coupée, retourne sur elle-même ; elle est faite d'échos multiples. La musique occidentale, travaillant la notion de polyphonie, s'est donné les moyens de travailler cette dimension que l'on pourrait dire « diagonale » de la parole. Si, grâce à un travail sur les cellules, vous abordez directement pour ainsi dire la dimension temporelle linéaire de la parole, si grâce à un travail graphique et par analogie, vous abordez directement sa dimension sonore, qu'en est-il du temps dans la calligraphie ? Qu'en est-il de la ligne du temps qu'emprunte toute parole ?

B. P.

Le temps peut avoir des natures extrêmement différentes et il est difficile de le théoriser de façon abstraite. Comme dit un sage soufi, le temps que vit un poisson lorsqu'il est hors de l'eau n'a pas la même valeur que celui que nous vivons. Le temps n'est pas une dimension que l'on peut totalement connaître. Il n'est pas analysable par un sens logique qui lui serait extérieur. Dans la manière de vivre le temps, il y a aussi la mort, son imminence, son arrivée prévisible. Mais il faut aussi aborder le temps comme un élément structurel. Dans la vie, nous sommes en bataille permanente avec le temps ! De même, la musique se déroule dans le temps, mais à un autre niveau : le temps des

horloges n'est pas celui qui est créé pour ainsi dire par une pièce musicale. Le temps de Franz Schubert n'est pas celui d'Olivier Messiaen.

De même, pour la calligraphie, il faut penser le temps autrement. Je voudrais proposer d'opposer deux directions. D'un côté, celle qui fait toucher la reproduction de la pensée. Prenons un exemple, celui d'une mère qui raconte une histoire à ses enfants. Elle reproduit une histoire imaginaire, une idée, que sais-je, qui est transmise, de façon orale, de génération en génération. C'est la même chose et sans arrêt une autre, mais elle relève de la pensée, de l'intelligence, de la culture... de la transmission d'un savoir-faire oral, immatériel. Ainsi, nous dépassons le temps présent, même si c'est imaginaire ! De l'autre côté, il y a les réalisations concrètes, matérielles, ici et maintenant, visibles dans l'image par exemple, ou audibles, dans les réalisations sonores musicales.

Tout l'enjeu, dans ces réalisations concrètes, est d'intégrer la première dimension. Or cette première dimension est liée au temps. On pourrait dire qu'il s'agit *d'anti-temps* ; d'une sorte de recherche d'immortalité, de s'arracher au flux du temps qui coule.

Par exemple, le maître calligraphe explique comment faire une courbe. Il y a bien sûr la dimension technique, relevant de l'analyse plastique : l'orientation, la forme, la largeur du trait, etc. Mais le maître ajoute : « imaginez une goutte d'eau qui s'installe dans cette courbe ». Un peu comme une goutte d'eau qui arrive dans l'estomac et qui s'y installe, qui le remplit. Nous sommes dans une dimension totalement imaginaire, qui ne relève pas de l'expérimentation. Mais la courbe où la goutte d'eau a pour ainsi dire réussi à s'installer n'est pas la

même que celle qui n'est que plastique. La courbe, élément dynamique, doit trouver sa stabilité dans la composition.

Ce n'est pas seulement quelque chose de technique, de matériel. Il y a aussi la présence de cette pensée au sein même de la réalisation purement graphique. Or cet élément est lié au temps. Comme cette pensée dont on peut toucher la présence dans la transmission orale et qui est une sorte d'anti-temps : c'est lié à une recherche, celle d'échapper à la mort.

D'autre part, le calligraphe crée sa propre notion de temps : sa mesure gestuelle, son tempo, sa respiration, sa concentration, sa cadence, sa vitesse, etc. C'est un temps absolument personnel et intime !

V. A.

La musique est aussi art du temps, qui, dans le chant, marque en plus à quel point la parole n'est pas linéaire, contrairement à une opinion souvent répandue. Jusqu'où faut-il comprendre le terme de « musicalligraphie » comme l'établissement d'une analogie entre la calligraphie et la musique ?

