

# La Vision nouvelle

En octobre 1969, six artistes publièrent un manifeste sur la *Vision nouvelle*. Ce manifeste témoignait d'un esprit de défi au monde, de négation de la défaite militaire et intellectuelle de la nation arabe, et de glorification d'une guerre de libération populaire. Il considérait une révolution comme la réponse aux aspects négatifs et une cristallisation de l'esprit de l'avenir. En d'autres termes, une révolution serait « la créatrice de l'homme nouveau, de l'homme libéré qui dépasse son existence afin de réaliser sa propre essence humaine. L'art est une face brillante de cet être nouveau. La révolution et l'art sont les deux sources du développement de l'espèce humaine ». La meilleure chose qu'une révolution puisse faire pour l'artiste est de lui fournir les possibilités de pratiquer cette vertu essentielle qui rejette une réalité rétrograde et des rapports archaïques. Une révolution hardie, capable de créer un type révolutionnaire, signifie aussi un art tourné vers le futur, transcendant et capable de réaliser la *vision nouvelle*.

Le manifeste était signé des six artistes suivants: Hâshim Simirjî, Mouhammad Mahrud-dîn, Rafi'an-Nâsiri, Dhiâ al-'Azâwî, Sâlim al-Jumâï'î et Isma'îl Fattâh. Sâlim al-Jumâï'î était précédemment membre du *Groupe des Innovationnistes*. Quant à Isma'îl Fattâh, il avait fait partie du *Groupe Az-Zâouia*, dont l'existence avait été assez brève; formé, en effet, de chargés de cours à l'Académie des Beaux-Arts dont les conceptions artistiques étaient parfois divergentes, il disparut après avoir organisé une unique exposition en 1967.

Comme les auteurs du manifeste l'indiquent, la *Vision nouvelle* est un des moyens d'utiliser les mondes intérieur et extérieur pour consolider les fondations d'un monde qu'ils entendent construire à neuf. Une oeuvre d'art est une manifestation de l'accès du royaume de l'artiste à une existence manifeste.

« L'héritage du passé n'est pas un art dictatorial auquel nous sommes

liés et dans lequel nous sommes emprisonnés, puisque nous avons à son égard une attitude libérée. C'est une pâte malléable qui ne peut être modelée que par les mains d'un artiste créateur. Nous ne voulons pas violer notre héritage par crainte de déviation. Nous voulons le prendre pour guide afin de pénétrer le monde. Parlons le langage d'une vie nouvelle—dans ses symboles et dans son homme nouveau. Ayons l'esprit de pénétration, un esprit rebelle qui peut secouer tout ce qui est momifié afin que notre voyage se termine par la réalisation de la *vision nouvelle*. Nous sommes une génération qui réclame transformation, pénétration et créativité, et nous refusons tout ce qui est désuet et momifié ». (\*)

Une comparaison s'impose entre le manifeste de la *Vision nouvelle* et celui du *Groupe de Bagdad pour l'Art moderne*. Ce dernier postulait pour la première fois la synthèse de la culture moderne et de la civilisation locale, et faisait ressortir les deux membres de la « difficile équation » d'une manière claire et précise: « Aussi proclamons-nous aujourd'hui la naissance d'une nouvelle école de peinture, qui prendra racine dans la civilisation de notre époque (avec les styles et les credo qu'elle a engendrés) et dans le caractère unique de la civilisation orientale. Nous reconstruirons ce qui s'est écroulé dans le domaine de la peinture iraquienne après l'apparition de l'école d'Al-Wâsitî—ou école Ar-Râfidâin—au XIIIe siècle... Laissons-nous guider avant tout par l'apport de l'époque actuelle et notre prise de conscience du génie local. Nous aurons certainement pour nous aider l'attention soutenue, le bon goût et l'encouragement que nous attendons du public ». (\*\*)

Nous trouvons, d'autre part, dans le manifeste de la *Vision nouvelle* une résolution et une ardeur ambitieuses qui préconisent le changement et le rejet de ce qui est « désuet et momifié ». Cependant le résultat est le même, car reconnaître l'héritage du passé (dans les limites de son existence dans les musées), le décomposer pour le recréer, le dépasser et le surpasser, et finalement « l'adopter pour pénétrer le monde », enfin parler le langage d'une vie nouvelle, vu que « l'art moderne est le langage de la société contemporaine »: tout cela se trouvait déjà, implicitement, dans le manifeste du *Groupe de Bagdad*. Mais dans la proclamation de la *Vision nouvelle*, l'idée était exprimée dans un style nouveau et explosif qui tout à la fois défiait et louait la génération des *Pionniers*: « Nous louons la génération des *Pionniers* pour le rôle historique qu'elle a joué dans la renaissance de notre art plastique, mais nous rejetons le mandat académique et la pensée doctrinaire ».

Ainsi pouvons-nous constater que le manifeste annonce l'existence d'un courant nouveau et dynamique allant dans le même sens que le mouvement artistique iraquien contemporain, mais lui apportant peut-être une nouvelle vague plus puissante.

Le peintre Shâkir Hasan fait une autre comparaison entre le Groupe des *Innovationnistes* et les porte-parole de la *Vision nouvelle* dans la préface de son

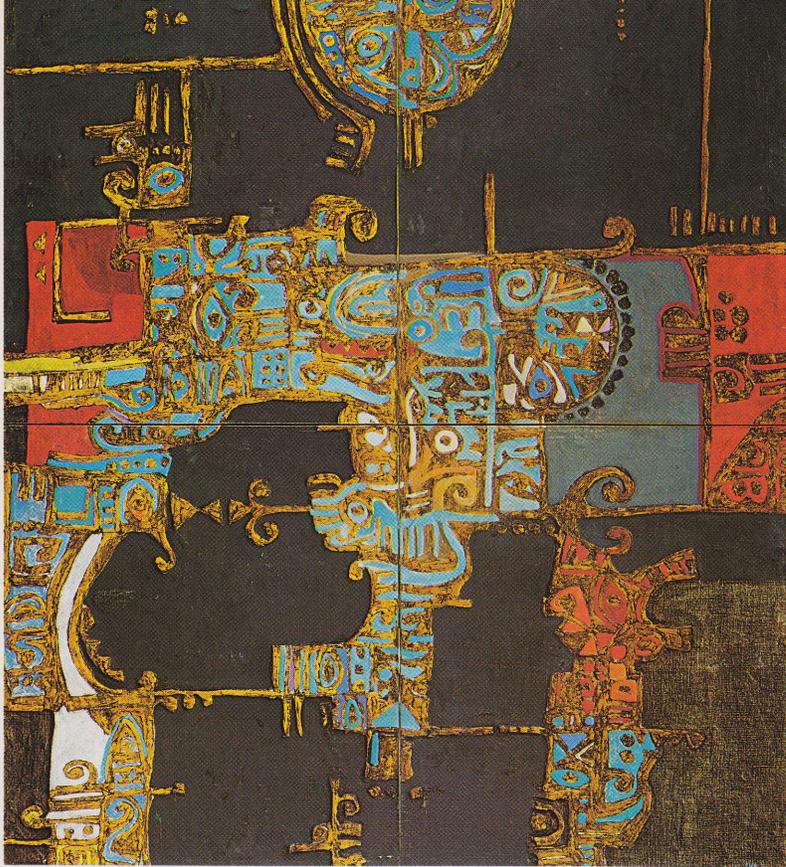
\*) Extrait du manifeste de la *Vision nouvelle*, imprimé en 1969.

