

**Shakir Hassan
Al Said**

Centre culturel du livre

Édition / Distribution

6, rue du Tigre. Casablanca

Tél : +212522810406

Fax : +212522810407

markazkitab@gmail.com

Première édition 2019

Dépôt légal: 2019MO0472

ISBN: 978-9920-9750-6-3



Shakir Hassan Al Said

(1925-2004)

Un peintre en quête d'absolu

Mario Choueiry



«Mon cœur me dit: J'ai le désir ardent d'une science inspirée; Instruis-moi; si tu en es capable.

Je dis l'Alif et mon cœur reprit: N'en dis pas davantage! Si le Un est dans la maison, c'est assez d'une lettre.»⁽¹⁾

«Ce n'est donc pas assez de découvrir l'Auteur d'un Tableau, de connaître le mouvement du Pinceau, si l'on ne pénètre dans celui de l'Esprit.»⁽²⁾

(1) *Les Quatrains d'Omar Khâyyâm*, traduits du persan sur le manuscrit de la Bodleian Library, Oxford, introduction et notes de Charles Grolleau, quatrain XXVIII, Paris, éditions Champ Libre, 1980.

(2) Roger de Piles (1635-1709). *Abrégé de la vie des Peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des desseins et de l'utilité des Estampes*. 1699.

SOMMAIRE

Introduction.....	9
Avant-propos	11
Contexte irakien et éléments biographiques.....	15
L'influence de Paul Cézanne sur le jeune Shakir Hassan al Said.....	38
Pablo Picasso comme point d'appui du premier manifeste rédigé par Shakir Hassan al Said.....	44
La proximité intellectuelle de Shakir Hassan al Said avec Wassily Kandinsky	52
La notion de «contemplation» dans le passage de Shakir Hassan al Said à l'abstraction.....	60
Le concept d'Unidimensionnel de Shakir Hassan al Said et sa concomitance avec l'introduction des lettres arabes dans son œuvre.....	70
Shakir Hassan al Said et le Soufisme.....	85
Conclusion.....	89
Six textes de Shakir Hassan al Said traduits en français.....	91
Paul Cézanne et la tendance abstraite dans le figuratif (1950).....	91
Manifeste (1951) «Le groupe de Bagdad pour l'art moderne»	97

Kandinsky et l'art abstrait (1962).....	101
Manifeste (1966).....	107
Légitimité d'une recherche de l'Unidimensionnel (1970-1971).....	114
L'indéchiffrabilité du texte dans mes peintures (1994).....	123
Liste d'ouvrages.....	127
Liste des ouvrages publiés par Shakir Hassan al Said entre 1964 et 2003.....	127
Bibliographie chronologique sur Shakir Hassan al Said.....	129
Liste des expositions personnelles et collectives.....	130
Remerciements.....	132
Illustrations.....	133

Introduction

Cet ouvrage s'inscrit dans le cadre d'un ambitieux projet culturel initié et mis en œuvre par deux institutions culturelles de renommée, le Prix du Roi Fayçal à Riyad et l'Institut du Monde Arabe à Paris, représenté par la Chaire de l'Institut.

Ce projet se donne pour objectif de faire connaître auprès du grand public une centaine de chercheurs et universitaires arabes et français qui se sont distingués par leurs considérables efforts destinés à la promotion des différentes formes de dialogue constructif et interactif entre les deux rives de la Méditerranée au cours des deux derniers siècles.

Il s'agit d'un authentique hommage que nous tentons de rendre à cette communauté scientifique, aux œuvres exceptionnelles de ces médiateurs culturels, ainsi qu'à leurs vies respectives entièrement dédiées au progrès du savoir, marquant ainsi leur époque par l'innovation et perpétuant une tradition scientifique et humaniste visant notamment la compréhension mutuelle, l'entente et la coopération entre les hommes.

Le choix de soixante personnalités arabes et de quarante personnalités françaises est le fruit d'une

réflexion raisonnée et ciblée menée durant plusieurs mois par un comité scientifique commun soucieux de réunir et présenter une palette de personnalités qui soient, autant que possible, représentatives de chaque discipline et courants de pensée à travers les différentes époques.

Cette liste est loin d'être exhaustive, toutefois, une sélection s'impose malgré le risque ô combien regrettable de sacrifier quelques écrivains, qui ont sans doute le mérite de faire partie de cette pléiade, par milliers. Consolons-nous néanmoins de vous présenter cette belle constellation d'auteurs, et d'initier cette voie qui sera, nous l'espérons, empruntée et poursuivie par d'autres acteurs.

Enfin, nous exprimons notre profonde gratitude aux auteurs qui ont cru en cette initiative et ont participé à sa réalisation. Nos plus sincères remerciements s'adressent également au Prince Khalid Al Fayçal, Président du Prix du Roi Fayçal, et à M. Jack Lang, Président de l'Institut du Monde Arabe, pour leur soutien et suivi continus de ce projet durant toutes ses étapes.

Moheb Al Zahrani

Abdulaziz Alsebaïl

Avant-propos

L'Institut du monde arabe a, dès 1989, mis à l'honneur l'immense peintre irakien Shakir Hassan al Said au travers de l'exceptionnelle exposition, *Croisements de signes*.