B. P.

Quand on calligraphie, on écoute souvent de la musique. C'est très courant. Certains collègues écoutent, notamment, la poésie, chantée, qu'ils sont en train de calligraphier. Mais, pour ma part, je n'y arrive pas. C'est paradoxal, car je suis également un musicien. J'ai compris tardivement qu'il y a dans la calligraphie une musique plus profonde qui empêche d'écouter en même temps de la musique. Et de toute façon, la « musique » à laquelle fait référence le mot de « musicalligraphie » ne saurait être un style ou une réalisation

particulière. C'est un concept artistique, un horizon de regard sur la calligraphie à travers la musique. Il s'agit plutôt de parler de « musique » comme d'un sommet, comme l'aboutissement d'étapes qui commenceraient au bruit, à la simple sonorité, pour aboutir à un sommet de philosophie, d'esthétique, de vie, que désignerait le mot de « musique ». On pourrait peut-être davantage parler de « musicalité » d'une calligraphie, voire, en jouant sur les mots, de « musicalité », pour parler de sa qualité supérieure...

Dans ce cas, le mot « musique » ne désigne pas une réalisation sonore mais une configuration intérieure. On peut, pour le son et la musique, avoir une échelle de valeur, du bruit au son à la sonorité, à la musicalité, à la musique. Ici, cette échelle de valeur peut servir, par analogie, à apprécier la qualité cachée d'une calligraphie. Il ne s'agit pas de « musique » dans le sens d'expression artistique mais dans le sens de structure, de configuration.

C'est ainsi qu'il peut y avoir un décalage entre cette « musique » et la réalisation. Une réalisation semble bonne et pourtant, la musique n'y est pas, ou pas totalement. Il ne s'agit pas de correspondance entre le son et la vue ; il ne s'agit pas d'unifier métaphoriquement des médiums différents. Mais il y a une impulsion commune. Dans les pièces dont je suis satisfait, il y a un équilibre organique entre ces deux aspects. Sinon, je sens tout de suite que l'aspect plastique de ma création est peut-être satisfaisant, mais qu'elle n'est pas complète. Il manque quelque chose. Pour moi, la *musicalité* est l'âme de mes pièces.

Voici trois exemples qui illustrent les degrés d'interconnections de l'image et la sonorité, le texte et la musicalité : il s'agit du même texte : « *Bismillah* »,

signifiant « Au nom de Dieu ». Un terme et une pièce classiques dans l'histoire de la calligraphie islamique.

Le premier exemple (fig. 7) montre bien qu'une pièce de musicalligraphie est réalisée sur une dimension musicale, mouvementée et très dynamique ; la notion de temps est bien présente. Mais malgré la déformation et la décomposition volontaire des lettres, elle reste plus ou moins fidèle à l'écriture classique et codifiée, à la lisibilité du texte.



Fig. 7 : Bahman Panahi, Bismillah, 2016, encre sur papier artisanal traité, 100 × 175 cm, Téhéran © Bahman Panahi.

Dans ce deuxième exemple (fig. 8 et 9), le geste calligraphique est présent en premier plan. On le suit et on peut imaginer à chaque fois des sonorités différentes. Le texte se cache sous les couches et la superposition des gestes visuels. Un œil averti suit chaque élément calligraphique dans son temps de déploiement. Donc la lisibilité est présente dans une strate inférieure, sous la domination d'un aspect de musicalité visuelle pure, disant l'abstrait.



Fig. 8 : Bahman Panahi, Bismillah, 2017, encre sur papier, 105 × 75 cm, Paris © Bahman Panahi.