\*\*) Voir page 101.

livre: *Prises de positions artistiques en Iraq*. Il dit notamment:

« ...Ce qui est significatif, c'est l'apparition du *Groupe des Innovationnistes* en 1965, comme un signe de l'intérêt porté à la technique artistique et de la nécessité de la rénover. A cet égard, nous devons reconnaître que cette étiquette d'*Innovationnistes* devait conserver un dynamisme futuriste, source de créativité, et qu'elle porte en elle le pouvoir de placer l'oeuvre d'art dans une vision moderne qui allait se substituer à l'idée de « caractère local », propre au *Groupe de Bagdad pour l'Art Moderne*. Ce qui est impliqué dans ce terme d'« innovation » concerne l'héritage de la civilisation mondiale, et non plus seulement de l'héritage du passé local. Mais le *Groupe des Innovationnistes*, qui apparut au milieu des années soixante en réclamant « une vision nouvelle »—c'est ce qui ressort clairement de son nom lui-même—réclamait précisément ce que le *Groupe de la Vision nouvelle* (ou les six artistes qui publièrent un manifeste sous ce vocable) devait tenter de réaliser. Les *Innovationnistes* et les tenants de la *Vision nouvelle* se confondent. Pour être plus clair, *Innovationnisme* et *Vision nouvelle* sont deux étiquettes complémentaires, sinon interchangeable. Mais le fait que le *Groupe de la Vision nouvelle*—et par la suite les Groupes 4 et 5, eux-mêmes propriétaires de la Galerie 3—ont adopté l'idée d'une nouvelle optique en art n'implique pas, bien sûr, leur adhésion aux idées du *Groupe des Innovationnistes*, car ceux-ci continuèrent à croire en leur association comme représentant un engagement artistique, quand bien même aucun dénominateur commun ne les réduisait à un groupe, si ce n'est leur étiquette. En revanche, le *Groupe de la Vision nouvelle* déclarait (dans son introduction au programme de l'exposition du Groupe 4) qu'il ne croyait pas forcément à l'idée de groupe dans son acception habituelle. Pour ces artistes, un groupe doit se borner à organiser des expositions collectives pour ses membres. Ils rejettent l'éventualité de toute nouvelle association à caractère artistique, et ne croient pas à l'utilité de former des cénacles en posant d'abord des principes, qu'ils appellent des *interprétations préalables*. »

Malgré les analogies, les artistes de la *Vision nouvelle* vivent en franc-tireurs, et dans leurs expositions, rejettent l'idée de groupements artistiques qu'ils estiment superflus. Ils pensent que les oeuvres qu'ils présentent dans leurs expositions constituent un moyen suffisant pour introduire auprès du public des visions et des expériences diverses.



Dhiâ Al-'Azâwî.  
La ville perdue.

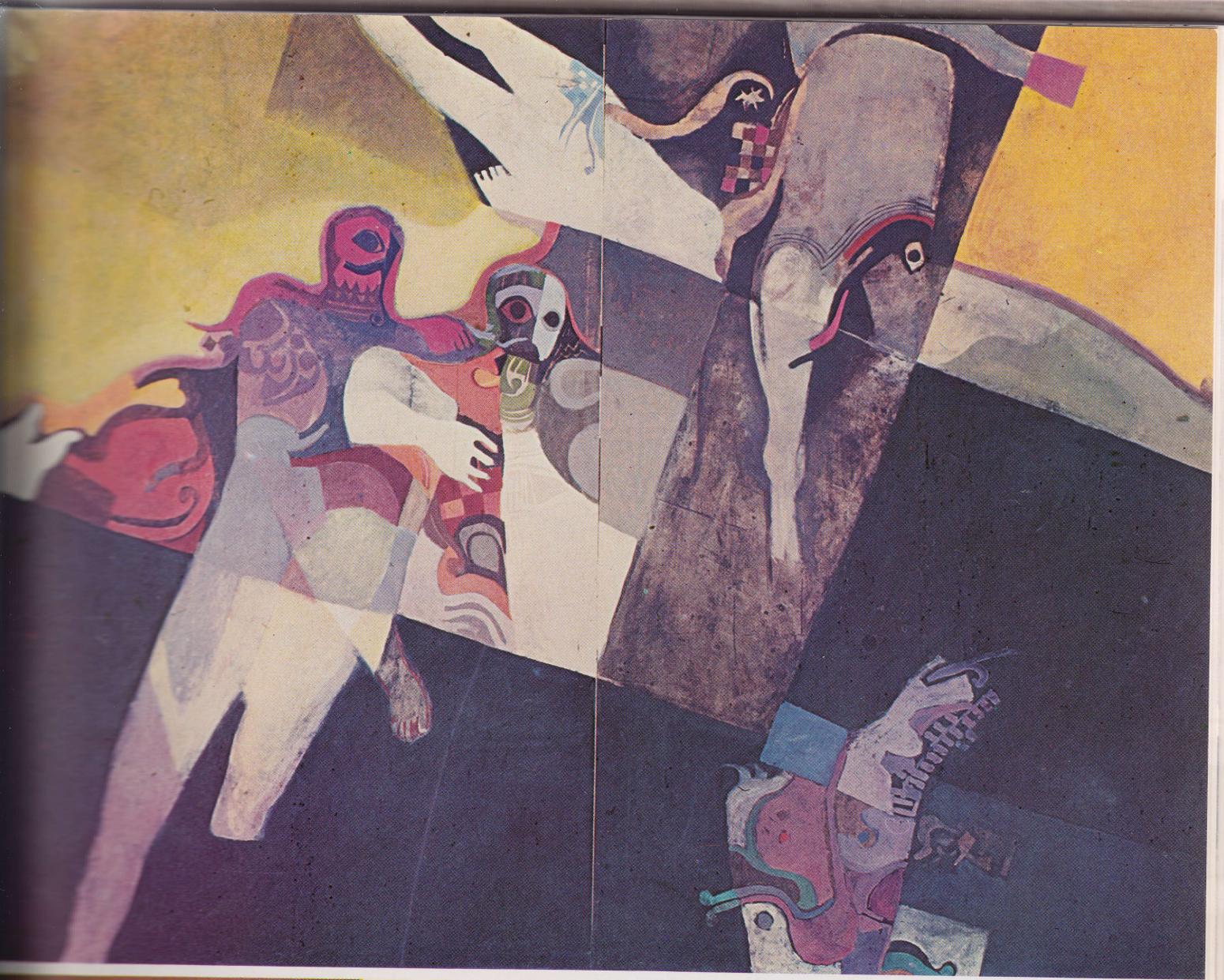


Dhiâ Al-'Azâwî est né en 1939 à Bagdad. Il passa sa licence en archéologie à l'Université de cette ville en 1962 et fit son diplôme de peinture à l'Institut des Beaux-Arts en 1964. Il exposa pour la première fois à la Galerie al-Wâsitî en 1965, à l'époque où il appartenait encore au *Groupe des Impressionnistes*. Ses premiers tableaux étaient visiblement inspirés par le climat social de Bagdad et la vie populaire iraquienne. En cette même année 1965, il participa, à Beyrouth, à l'exposition *Huit peintres dans une seule galerie*, et à une exposition itinérante d'art iraquien qui parcourut les pays orientaux et l'Europe. Il est connu pour l'abondance de ses expositions, tant en Iraq qu'à l'étranger, outre sa participation à celles du groupe *Vision nouvelle*.

En 1970, Dhiâ Al-'Azâwî prit part à l'organisation de la première exposition d'affiches à la *Galerie nationale pour l'Art moderne*. En 1971, il exposa ses oeuvres dans cette même galerie, figura à l'exposition des *Unidimensionnistes* et fut un des quatre exposants du groupe *Vision nouvelle*.

Il a aussi participé à de nombreuses biennales internationales telles que celles des *Affiches et posters* en Pologne, la *Quatrième biennale internationale de dessins* en Yougoslavie et la *Première triennale d'art international* à la Nouvelle-Delhi en 1967. Il exposa également ses oeuvres dans diverses galeries du Liban et du Koweït, et fut l'un des fondateurs de la Galerie 3 à Bagdad.