Je me réjouis aujourd'hui que, grâce au fructueux partenariat qui existe entre la Chaire de l'Institut du monde arabe et le Prix international du Roi Fayçal, nous puissions être en mesure de publier le premier livre en langue française consacré à cette figure singulière de l'art moderne et contemporain.

Shakir Hassan al Said a non seulement étudié à Paris dans la seconde moitié des années cinquante mais affectionnait particulièrement notre langue.

C'est non seulement au peintre, mais également au penseur, théoricien et pédagogue infatigable que ce livre rend hommage en retraçant l'itinéraire admirable d'un artiste qui a su passer de la figuration à l'abstraction, ouvrant la voie vers un art sans médiation matérielle, visant les délices et les vertiges de l'extase soufi.

L'Irak a traversé et continue de traverser tant et tant de conflits abjects et d'invasions abominables faisant couler un sang innocent.

Concernant la protection du patrimoine irakien, la communauté internationale s'est donné les moyens d'agir efficacement, la France et les Emirats Arabes Unis ont créé en mars 2017 l'Alliance Internationale pour la Protection du Patrimoine dans les Zones en Conflit (ALIPH) que j'ai moi-même eu la mission de mettre en œuvre.

Mais alors que le patrimoine archéologique a été le centre de toutes les attentions, le sort des œuvres irakiennes modernes était tragiquement passé sous silence. Le peu d'écho qu'a produit le pillage et le saccage, suite à l'invasion américaine de 2003, des œuvres modernes irakiennes dans les deux musées de Bagdad qui les conservaient est à ce titre tristement édifiant, un siècle de création irakienne disparaissait.

Shakir Hassan al Said assistera lui-même impuissant au pillage du musée d'Art Moderne de Bagdad qui conservait un grand nombre de ses œuvres qui, aujourd'hui encore, manquent à l'appel.

Dans ce contexte dramatique, l'espoir est permis et il faut parmi les initiatives salutaires visant à redonner à la scène artistique moderne irakienne toute sa place, dire le travail admirable que Nada Shabout a entamé par la création d'un musée virtuel, le Modern Art Irak Archive (MAIA), documentant grâce à un travail colossal et minutieux le plus grand nombre possible d'œuvres d'art disparues.

L'architecte et collectionneur d'art irakien Hussein Harba qui vit à Turin tente de créer un musée dans sa ville d'origine Babylone et d'y rapatrier sa collection, l'une des meilleures sur l'art moderne irakien, rêve dont il faut espérer qu'il se réalisera un jour.

Dire également le mérite des fondations et des musées dans la conservation des oeuvres de Shakir Hassan et d'autres, Darat Al Founoun près d'Amman ou le Mathaf à Doha qui a consacré à Shakir Hassan al Said une très belle retrospective "Shakir Hassan al Said : the Wall".

Il faut enfin saluer la récente exposition *Bagdad mon amour* de Morad Montazami qui vient de s'achever à l'Institut des cultures d'Islam maniant intelligence et sensibilité.

La forte tradition d'amitié entre la France et l'Irak est vive, qui nous oblige davantage que d'autres à souligner la contribution de l'Irak au mouvement international moderne.

C'est dans ce contexte d'intérêt croissant pour la scène irakienne moderne qu'il faut saluer la sortie d'un livre en français dédié à la grande figure de Shakir Hassan al Said.

Paris, le 25 septembre 2018
Jack Lang

Contexte irakien et éléments biographiques

L'Irak est une terre clef pour la modernité arabe, elle entre cependant en scène de façon plus tardive que l'Égypte ou le Liban sur le terrain de la modernité. La première école des Beaux-arts en bonne et due forme ouvre au Caire en 1908, il faut attendre jusque 1941 pour qu'une institution similaire soit fondée à Bagdad.

Contrairement à l'Égypte, l'Irak n'a pas été une étape du «Grand Tour» des peintres orientalistes européens, ils n'y sont tout simplement pas venus malgré la découverte de vestiges antiques tout au long du XIX^{ème} siècle. Il n'est pas inutile de rappeler ici le rôle de la France dans la redécouverte de la Mésopotamie, berceau de ces civilisations assyro-babyloniennes suite aux missions assignées par Louis-Philippe aux équipes du Louvre qui vont aboutir en 1847 aux premières salles d'exposition dédiées à cette civilisation. Dès 1842 est créé un poste de consul de France, attribué à Paul-Émile Botta. Entre émulation et compétition, la concurrence archéologique est effrénée avec les anglais et bientôt avec les allemands qui vont à leur tour rentrer dans le jeu.

Dans la première moitié du siècle, il n'y a pas en Irak de mouvements artistiques structurés et identifiables

comme il y en avait eu par exemple en Égypte (l'académisme⁽¹⁾, le pharaonisme, le surréalisme etc.) et dans une moindre mesure au Liban ou en Syrie. Avant l'ouverture de l'institut des Beaux-arts en 1941, les artistes devaient aller à l'académie militaire d'Istanbul, seul lieu (avant même le Caire) où de jeunes officiers irakiens pouvaient être formés au dessin et à la peinture. Il a fallu attendre 1962 pour qu'une formation universitaire, l'Académie des Beaux-arts, ouvre ses portes à Bagdad.

L'Irak est par ailleurs la seule nation arabe ayant un point essentiel en commun avec l'Égypte: l'existence d'une civilisation multimillénaire ayant porté une tradition figurative antéislamique.