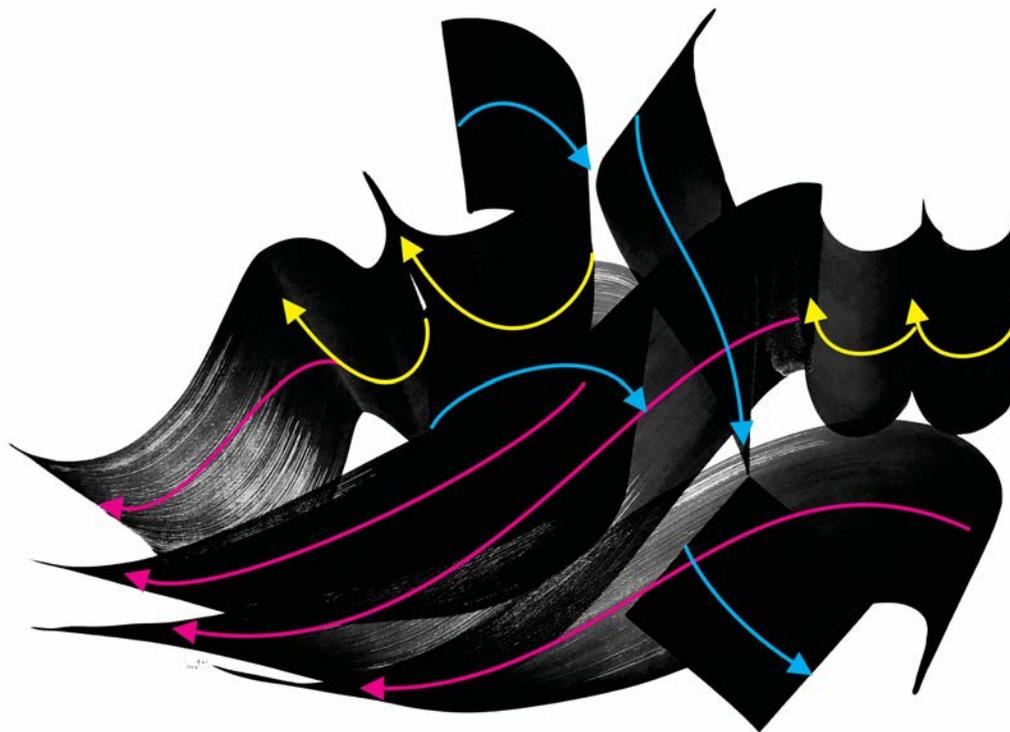


Fig. 9: Bahman Panahi, Illustration de l'aspect musical, rythmique et temporel (sur 4 temps) de la figure n° 8, 2023, Paris © Bahman Panahi.

Dans ce troisième exemple (fig. 10), il y a, je crois, un équilibre entre la dimension visuelle et la dimension sonore. C'est le centre de la musicalligraphie. Il y a de l'écriture et on la voit, même si on ne connaît pas la langue et qu'on est incapable de la lire. Il y a à la fois la lisibilité calligraphique et la présence visuelle associée à la musicalité. Il ne s'agit pas de calibrage ni de linéarité, qui différencieraient une écriture et une image. Il s'agit de trouver une qualité spécifique du trait qui permet un équilibre entre la dimension purement visuelle et la dimension purement sonore, entre ce qui est verbalisable et ce qui ne l'est pas.



*Fig. 10 : Bahman Panahi,
Bismillah, 2017, encre sur papier
artisanal traité, 100 × 125 cm,
Paris © Bahman Panahi.*

Aujourd'hui cette seconde dimension, l'aspect musical, est devenue pour moi inséparable de la dimension proprement visuelle. Cette idée de « musique » est en fait un critère supplémentaire pour aider à analyser le visuel. Il y a une « sonorité » de mes pièces, une qualité particulière qui ne peut être approchée qu'ainsi. Pour arriver à cette approche, qui est résolument subjective, il faut d'abord s'abstraire des images. Il faut les regarder de façon « sonore » c'est-à-dire purifiée. Ne pas les analyser mais les écouter. La fréquence, la durée, le timbre... Autant de notions sonores qui, ici, deviennent les mots d'une approche sensorielle pour ainsi dire des tracés calligraphiques.

On peut alors investir des surfaces très grandes. Ces trois œuvres se déploient sur plus qu'un mètre carré. Mais on peut en imaginer d'autres qui investiraient des espaces plus grands encore. Pensons à l'orchestre symphonique par rapport à la musique de chambre.

V. A.

Si la dimension visuelle et intérieure est première, si la « musique » désigne d'abord une qualité visuelle supérieure, intérieure, qui permet pour ainsi dire de joindre directement, à partir de la calligraphie, l'essence du mot calligraphie, comment comprendre dans ce cas le lien entre une musicalligraphie et le mot qui est calligraphié ?