Au commencement de sa recherche d'un art personnel, Al-'Azâwî fut influencé par le « style de Bagdad » du peintre Jawâd Salîm et ses compositions mê-



D. Al 'Azâwî mit en lumière « la cause »  
et l'esthétique du martyr pour cette  
« cause », en harmonisant ses couleurs;  
et l'orgueil des corps martyrisés  
remplit la surface du tableau.

Dans les oeuvres d'Al 'Azâwî, l'esthétique de la couleur et du symbole folklorique se trouve dans ses sujets locaux, cependant que ses lignes tranchantes éclatent, fulgurantes dans ses dessins consacrés aux commandos palestiniens, et à leurs actions héroïques.

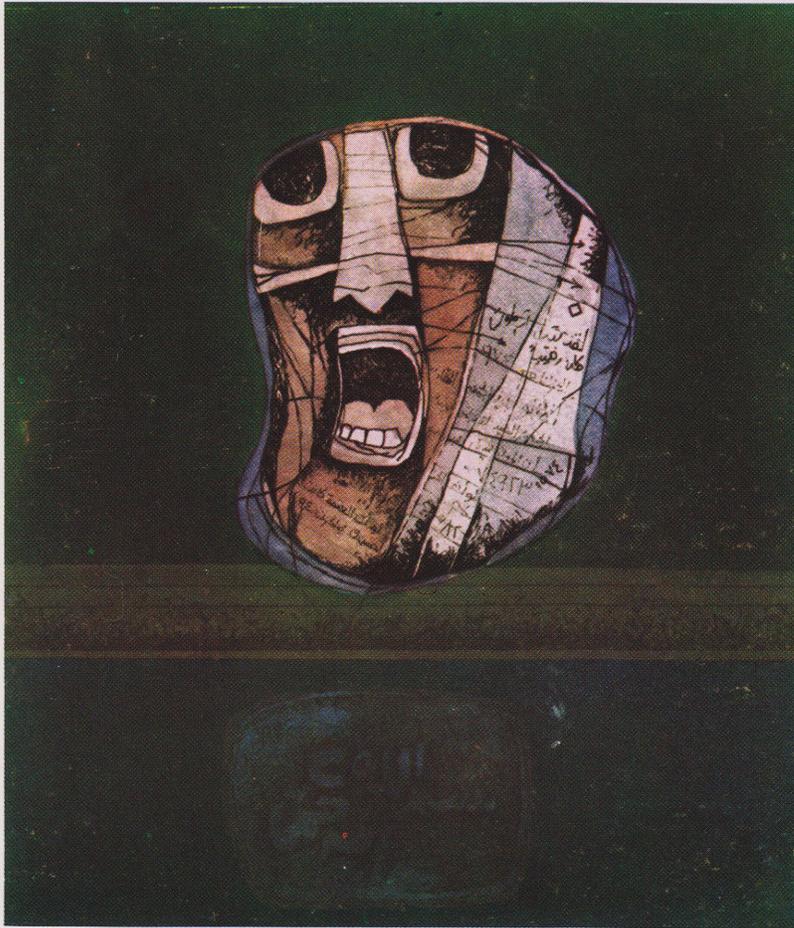
lant symboles folkloriques aux croissants et aux yeux sumériens; il utilisa ces éléments comme motifs primaires dans ses oeuvres, en plus de l'alphabet arabe. Toutes ces combinaisons témoignaient d'une habileté intelligente et avisée. Il fit également usage de la technique des espaces vides, les agençant selon une logique folklorique et les réminiscences des compositions populaires; il créait ainsi une sensation de mystère et d'énergie latente refoulée. Dans ses peintures, il tient compte des caractères esthétiques des couleurs et de leur harmonie, et compose ses sujets avec une sensibilité qui les place entre la timidité et l'effronterie, entre la crainte et l'amour.

Dhiâ contribua largement à la propagation de l'art des posters, et il a écrit un livre à ce sujet. (\*) Il est également très connu comme illustrateur de couvertures de livres et comme enlumineur de recueils de poèmes—il garda son propre style dans ce domaine. Il s'engagea si passionnément dans les événements nationaux, les conflits sanglants et les exploits héroïques de la résistance palestinienne que ses peintures ornementales tournèrent en scènes tragiques. En 1972, le Ministère de l'Information publia un livre, *Témoignage du temps présent*, reproduisant le journal d'un martyr assassiné lors du massacre de septembre 1970 en Jordanie. Le livre était illustré de dessins d'al-Azzawi. Ces dessins, comme ceux qui illustrèrent un autre livre publié à Beyrouth: *Du pays des oranges*, qui réunissait les oeuvres de l'écrivain, artiste et martyr palestinien Ghassan Kanafani—aussi bien que ceux publiés dans divers journaux et magazines—ont eu une influence déterminante sur le dessin décoratif dans les pays arabes.

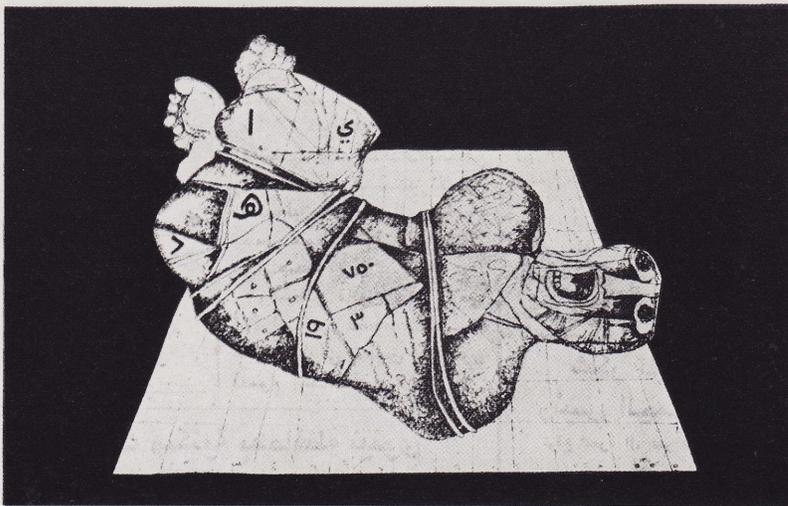
L'expérience psychologique d'Al-'Azâwî prit un tour plus concentré dans ses oeuvres ultérieures, pour devenir un grand cri exprimant l'angoisse de l'oppression, qui montait de têtes de pierre aussi vieilles que l'histoire. Elles apparaissaient comme écorchées et balafrees par les fouets d'un âge sanglant et parées de mentions explicatives aberrantes. Les corps auxquels elles avaient appartenu étaient liés de cordes imaginaires comme celles des victimes avant le sacrifice, et des lignes déteintes s'y étalaient, avec les lettres et les chiffres utilisés aujourd'hui par les bouchers...

\*) Dhiâ Al-'Azâwî: *L'art de l'affiche en Iraq - Etude de ses débuts et de ses développements de 1938 à 1973* Série d'art No 26, Ministère de l'Information, 1974.





Les oeuvres le plus récentes d'Al 'Azâwî ont atteint un degré élevé de concentration, et deviennent des cris d'angoisse montant d'antiques têtes de pierre. De telles oeuvres vont dans le même sens que la production graphique de Fâiq Hasan.





Râfi' An-Nâsirî est né à Tikrît en 1940. Il fit son diplôme à l'Institut des Beaux-Arts de Bagdad en 1959. Il obtint une bourse pour aller étudier l'art en Chine et sortit diplômé de l'Académie Centrale des Arts de Pékin en 1963. Il bénéficia également d'une bourse de recherches de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne pour étudier le graphisme de 1967 à 1969.

An-Nâsirî exposa à Hong Kong, Bagdad, Lisbonne, Beyrouth et Koweït. Il participa aussi à l'Exposition graphique internationale de Leipzig en 1965, à l'Exposition graphique iraquienne de Berlin en 1966, ainsi qu'à des expositions de graphistes au Portugal, à Liège et à Cracovie. Il figura à l'Exposition d'affiches de Bagdad. Signataire, avec cinq autres peintres iraqiens, du manifeste de la *Vision nouvelle*, il prit part à toutes les expositions du groupe.