Dès le début du XX^{ème} siècle, une peinture de chevalet émerge en Irak, elle utilise la perspective linéaire née en occident, le pionnier en est Abd al Qadir al Rassam (1882-1952). Ce mouvement prend également ses sources dans la tradition islamique de la miniature avec ce qu'elle comporte d'influences turques et persanes.

Dès les années trente l'Irak envoie des boursiers en Europe, Hafiz al Durubi (1914-1991) à Rome, Faik Hasan (1914-1992) et Jawad Selim (1920-1961) à Paris, Londres. Ces artistes, formés à l'étranger, se poseront vite la question de l'insertion de l'Irak dans la modernité.

(1) Création au Caire en 1908 de la première école des Beaux-arts dans le monde arabe.

Il y a l'idée présente alors dans le monde arabe qu'il faut concurrencer l'occident en s'engageant dans une voie qui est perçue comme moderne, cela tant au niveau scientifique, qu'éducatif et artistique, sans que ce concept de modernité ne soit forcément interrogé.

Il convient de se pencher sur le contexte politique et sociétal dans lequel émerge l'œuvre de Shakir Hassan.

Shakir Hassan voit le jour en 1925 à Samawa, dans le centre de l'Irak près du site archéologique d'Al-Warka. Sa petite enfance se passe à Badra dans le sud-est de l'Irak, à la frontière orientale du pays proche de l'Iran, au pied des Monts Zagros. La population y est d'origine diverse: kurdes, arabes, turkmènes et mongols se côtoient et se mêlent. Shakir Hassan rapporte que c'est dans cette ville que se sont imprimées dans son esprit d'enfant les premières images en couleurs, convoquant une palette harmonieuse de rouges, de verts et de blancs. Il évoque également ses souvenirs d'enfant, les jeux dans les bois et dans les tells remplis de tessons de poterie ainsi que la pêche des poissons colorés du fleuve.

L'Irak subit alors l'influence politique (et non culturelle) anglaise qui succède elle-même à une ère d'influence turque (politique mais également culturelle).

Shakir Hassan est né quelques mois après l'adoption d'une constitution monarchique héréditaire, le Royaume-Uni ayant préalablement installé au pouvoir dès 1921 Fayçal Ibn Hussein, premier roi d'Irak, sous le nom de

Fayçal 1er. L'influence politique britannique est alors à son apogée et c'est paradoxalement ce qui permet au jeune royaume d'accéder à l'indépendance en 1930 puisque le Royaume-Uni garde la mainmise sur le pays et que ce sont uniquement les modalités de l'interventionnisme britannique qui muent pour s'adapter aux exigences nouvelles de l'époque.

En 1930, année de l'indépendance, la famille de Shakir Hassan déménage dans une petite localité du centre du pays au bord du fleuve Gharraf. Son père est fonctionnaire du gouvernement. Shakir Hassan dit avoir gardé des souvenirs vivaces des rives du fleuve, de leurs jardins luxuriants et de bateaux à voile invitant à la rêverie et au voyage. La nature du pays, dans sa richesse, sait également se montrer dangereuse et ses jeux d'enfant mettent le jeune Shakir Hassan en présence d'un autre visage des paysages et la faune des environs: vipères, cadavres d'animaux, courses de chevaux, etc. De sorte que cette nature forge en lui des sentiments profonds et fait vraisemblablement germer dans son esprit les premières interrogations mystiques.

Il débute en 1931 ses études à l'école primaire de Kout dans le centre du pays. L'année suivante, les pérégrinations de la vie familiale mènent Shakir Hassan jusqu'à la ville de Hilla nettement plus grande et toujours au centre du pays mais cette fois au bord de l'Euphrate, à cent kilomètres de Bagdad, près de la cité antique de Babylone. Les scènes de bateaux le long des rives, les

étoffes bariolées, les marchés colorés et les figures mythologiques et populaires présentes à foison provoquent autant de nouveaux stimuli visuels qui font naître chez lui le désir de dessiner et de peindre, vocation qui bénéficiera de surcroît de l'attention que ses professeurs d'alors portent à ses dons.

En 1933 son père prend sa retraite et la famille s'installe à Bagdad où le jeune Shakir Hassan poursuivra ses études primaires à l'école Dar al-Salam dans le quartier du marché Hamada. Shakir Hassan dessine de plus en plus frénétiquement en reproduisant quasi systématiquement les illustrations publiées dans les revues et livres mis à sa disposition.

Shakir Hassan termine ses études primaires et secondaires dans le quartier de Bab al-Sheikh près de Rusafa et y fréquente la Maison de la Jeunesse. Il poursuit l'apprentissage de la peinture sous la direction d'enseignants admirés tels que Faruq Abdelaziz et Nasr Awani.

Shakir Hassan est adolescent quand a lieu, en 1941, le coup d'état du militaire Rachid Ali Al Gillani visant le renversement de la royauté et l'établissement d'une République cherchant à extraire l'Irak de la sphère d'influence anglaise au profit des puissances de l'Axe (et au premier chef desquelles l'Allemagne nazie), ce régime ne fera pas long feu et les britanniques rétabliront très vite la monarchie qui leur est favorable.