B. P.

Je préfère répondre à cette question ayant encore un fois recours à l'analogie musicale. La musique est la composition des sons. Notre compréhension, notre réception de la musique dépendent de la vibration, de la résonance, de

la façon dont sont organisés les sons. Les paroles lyriques, le texte, la poésie, sont des qualités secondaires qui sont ajoutées comme une deuxième couche à la musique elle-même. Ces éléments sont parfois inséparables mais souvent un élément domine.

De même, la calligraphie dans son essence esthétique et artistique, (et non pas historique, culturelle ni philosophique...) quelle que soit sa tradition, est faite de lignes et de points, qui sont composés. Ces éléments créent une dynamique visuelle, qui correspondent au temps présent et caché dans l'art de la calligraphie. Les caractères, l'alphabet, les mots, les phrases, le texte, la poésie la plus élevée sont des couches supplémentaires pour la calligraphie, comme le texte pour le son.

Alors la musicalligraphie peut se concentrer sur les éléments de base, la ligne et le point, de même que le texte, les paroles, etc. ne sont pas la source de la communication : ils sont une source d'inspiration et de configuration mentale pour la composition. De même que la volonté du compositeur ou de celui qui joue la musique configure le texte, de même, dans la calligraphie, des éléments visuels apparaissent comme des éléments qui ressemblent à des éléments connus et nourrissent l'imagination, en suscitant une lecture de caractères, de mots, etc.

V. A.

Comment penser écriture du son et calligraphie de la parole l'une par rapport à l'autre ?

B. P.

Musique et calligraphie se répondent, comme les deux pages de couverture d'un même livre où se succèderaient, à l'intérieur, tous les arts, dessin, sculpture, danse, théâtre, poésie, et même la philosophie. La calligraphie est le résultat de l'écriture et vient en tout dernier. La musique est basée sur la voix, support de la langue et de la parole, et y ajoute toute une dimension artistique. La calligraphie est la présentation artistique picturale de l'écriture. Chaque langue a son potentiel musical ; chaque écriture son potentiel calligraphique.

Il ne faut pas oublier le silence, ou, pour la calligraphie, le fond, le blanc. Il y a le silence préalable de la page, qui en réalité n'existe pas : le silence absolu n'existe pas. Il n'arrive à l'existence qu'à partir du moment où le trait commence à être tracé. C'est la calligraphie qui crée le blanc, comme le son crée le silence. Ensuite, chaque lettre porte avec elle un blanc. Par exemple dans l'alphabet romain, le « O » a du blanc en lui, mesurable ; le « I » n'en a pas. Mais autour de lui, il dégage du blanc : c'est l'espace propre à chaque lettre. Ces deux blancs ne sont pas les mêmes : il y a certes l'équilibre mesurable, constitutif de la lettre, mais auparavant, chaque noir dégage son blanc.

La musique est une performance vivante. Je pense que la calligraphie est une performance du silence. La posture et la position du calligraphe, son geste, sa vitesse, sa durée... dépendent de la qualité du silence. Le silence devient le témoin sensible de la qualité de la calligraphie. La calligraphie sans ce silence n'est pas complète. L'éternité est une pensée. L'immortalité est un défi. L'homme essaie, invente, cherche à trouver des solutions. C'est la question du geste calligraphique. À ce moment-là, la dimension sonore des signes n'est

plus importante. C'est le geste qui est premier. La musicalité est là, le temps est là. Ils sont intégrés dans la structure même du trait. La calligraphie porte le temps dans sa nature. Alors, son, signe et image ont la même nature. Le silence est le lieu de leur unité.

La musique fait couler le temps et la calligraphie fige le temps. Un geste calligraphique ou musical a un début, un milieu et une fin. Lorsqu'un musicien produit un son ou une cellule musicale, voire une phrase ou une œuvre, il faut le maintenir dans la durée d'un temps déterminé, mais la résonance perdure. Dans la calligraphie, on peut faire l'analogie entre un point et un son. Un point (*Noqté*), de la même façon, a un début, un milieu et une fin. Même dans un point (*Noqté*), il y a un rapport au temps. On dit que le son vibre ; mais il y a aussi une vibration de l'encre ou de la plume dans la calligraphie, qui dépend du geste producteur et que l'on peut percevoir dans ce que j'ai appelé l'aura. C'est ce que cherche la musicalligraphie.