Il enseigna l'art du *design* à l'Institut des Beaux-Arts de Bagdad, puis fut chargé de la direction de la section de graphisme au même Institut. Il a exécuté une peinture murale pour le « Guest House » et une autre pour le bâtiment de la Compagnie nationale d'assurances.

Les oeuvres d'An-Nâsirî s'orientèrent vers l'expressionnisme après avoir d'abord subi l'influence de l'école traditionnelle chinoise de graphisme. Ensuite, inspiré par la calligraphie arabe, le peintre se tourna vers l'abstraction et colla-

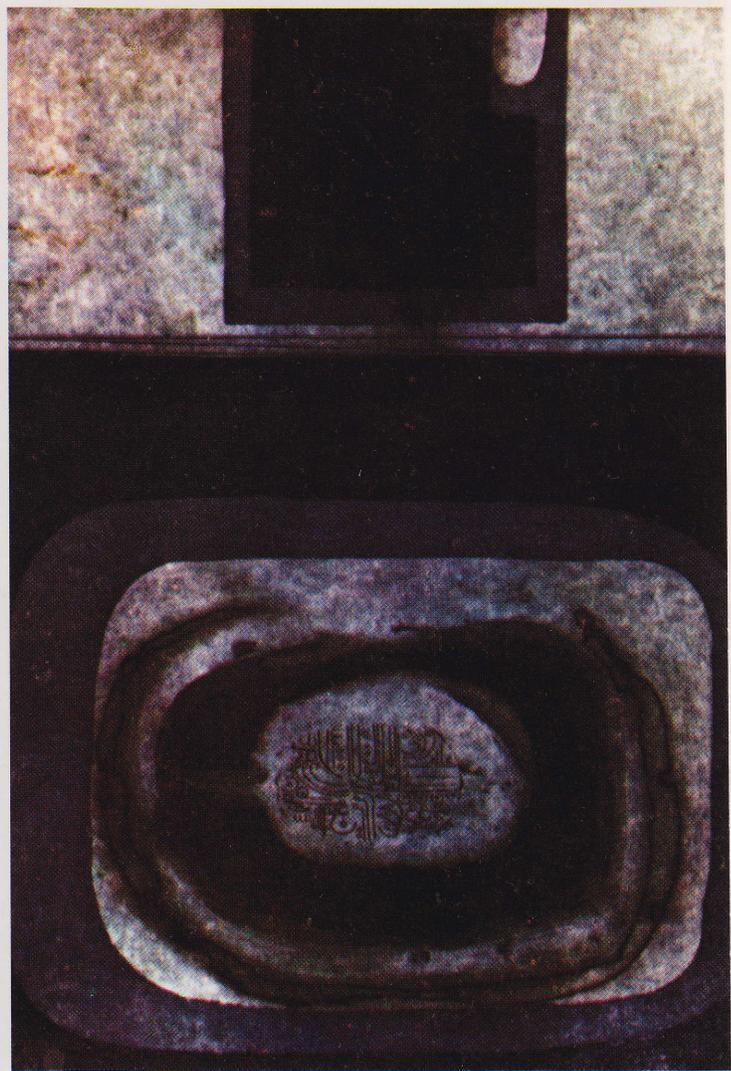
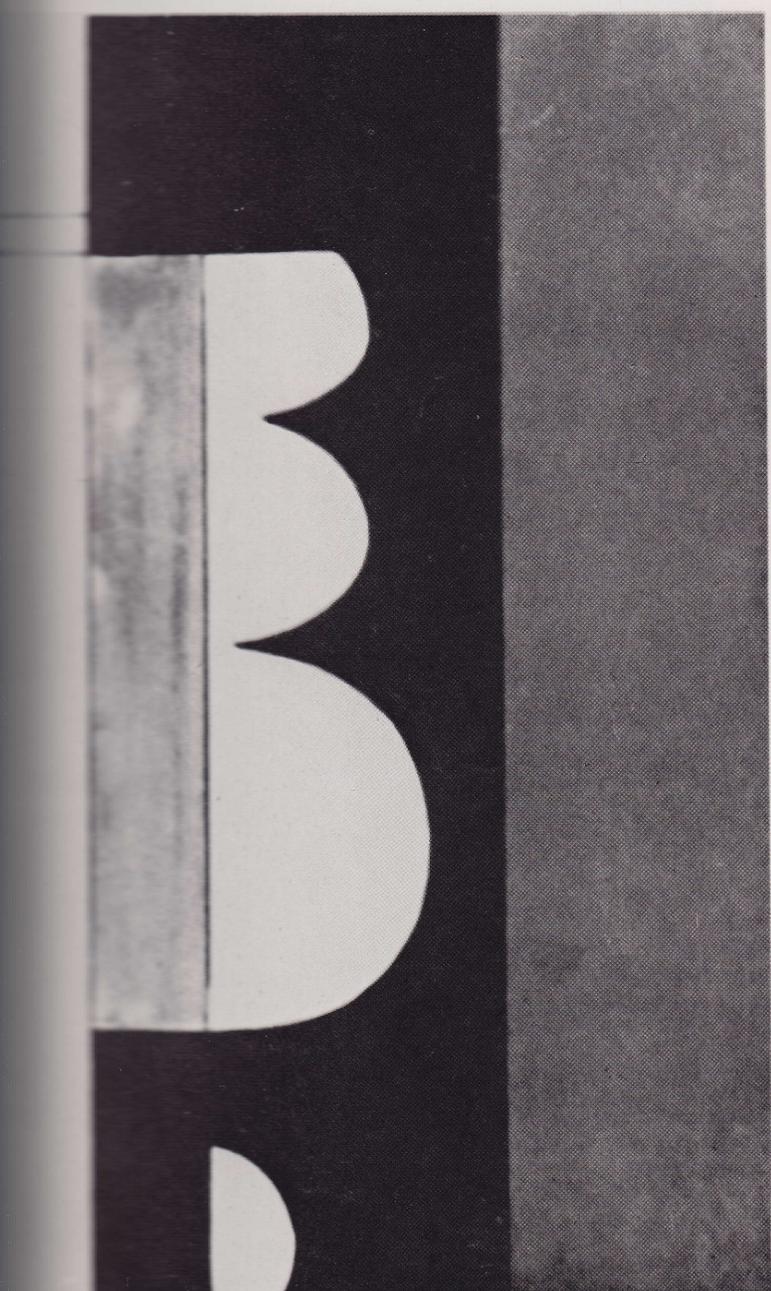
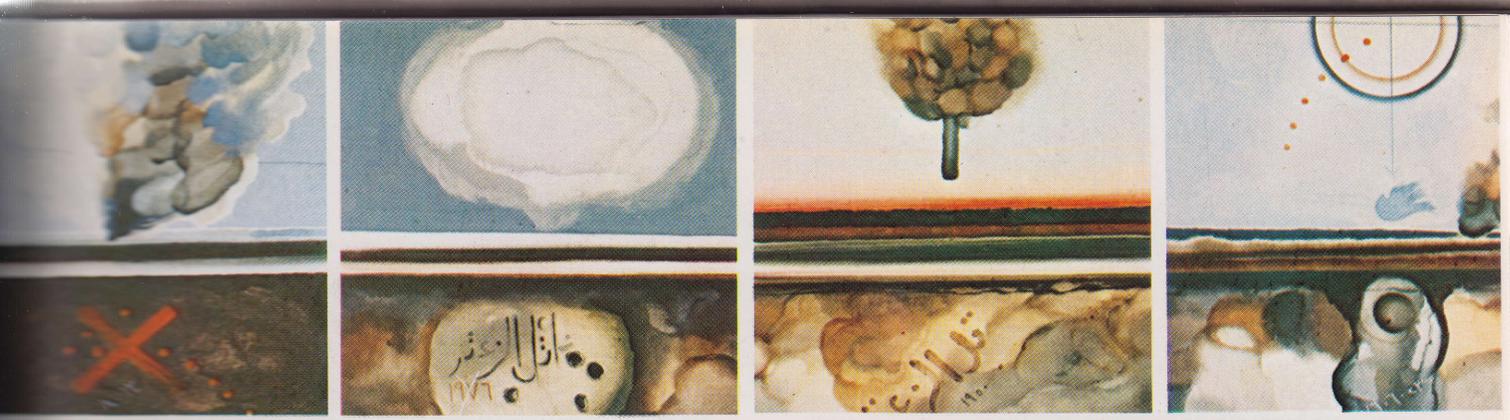