C'est dans la foulée de ces événements que Shakir

Hassan débute ses études préparatoires tout en noircissant les marges de ses cahiers de croquis et de caricatures. Durant cette période de la Seconde Guerre mondiale il participe à la première exposition de dessins organisée par l'artiste pionnier Atta Sabri (1913-1987) au profit des élèves des écoles secondaires en Irak.

En 1942 Shakir Hassan encore étudiant travaille à la Direction Générale du Cadastre à la section Imprimerie et Schémas sur les techniques de tracé et de reproduction des cartes.

L'Irak connaît alors la présence de troupes militaires polonaises, alliées aux britanniques. Parmi eux se trouvent des artistes qui rencontrent leurs homologues irakiens dans les cafés fréquentés par la bohème⁽¹⁾.

À partir de 1943 et jusqu'en 1948, Shakir Hassan poursuit ses études universitaires à l'École Supérieure des Enseignants en section Sciences Sociales.

Il va désormais pouvoir peindre à l'atelier de la Faculté sous la direction, entre autre, de son aîné Hafiz al Durubi. Son tempérament, son dynamisme et son allant le mènent à présider l'Association des Artistes de la faculté et à organiser une première exposition artistique en 1948.

C'est durant cette période que Shakir Hassan va de manière compulsive consulter et étudier les livres d'art

(1) C'est ainsi que Jawad Selim a rencontré l'immense peintre moderniste polonais Joseph Czapski (1896-1993).

illustrés de reproductions des grands maîtres de l'art moderne. Parmi ses condisciples qui partagent son intérêt pour l'art moderne figurent Badr Shakir al-Siyab, Lamia Abbas Amara, Rashid al-Abboussi, Adnan Rassim, Abdelwahad Taha, etc.

Shakir Hassan perçoit la portée universelle d'une esthétique nouvelle qui se mue en tradition moderne et qui se met en place en France (en résonance avec d'autres pôles européens) entre la seconde moitié du XIX^{ème} siècle jusqu'à l'entre-deux-guerres. Il en étudie les moments clés successifs qui forment la suite des «ismes»: réalisme, impressionnisme, postimpressionnisme, fauvisme, cubisme, expressionnisme et surréalisme... chacun d'entre eux va à sa manière achever de mettre à bas les académismes et pousser toujours plus loin l'audace dans la représentation. C'est cette épopée de l'art moderne, se déroulant en grande partie en France, qui sera à l'origine de sa décision d'approfondir ses études à Paris: la France a été à l'art moderne ce que l'Italie a été à la Renaissance, elle n'occupe pas une place exclusive, mais constitue un centre irradiant. Les artistes phares de la modernité ont travaillé en France qu'ils soient français comme Monet ou Matisse ou étrangers comme Picasso, Modigliani, Chagall, Soutine, Kupka ou Kandinsky. Il s'agit de ce que l'histoire de l'art désigne par l'expression d'École de Paris. En outre, les artistes qui n'ont pas travaillé à Paris ont tout de même regardé dans la direction de ce phare: Paul Klee, Franz Marc, Piet Mondrian et tant d'autres.

Ce que tant de grands noms de la peinture européenne, américaine ou asiatique sont venus chercher à Paris⁽¹⁾, Shakir Hassan viendra bientôt le chercher à son tour.

Mais pour l'heure Shakir Hassan est encore à Bagdad et 1949 marque une date importante: c'est en effet le retour au pays de la grande figure de l'art moderne irakien Jawad Selim qui vient de terminer ses études (plusieurs fois interrompues par la Seconde Guerre mondiale) à Londres. Shakir Hassan fera sa connaissance à l'École Supérieure des Enseignants alors qu'il est à la tête de la Société des Artistes. Jawad Selim, son aîné de sept ans, est l'artiste irakien dont les conceptions seront les plus proches de celles de Shakir Hassan et le seul maître irakien dont il assumera l'influence⁽²⁾. Leurs visions communes comme leur amitié commune pour le poète Bouland Al Haidari (1926-1996) va les rapprocher.

En cette fin des années quarante Shakir Hassan enseigne à Bakouba. Il devient vite membre de l'Institut des Beaux-arts et approfondi ses techniques de peinture en cours du soir tout en se liant avec toute une constellation de jeunes artistes, comme les musiciens Mounirallah

(1) Par exemple Zao Wou-Ki (1921-2013).

(2) Shakir Hassan a écrit à de nombreuses reprises au sujet de Jawad Selim : *Jawad Saleem et la responsabilité sociale* dans la revue *Al-Jumhuriya* n°2488 en 1979 et *Jawad Saleem l'artiste et les autres* dans le *Journal Babel culturel* n° 757 en 1993.

Wirdi, Faridallah Wirdi, Fouad Redha al-Sadin, les écrivains Talib al-Kilani, Abdelwahab al-Biyati, Baland al-Hadiri, Abdelmajid al-Wandawi, Hussein Merdan et Jibra Ibrahim Jibra, et les peintres Fadel Abbas Mohammed al-Hosni, Ali al-Shaalan, Rassoul Alwan, Abdelrahman al-Kilani, Henri Zefoufda et Muhamad Ghani.

La revue Al-Adib commence à publier régulièrement ses articles⁽¹⁾ toujours de très haute tenue intellectuelle, articles dans lesquels il fait part de ses prises de positions et de ses analyses principalement dans le champ de la création plastique.

Il y commente avec perspicacité les audaces de l'art moderne, clame la portée universelle des acquis des pionniers de la modernité européenne et donne son point de vue très critique sur l'état de l'art et de la création dans son pays.

L'année 1951 marque une étape fondamentale, la fondation du Groupe de Bagdad pour l'Art Moderne avec, entre autre, la figure très respectée de Jawad Selim, mais également des artistes provenant de différents champs de la création comme la figure incontournable de l'écrivain Jabra Ibrahim Jabra (1920-1994) irakien d'origine palestinienne⁽²⁾.

(1) Paul Cézanne et la tendance abstraite dans le figuratif. Al-Adib. 1950

(2) Un attentat meurtrier à la voiture piégée à Bagdad en 2010 face à l'ambassade d'Égypte tuant dix-sept personnes a fait =

Shakir Hassan est le rédacteur de leur manifeste dont l'aplomb rappelle les grands manifestes qui ont jalonné l'histoire de l'art moderne. Sa force de conviction impressionne lorsque l'on connaît son jeune âge. Shakir Hassan participe naturellement à la première exposition du Groupe et donne une lecture du manifeste lors du vernissage de l'exposition dans la salle des costumes irakiens à Bab Sharqi.

Ce manifeste, produit en annexe de ce livre (voir p. 97) a la double ambition de réconcilier la culture contemporaine moderne, en grande partie occidentale, et la culture ancestrale orientale tout en élevant le niveau de conscience et de compréhension par le public irakien de l'art de son époque. Ce manifeste se propose également de renouer avec la tradition artistique irakienne glorieuse, interrompue par la chute de Bagdad aux mains des Mongols et de faire renaître l'art en Irak au nom tant de la civilisation irakienne que de la civilisation universelle! L'art moderne irakien doit avancer sur deux jambes: la modernité occidentale et la culture locale. Nous retrouvons ici un paradoxe qui traverse tout l'art moderne arabe du siècle qui est que, curieusement, les identités nationales s'inscrivent dans le contexte de l'extension de l'influence occidentale.

-
- = disparaître la maison de Jabra Ibrahim Jabra qui se trouvait en face, réduisant en cendres des milliers de lettres et de manuscrits, et des œuvres de l'ami de toujours Shakir Hassan. C'était l'un des derniers endroits à Bagdad qui conservait encore vive la trace de l'intelligentsia irakienne de cette génération.

Shakir Hassan assigne à l'art pictural la capacité d'éveiller un peuple et de lui faire goûter la liberté. Les artistes du groupe de Bagdad se proposent par conséquent d'incarner l'avant-garde éclairée qui indique une nouvelle direction, un renouveau, et des innovations de nature à tirer vers eux le public irakien. Sur ce point, le manifeste de 1951 a un accent utopiste calqué sur les manifestes d'avant-gardes tels qu'ils se sont succédé en France, en Allemagne, en Italie et en Russie dans le premier quart du XX^{ème} siècle.

En 1954, un an avant son départ pour Paris, Shakir Hassan aura sa première exposition individuelle de peinture à l'Institut des Beaux-Arts à al-Kesra.

C'est ainsi un artiste déjà aguerri ayant assimilé les leçons de Cézanne⁽¹⁾, de Picasso⁽²⁾ et de bien d'autres qui arrive à Paris en 1955 pour quatre années d'études. À l'École des Beaux-arts de Paris, il fréquente l'atelier de Raymond Legueult (1898-1871)⁽³⁾, il fréquente également l'Académie Julian si prisée par les étrangers et enfin, l'École des Arts Décoratifs. Il est également membre actif de l'association des étudiants arabes de France.

Il passe du temps dans les salles du Louvre, visite les expositions temporaires du Musée national d'art moderne⁽⁴⁾,

(1) Voir son *Paysage Cézanien* daté de 1949 ill.1 p. 137.

(2) Voir *La femme, la lune et la colombe* daté de 1954 ill. 2 p. 138.

(3) Voir la carte d'étudiant de Shakir Hassan ill. 18 p. 151.

(4) Voir les deux dessins sur le catalogue d'exposition Kandinsky ill.5 et 5 bis p. 141, 142.

alors installé au Palais de Tokyo (entre 1947 et 1977 avant la construction du Centre Pompidou), et se déplace également aux nombreux vernissages des galeries de la rue de Seine qui défendent l'art de leur temps en cette période de foisonnement créatif⁽¹⁾. Les archives de Shakir Hassan livrent beaucoup d'exemples de catalogues d'exposition sur lesquels il dessine.

Il laisse momentanément derrière lui un monde arabe en ébullition où rien, pas même les indépendances obtenues après la chute de l'empire Ottoman ou le relâchement de la mainmise anglaise ou française, ne calme les ardeurs nationalistes, les pulsions panarabes qu'elles soient républicaines ou monarchiques battent leur plein.

L'Irak est encore une monarchie et, en réaction à la création de la République Arabe Unie regroupant l'Égypte et la Syrie, les deux royaumes cousins d'Irak et de Jordanie se fédèrent en Union Arabe de Jordanie et d'Irak en 1958.

Shakir Hassan étudie toujours en bord de Seine quand à lieu, en 1958, le sanglant coup d'État nationaliste du militaire Abdul Karim Qasim suivi de l'assassinat de la famille royale et de l'instauration d'une République sous influence soviétique. L'Irak quitte le fragile pacte de Bagdad honni par la rue arabe qui y voyait un lien avec la

(1) Voir la couverture du catalogue de l'exposition «Ecole de Paris» organisée par la galerie Charpentier en 1958 ill. 3 p. 139.