bora à l'exposition des *Unidimensionnistes* en 1971. Son stage au Portugal, qui le mit en contact avec les courants les plus récents de l'art contemporain, le confirma dans ses tendances abstractionnistes, mais il conserva dans ses oeuvres un esprit typiquement oriental par l'emploi artistique des lettres arabes. Ses compositions furent soumises à un processus conscient de création, et les lettres devinrent partie intégrante de la démarche abstraite du dessin; elles commencèrent à engager la peinture dans le sens vertical ou horizontal. An-Nâsirî accentua les autres traits de sa peinture par l'usage mystérieux de la couleur chargée de motifs imaginaires. Il ne fut pas seulement inspiré par l'alphabet arabe, mais l'exploita aussi d'une manière abstraite. Il pratiqua également le collage et fixa à la surface de ses toiles des morceaux d'étoffe sur lesquels étaient peints des talismans religieux, afin de conférer à ses abstractions un caractère folklorique localisé.

«An-Nâsirî est un peintre qui se distingue par une habileté particulière à mêler les valeurs formelles des lettres arabes aux potentialités graphiques et chromatiques, d'une façon qui ne peut laisser aucun doute sur le caractère mystique de sa vision. Le rapport entre sa tendance graphique originale, enrichie d'apports d'art chinois, et les nouvelles formations de lettres est logique et admissible.

« Mais nous devons dire ici que l'expérience fondamentale de Râfi' An-Nâsirî est de tester l'absolu; c'est une tentative d'accéder à ce qui est lointain et profondément enfoui dans le royaume inconnu de l'âme, et de le projeter sur la toile en une vision à laquelle nous puissions participer. Ce qu'il nous présente en définitive, c'est une sorte d'arrière-plan fait d'atmosphères palpitan-tes, avec un premier plan dramatique. Il met en scène nos sentiments dans le cadre de ses visions mouvantes et inquiètes en quête d'une sérénité définitive dans les profondeurs de l'oeil ou de l'âme.

« Son habileté technique est incontestablement une virtuosité suprême qui maîtrise les équilibres, les étendues et les vides. C'est l'habileté d'une harmonisation dont même le silence est partie lyrique. C'est ce qui le rend capable de nous attirer à ses oeuvres pour en apprécier le caractère purement optique et esthétique qu'elles présentent d'abord. Mais bien que ce soit important, cela ne



*En haut:* Râfi' An-Nâsirî. Quatre scènes de Tell Az-Za'tar.  
*En bas:* R. An-Nâsirî. Deux exemples de la recherche esthétique calligraphique du peintre.

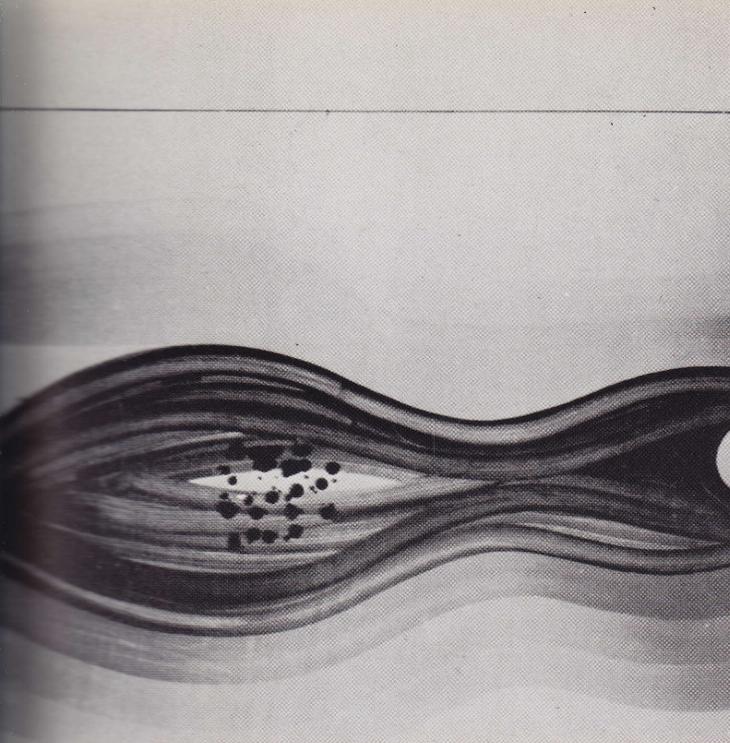
lui suffit pas, car derrière cette émotion tangible, il y a son monde absolu ». (\*)

Sur son expérience dans le domaine de l'art graphique, An-Nâsirî déclare:

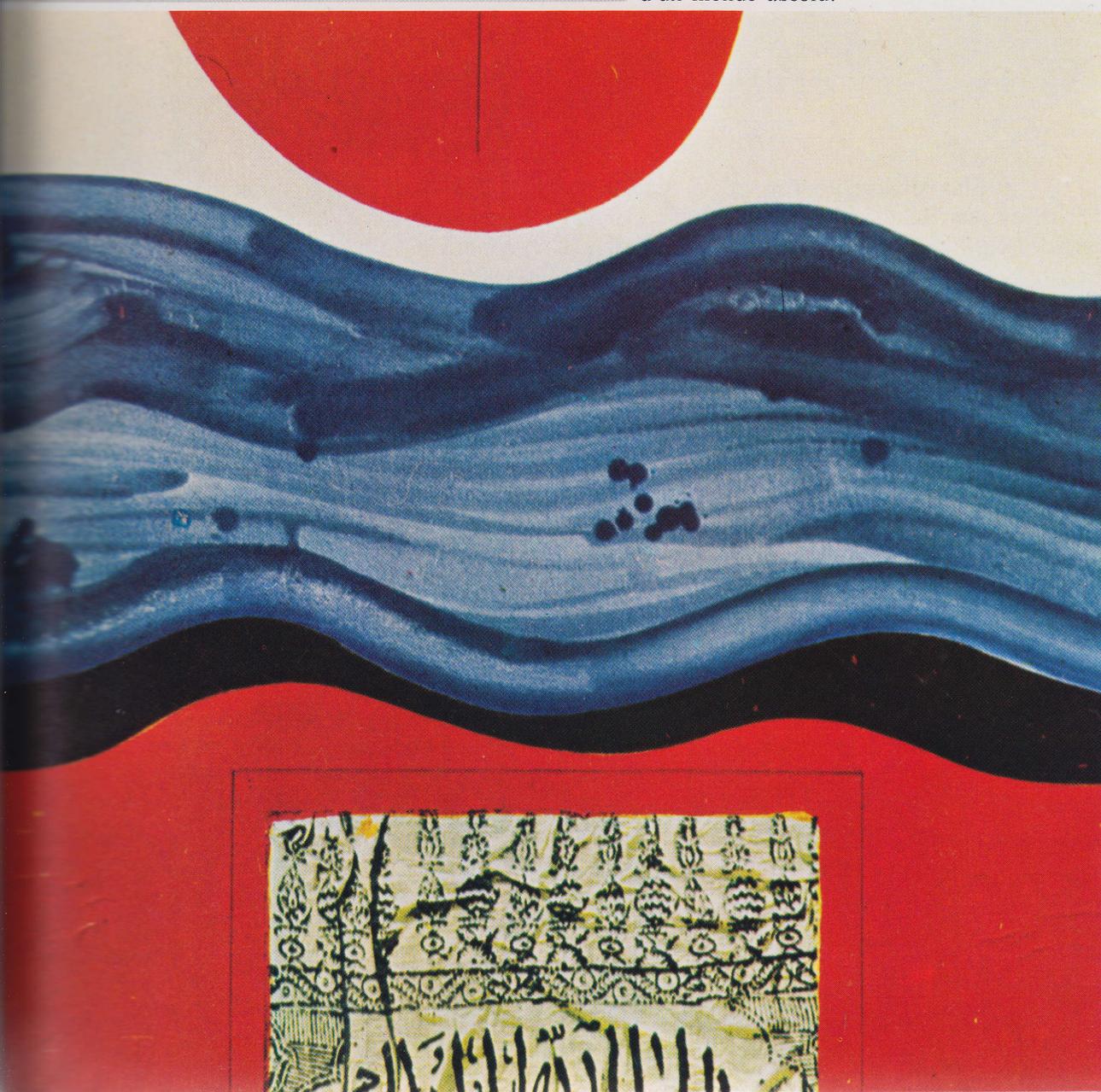
« Mon expérience en art graphique a passé par plusieurs stades: du réalisme au réalisme simplifié, puis au symbolisme, à l'abstraction normale, puis à l'abstraction absolue. Au Portugal, avec la nouvelle technique que j'y ai apprise, ma vision artistique commença à changer graduellement, jusqu'à ce que je découvre le caractère esthétique des lettres arabes et leurs multiples possibilités d'utilisation dans la composition d'un tableau où elles s'intègrent aussi bien au contenu qu'à la forme.