Turquie, le Pakistan et l'Iran sous l'égide britannique et bientôt américaine.

A l'ancienne opposition entre monarchistes et républicains succède une nouvelle ligne opposant à l'intérieur même du camp républicain le nationalisme nassérien au nationalisme baasiste.

Shakir Hassan qui reste à distance de la scène politique se tient néanmoins au courant des agitations qui traversent son pays. Le déracinement parisien et la soudaine liberté dont il bénéficie n'ont pas été sans lui procurer certains vertiges, il profite également de cette période pour visiter d'autres villes européennes telles que Munich, Bruxelles et Londres.

Mais l'heure du retour a bientôt sonné, ce sera comme un retour aux sources, il va continuer, dans le sillage de son manifeste de 1951, à peindre la réalité sociale irakienne: des paysans au travail, des scènes de la vie locale irakienne, des personnages emblématiques, en introduisant dans sa peinture des accents post cubistes⁽¹⁾.

En 1961 il est à Bagdad où il expose et où il reprend ses activités de critique dans la presse locale. Le Musée national d'art moderne de Bagdad ouvre en 1962 ce qui donne un immense élan à sa génération de peintres modernistes formés à l'étranger.

La démarche de Shakir Hassan comme celle de

(1) Voir son *Groupe de personnages* daté de 1959 ill. 4 p. 140.

beaucoup de ses pairs est paradoxale puisque son œuvre est à la fois nourrie par le développement de l'histoire de l'art moderne universel mais se veut en même temps inscrite dans une singularité irakienne et arabe. Or Shakir Hassan développe sa carrière artistique dans un Irak dans lequel le nationalisme arabe et son corollaire, le panarabisme (plus ou moins teintés de socialisme), représentent les seuls courants de pensée admis, avec une dimension antioccidentale évidente.

Les années soixante constituent une période d'intense réflexion qui va mener Shakir Hassan à trouver sa propre voie. Les nouvelles conceptions de Shakir Hassan vont culminer en 1966 dans son Manifeste spéculatif reproduit en annexe de cet ouvrage (voir p. 107). Le contexte politique irakien est alors marqué par des nationalismes antagonistes et exacerbés sur fond de lutte de pouvoir qui amènera assez vite au contrôle de l'Irak par le parti Baas.

C'est pourtant vers une sensibilité soufie apolitique que Shakir Hassan s'oriente, sans pour autant mettre de côté les problématiques identitaires qui continuent à se poser à lui.

Il y a dans l'Irak et le monde arabe de cette époque l'idée largement répandue postulant que l'artiste contemporain arabe a une responsabilité à l'égard du monde arabe dans son ensemble, transnationalisme qui n'a pas d'équivalent en Europe. Le monde arabe a accédé tardivement à l'indépendance, de manière fracturée et en sociétés

multiples et hétérogènes mais toutes traversées par le refus des défaites militaires de 1948-49, 1967 et 1973.

Si l'activisme éditorial de Shakir Hassan est riche en ce milieu des années soixante, il en va de même en ce qui concerne sa production artistique. En 1966 une nouvelle grande exposition lui est consacrée dans le Musée National d'Art Moderne de Bagdad.

C'est en peintre et théoricien reconnu, et le pèlerinage du Hajj effectué, qu'il quitte l'Irak pendant deux ans, en 1968-1969, afin d'enseigner la peinture en Arabie Saoudite (à Khobar puis à Riyad).

Pendant que Shakir Hassan est en Arabie Saoudite, l'Irak passe sous le contrôle baasiste du général Ahmad Hasan al-Bakr et l'ancien paria Saddam Hussein devient le numéro deux du nouveau régime qui va réprimer tant les opposants nassériens que les communistes, car c'est bien trois factions progressistes qui se livraient une guerre à mort en Irak.

Shakir Hassan demeure ensuite en Irak entre 1979 à 2003, c'est à dire durant toute la période de concentration de tous les pouvoirs entre les mains de Saddam Hussein.

Sous l'autorité de fer de Saddam Hussein il y a eu une volonté évidente de contrôle de la création par l'État. En 1974 est créée l'exposition annuelle du parti, avec des productions dignes des deux totalitarismes occidentaux du XX^{ème} siècle, teintées de réalisme socialiste et de nationalisme exacerbé. Nous ne compterons plus les

portraits soporifiques de Saddam ornant les rues, les boutiques, les bâtiments officiels et les musées. Cela n'empêchera pas l'existence d'un modernisme authentique en marge de l'art officiel mais sans opposition frontale ni déclarée avec lui, Shakir Hassan en est la preuve, lui qui ne goûtera jamais à cet art pompier servile serviteur du Raïs⁽¹⁾.

Shakir Hassan est par conséquent en décalage avec le réalisme et l'art officiel promu par le régime ce qui ne l'empêche pas de le commenter⁽²⁾ et c'est dans ce contexte d'exaltation de la nation irakienne et d'une vision utilitariste de la culture que Shakir Hassan développe ses théories sur l'art empreintes d'une grande liberté au point que nous pouvons nous étonner de ce qu'il ait été si souvent exposé à Bagdad.