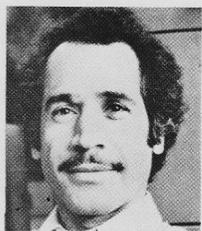
« L'expérience commença par l'emploi d'un mot aux contours confus — je m'intéressais à sa forme expressive à travers ses lettres illisibles plutôt qu'à son sens. Puis ma technique se développa et j'utilisai une seule lettre—et même à l'occasion une partie de cette lettre. Cela peut être finalement un riche symbole pour le tableau et créer en lui une atmosphère spirituelle intégrée. Le potentiel d'inspiration, avec les couleurs graphiques imprimées au moyen de plaques de cuivre, mettait en valeur l'expérience de la peinture chinoise traditionnelle et lui conférait une nouvelle aptitude à s'insérer dans un arrière-plan à entrelacs marqué profondément de l'esprit abstrait des lettres arabes. Mon expérience a subi l'influence de trois sources: la chinoise, l'européenne et l'arabe; c'est par elles que je tente d'atteindre à une nouvelle formule pour la peinture nouvelle que je fais. J'en suis encore aux essais et aux expériences. Mais je continue à croire que la plus petite contribution—fût-elle d'un centimètre carré—à l'expérience moderne universelle est un grand triomphe pour l'artiste arabe. Dès lors, je lance mes essais visant à produire une peinture contemporaine qui a ses traits nationaux, tout en se gardant bien de tomber dans l'utilisation directe et superficielle de l'héritage du passé, telle que certains la réclament et la montent en épingle avec une logique intéressée, sans lien aucun avec la réalité de la civilisation au sein de laquelle nous vivons aujourd'hui. Je veux faire une peinture qui porte en elle l'esprit de la tradition iraquienne, et non ses détails —une peinture contenant à la fois l'esprit de notre époque et un moment dans lequel tous les temps coïncident.»

\*) Article de Jabra Ibrahim Jabra dans le magazine *Al-Muthakkaḥ Al-Arabi*, n. 4, 1971.



La vision esthétique de An-Nâsirî commença à changer graduellement lorsqu'il explora l'esthétique des lettres arabes, et qu'il en donna une interprétation optique derrière laquelle on sent la présence d'un monde absolu.

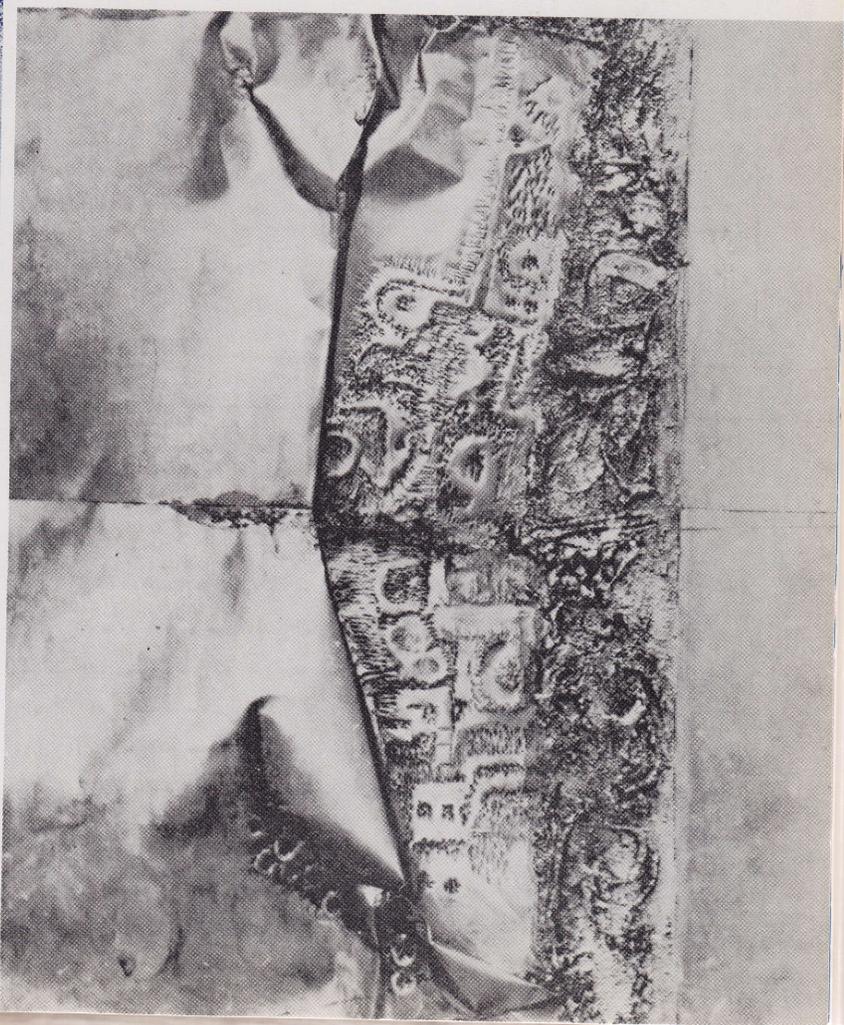
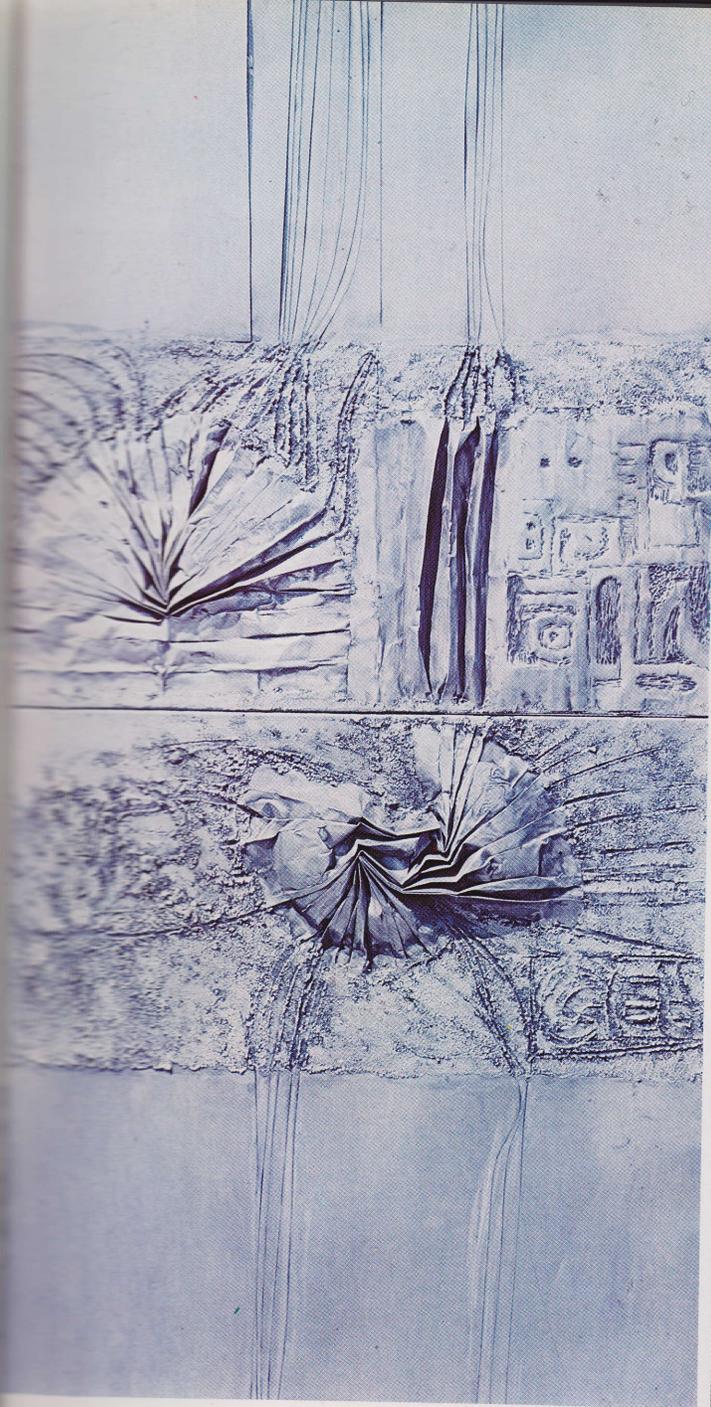