La situation est en réalité paradoxale puisque l'état irakien encourage en même temps qu'il bride la liberté de l'artiste. C'est à Bagdad en 1973 qu'a lieu la première réunion de l'Union des Artistes Arabes, suivra la décision de création d'une biennale de l'art arabe qui aboutit en 1974.

La peinture abstraite, en raison de sa démarche intellectuelle non utilitaire, est suspecte aux yeux des

(1) Chef en arabe.

(2) Dans l'article *Réalisme et réalisme documentaire dans la seconde exposition du parti* publié par la revue Al-Thawra n° 4976 en 1981 mais aussi dans l'article au titre éloquent *Le réalisme dans l'art : superficialité et profondeur* publié par la revue Al-Thawra n° 5871 en 1986.

zélateurs du régime baasiste. La peinture figurative a beau être une importation récente européenne et l'abstraction a beau être une donnée ancienne dans les arts de l'Islam, aux yeux de la multitude en Irak la peinture de chevalet se doit d'être figurative pour faire sens, et c'est la seule manière de peindre qui paraît admissible.

La figuration en Irak tire profit de cette situation, elle apparaît propice à rendre compte des aspirations de la nation irakienne et de la nation arabe, sujets par excellence de l'art engagé. Se développe autour d'un artiste comme Muhammad Arif, peintre quasi officiel, une scène académique d'artistes irakiens, souvent formés à Moscou, qui recherchent une figuration minutieuse célébrant les acquis de la révolution et qui livrent de nombreux portraits (peu inspirés) du leader combattant Saddam Hussein, à la limite du kitch. C'est pour cette raison que, sous Saddam Hussein, l'art figuratif n'a pu être le vecteur de l'expression d'une liberté personnelle.

Cette peinture exaltant Saddam Hussein est plus proche de l'affiche politique de propagande que de l'œuvre d'art, le meilleur y côtoie le pire à la manière de l'art socialiste soviétique ou d'Amérique Latine. Et nous ne comptons pas les œuvres aux noms aussi évocateurs que «le leader combattant Saddam Hussein avec le peuple».

Même un artiste comme Faik Hassan renonce à l'art abstrait, auquel il s'était pourtant essayé, pour retourner à la figuration dès la fin des années soixante.

Dans ce contexte pour le moins particulier, Shakir Hassan sera le représentant en Irak d'une peinture alternative et d'un cheminement sans retour vers l'abstraction dans laquelle ce sont les préoccupations artistiques qui restent toujours au premier plan et en 1975 il publie son important texte «La liberté en art» soutenu paradoxalement par les affaires culturelles irakiennes.

Tout le long des années soixante-dix Shakir Hassan est en lien avec l'étranger: en 1975 il participe à une exposition collective au Festival de Cagnes-sur-Mer en France, en 1976 le musée d'Art Moderne de la ville de Paris consacre une exposition à l'«Art Irakien Contemporain» dans laquelle Shakir Hassan figure en bonne place⁽¹⁾. En 1976 son œuvre est présente à Venise, en 1977 au centre culturel irakien à Londres et en 1979 à la quinzième biennale de Sao Paulo au Brésil. Le monde arabe n'est pas en reste, son œuvre est à l'honneur en 1978 au Koweït, en 1979 à Beyrouth et en 1980 à Tunis.

L'art de Shakir Hassan devenu clairement abstrait au cours des années soixante et soixante-dix et qui le demeurera pour le restant de sa carrière a été dans le fond toléré car il ne s'attaquait pas frontalement à l'ordre établi, sa radicalité se place sur un tout autre plan. Sa démarche de plus en plus mystique sur laquelle nous reviendrons en détail représente certainement une mise à distance entre son art et

(1) Voir la photographie prise en compagnie du premier ministre Jacques Chirac en 1976 ill. 19 p. 151.

la réalité brutale que traversait l'Irak, ce qui ne l'a pas empêché d'être solidaire des grandes épreuves que traversera bientôt son pays. Mise à distance et compassion forment les deux faces d'une même médaille. Lorsque Shakir, même abstrait, intègre des lettres arabes dans ses œuvres il est certain qu'il se rapproche des préoccupations identitaires de ses contemporains.

Shakir Hassan va vivre en première ligne les trois décennies de drames que connaîtra son pays au premier rang desquels l'atroce guerre Iran Irak de 1980 à 1988, qui se solde par une frontière inchangée et près d'un million de morts.

C'est au cours de la guerre Iran Irak en 1982 que Shakir Hassan ressent le besoin d'entreprendre la rédaction de l'*Histoire du mouvement plastique en Irak* et d'autres études sur la calligraphie dans le cadre de ses activités au département des Arts du Ministère de la Culture et de l'Information. Il produit à cette époque «Guerre et Paix», un recueil de croquis illustrant la souffrance des soldats et s'exprime sur le conflit Iran Irak⁽¹⁾.

Entamée dès la fin des années soixante-dix, c'est ensuite tout le long de la guerre Iran Irak puis des deux guerres du Golfe que Shakir Hassan va développer sa série des «murs» peints sur toile ou sur panneau ressemblant à

(1) *Positions plastiques en temps de guerre* dans la revue Afaq Arabiya n°8 et *Réflexions en temps de guerre* dans la revue Al-Jumhuriya n° 5116, deux articles publiés en 1982 .

des murs réels offerts à la contemplation du spectateur⁽¹⁾.