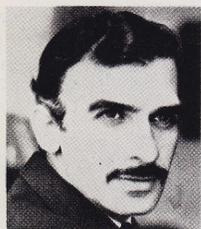
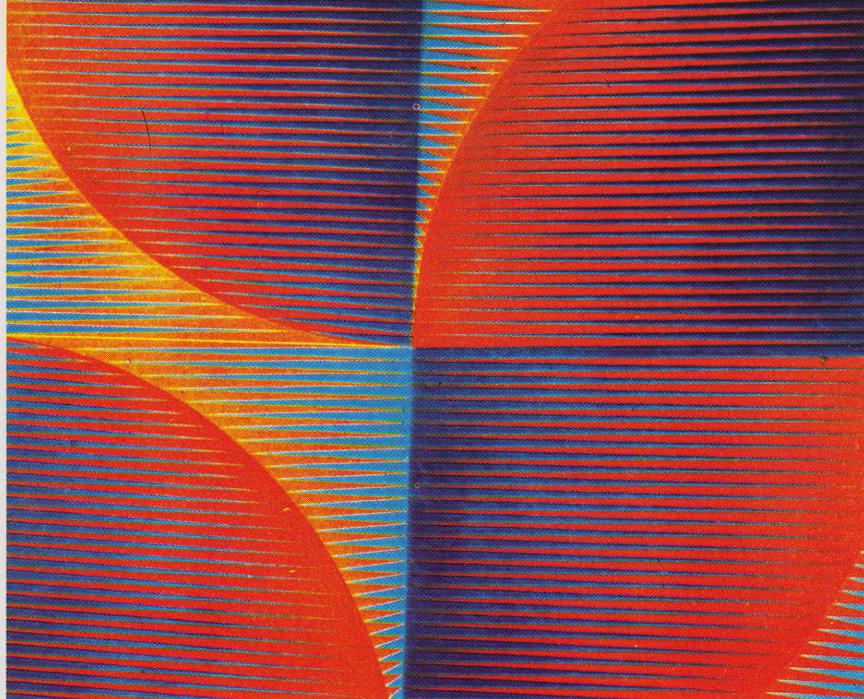
Sâlih Al-Jumai'i est né à Suwaira en 1939. Il obtint un diplôme de l'Institut des Beaux-Arts en 1959. Il exposa ses oeuvres à Bagdad, Koweït et Beyrouth, et participa à l'Exposition d'art iraquien contemporain à Beyrouth et à l'exposition itinérante iraquienne en Europe. Ce fut l'un des membres fondateurs du *Groupe des Innovationnistes* et il prit part à ses premières expositions. Finalement, il rejoignit le groupe des artistes de la *Vision nouvelle* et exposa avec eux à Bagdad, Koweït, Beyrouth et dans d'autres capitales arabes. L'un de ses travaux les plus importants est une peinture murale pour le bâtiment de l'OIT (Organisation internationale du travail) à Genève; une autre de ses peintures murales orne le « Guest House » de Bagdad.

Sâlih Al-Jumai'i passa de l'usage traditionnel de la couleur à l'huile à l'utilisation de matériaux nouveaux et à la représentation des trois dimensions. Il a utilisé l'aluminium en guise de toile, et il l'a rayé, plissé, parfois fondu, et enduit de chaux ou de colorants, avec fureur et violence, comme s'il voulait ainsi lutter dans son oeuvre contre la froideur du métal et le dompter au moyen d'une abstraction lyrique et d'une nouvelle formule de création.

Al-Jumai'i tire son homme moderne déformé des ruines de l'histoire, des âges lointains de Sumer et d'Assur. Il leur a assuré une continuité dans la tragédie humaine et a jeté formes et lettres dans le labyrinthe du froid aluminium. Son introduction de la graphie arabe est décorative et lumineuse à la fois, ou bien il lui donne une inspiration cunéiforme selon ses rapports inconscients avec la peinture et le sujet.



Dans ses oeuvres récentes, Sâlih Al-Jumâ'î précipite la tragédie humaine dans le froid labyrinthe de l'aluminium. Il introduit des lettres à titre décoratif et quelquefois elles évoquent des motifs cunéiformes.

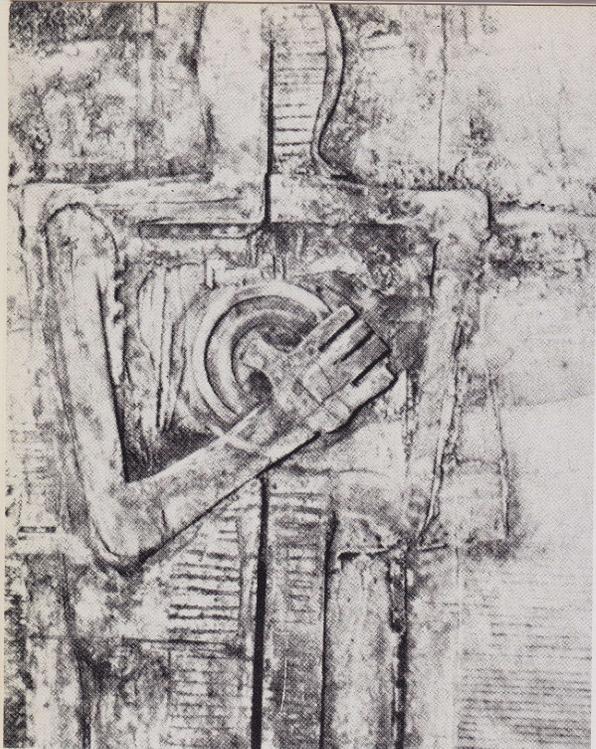


Hâshîm Simirgî est né en 1939. Il est diplômé de l'Institut des Beaux arts depuis 1957 et de l'Académie des Beaux-Arts de Bagdad depuis 1966. Il reçut une bourse de la Fondation Gulbenkian pour étudier l'art graphique à Lisbonne. En 1967, il remporta le premier prix des Artistes arabes à l'exposition organisée par la Compagnie « Craven A ». Il est membre de la Société des artistes irakiens. Il participa à la plupart des expositions internationales organisées en Iraq et à l'étranger, aux expositions internationales telles que celles de Leipzig, Berlin et Lisbonne, à la Première biennale de Belgique en 1969, à l'Exposition graphique de Koweït et à celle des affiches de Bagdad en 1970. Il a également figuré aux expositions de la *Vision nouvelle*. Il s'est spécialisé dans le *design* et dans l'illustration de couvertures de livres et de magazines. Il a gagné de nombreux prix dans les concours d'affiches, et il travaille en qualité de *designer* au Ministère irakien de l'Information. Récemment il a été engagé comme graphiste-designer au magazine mensuel *Afâq 'Arabiyah*.

Hâshîm Simirgî adopte le style de « l'op art » et il compose ses oeuvres d'un nombre restreint de couleurs, tel que le noir ou le rouge, ou bien le noir et le jaune, ou encore le bleu et le jaune, à moins qu'il n'use du procédé monochrome avec motifs géométriques composés d'une succession de cercles, rectangles, ou triangles entremêlés, qui suggèrent le mouvement par illusion d'optique.

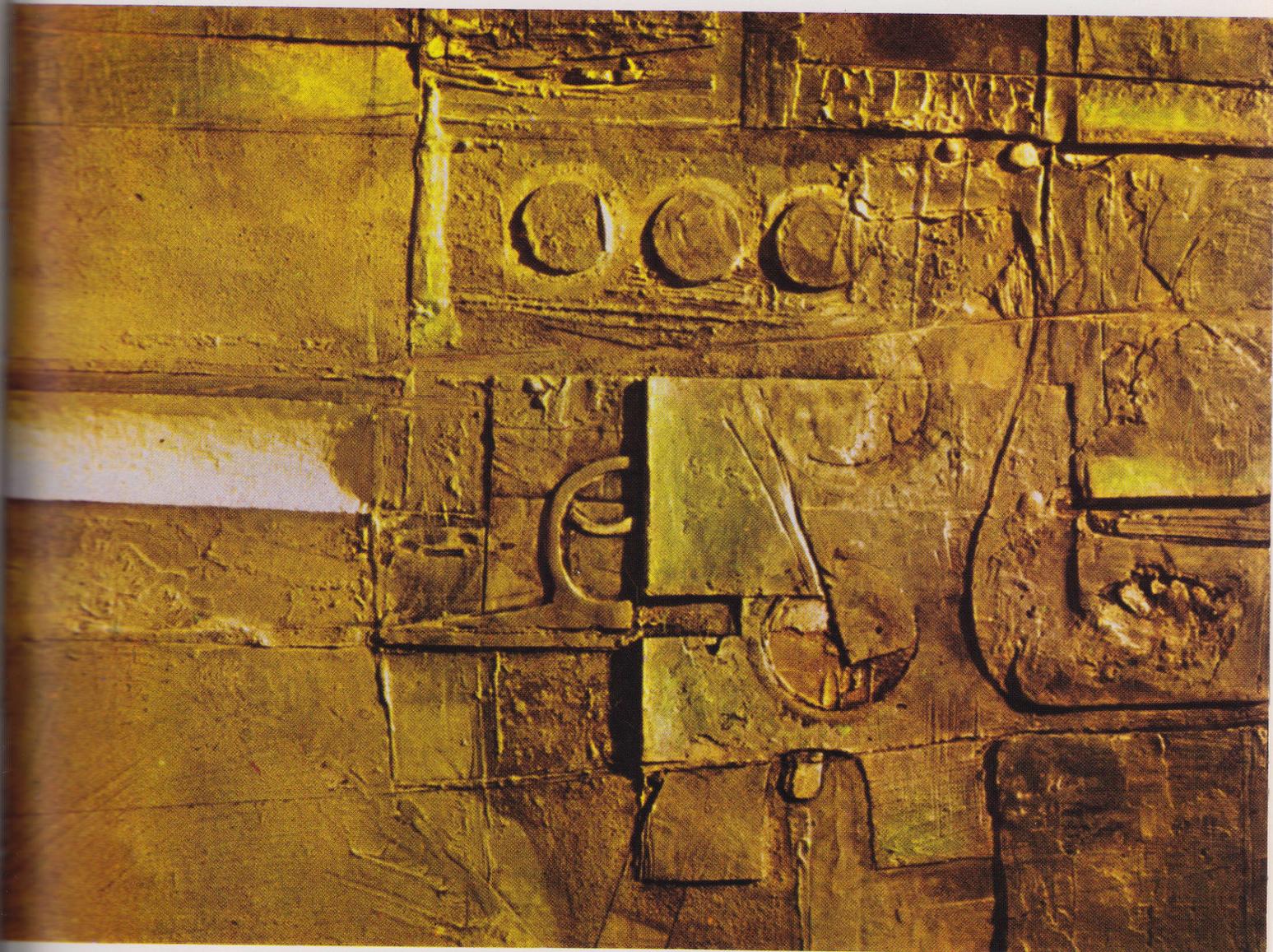
À part l'adoption de l'art optique dans ses oeuvres, Hashim Simirji a encore exploité l'écriture, la calligraphie et l'ornementation arabes, dans l'esprit du graphiste, pour dessiner des couvertures de livres, des posters et d'autres oeuvres graphiques, ainsi que pour illustrer des livres et des recueils de poèmes.





Mouhammad Mahrouddîn fut l'un des six artistes signataires du manifeste de la *Vision nouvelle*. Il est né à Basra en 1938. Il a étudié à l'Institut des Beaux-Arts de Bagdad, puis il s'est rendu en Pologne où il a obtenu un diplôme à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie en 1966. Il a participé à l'Exposition graphique organisée au Taleh Hall de Bagdad en 1967, à l'exposition *Le combat*, à celle du Festival al-Wâsitî et à d'autres expositions iraqiennes au pays et à l'étranger. Mouhammad Mahrouddîn a fait montre d'une grande habileté technique au cours de ces dernières années, et d'expériences dans lesquelles l'influence de ses maîtres de Varsovie, particulièrement d'Antonio Tapies, furent manifestes. « Dans son traitement de la peinture, il introduit un élément de protestation, et il fait usage d'un sens délicat des couleurs. Il est fort intéressé par le caractère esthétique de la technique et se sert de certains matériaux tels que le bois, l'acrylique, le plâtre et le sable, utilisés pour préparer la surface matérielle de ses tableaux, compte tenu de la lumière, en vue de produire un effet spécial. Il accorde beaucoup de soin au point de chute de la lumière, qui intervient dans les rapports entre le matériau, la luminosité et les éléments qui font mûrir le processus de création dans l'oeuvre d'art. De là jaillissent le sens artistique et la claire vision, qui ne peuvent pas être séparés des conditions de la réalité. Les moyens d'expression, avec leurs divers matériaux et toutes les techniques de peinture, convergent et agissent les uns sur les autres. Il y a une interaction entre d'une part, les couleurs à l'huile, le plâtre, le bois brûlé et le vernis, striés de teintes transparentes, et d'autre part les matériaux de couleurs instrumentales, optiques et industrielles ». (\*)

\*) Extrait d'un article de Shawkat al-Rubai'i, sur les expériences de l'artiste, paru dans le magazine Al-Aqlâm, No 5 et 6, 1976.



M. Mahrouddin utilise, avec une grande sensibilité, divers matériaux: le sable, le plâtre, le bois..., ce qui produit des impressions étonnantes dues au contact de la lumière et de la matière utilisée dans les tableaux.