De prime abord, la série des murs signe un retour vers le minéral et le primitif, ces murs sont ceux extérieurs ou intérieurs des maisons, ils sont autant d'obstacles dressés entre les hommes et de témoins silencieux de la vie de chacun, de la réalité et de la vérité de nos vies.

La lettre arabe viendra parfois s'insérer sur les murs de Shakir⁽²⁾, puisqu'elle se trouve déjà sur les murs des villes sous forme de graffitis parfois transgressifs au travers desquels l'on perçoit la sourde emprise de la censure.

Ces murs peints sur toiles ou sur panneaux laissent entrevoir sur des fonds abstraits les traces du temps et de l'abandon: délabrements, fissures, lacérations, tâches, éclaboussures, fibres végétales. Ces traces tirées de la réalité physique n'en sont pas moins des ponts vers la réalité invisible qui forme la seule véritable vocation de l'homme selon Shakir Hassan: rentrer dans la plénitude et dans l'extase que seul la contemplation du Divin peut procurer.

L'œuvre d'art apparaît alors plus que jamais comme une médiation entre deux mondes et nous comprenons alors les raisons qui poussent Souhail Sami Nadir à qualifier les derniers tableaux de Shakir Hassan de «pages mentales»⁽³⁾.

(1) Voir les trois œuvres conservées à l'Institut du monde arabe ill. 10 p. 146, ill. 11 p. 146 et ill. 12 p. 146.

(2) Voir note 16.

(3) Dans son texte «A la recherche de la trace» daté de 1989 et consacré à Shakir Hassan.

Cette période immensément douloureuse faite de tranchées, de privations, de souffrances indicibles est une période de création pour Shakir Hassan qui introduit des trous et des déchirures afin d'approfondir son concept d'Unidimensionnel (la Seule Dimension) baigné de soufisme (faire un avec Dieu) sur lequel nous reviendrons en détail.

C'est finalement au moment où Shakir Hassan est hanté par les souffrances infligées à son pays que, paradoxalement, le peuple irakien si présent dans ses tableaux de jeunesse disparaît de ses œuvres, en apparence tout du moins. Exit les porteuses d'eau, exit le peuple des ruelles de Bagdad qui hantait ses œuvres de jeunesse. Shakir Hassan fera bien mieux que cela puisqu'il offrira à travers ses œuvres nouvelles à l'humanité entière, sans distinction, un horizon spirituel de nature à sauver les âmes.

Durant cette période apocalyptique Shakir Hassan se rend au Venezuela en 1983 dans le cadre de ses nouvelles fonctions au sein de la Ligue des Critiques d'Art. En 1988, il est à Paris pour l'exposition Croisement de Signes à l'Institut du monde arabe.

Shakir Hassan vivra ensuite tout aussi douloureusement la première guerre du Golfe suite à l'invasion du Koweït par Saddam Hussein puis l'entre-deux-guerres du Golfe baignée de guerres intestines internes entre le pouvoir de Saddam et les kurdes d'un côté et les chiïtes de l'autre sur fond d'embargo⁽¹⁾. C'est une période durant laquelle

(1) Shakir Hassan a témoigné de cet embargo dans l'article *L'embargo des effets et non pas les effets de l'embargo* paru dans Al-Jumhuriya n° 8624 en 1993.

Shakir Hassan est actif en Irak mais aussi expose à plusieurs reprises à en Jordanie. L'artiste irakienne Hanaa Malallah qui a été son élève et sa collaboratrice rapporte que c'est à Amman que Shakir Hassan amorce une phase toujours inconnue de son œuvre, une installation de rue en forme de boutique de coin de rue faite à partir de matériaux de récupération⁽¹⁾.

Parallèlement, les archives familiales montrent tout au long des années quatre-vingt-dix des travaux peu connus de Shakir Hassan réalisés au feutre bleu ou noir dans un veine minimaliste: s'y succèdent des points, des croix et autres petits traits⁽²⁾. Ces œuvres, comme l'avaient été celles de sa série des murs, apparaissent comme autant de langages ésotériques et codés servant à approfondir sa réflexion soufie à l'approche de la fin de sa vie.

Il vivra enfin, un an avant sa mort, l'imprudente et terrible invasion de l'Irak par l'armée américaine en 2003.

Shakir Hassan décède en 2004, soit un an après la chute de Saddam Hussein, ce qui lui aura tristement laissé le temps de souffrir de la cruauté des destructions subies par Bagdad, et après la réalité brutale de la mort de tant d'hommes et de femmes, il assistera également

(1) Voir ill.13 p. 147 (haut) l'image du magasin de coin de rue confectionné comme un ready made par Shakir Hassan, photo prise par Hanaa Malallah.

(2) Voir ill.16 p. 149

impuissant au pillage du musée d'Art Moderne de Bagdad (le centre Saddam) qui conservait un grand nombre de ses œuvres qui, aujourd'hui encore, manquent à l'appel.

L'influence de Paul Cézanne sur le jeune Shakir Hassan

«Paul Cézanne et la tendance abstraite dans le figuratif», 1950

Shakir Hassan subit dans la première partie de sa carrière l'influence primordiale de Paul Cézanne (1839-1906). Dans une seconde partie de sa carrière, quand son art deviendra abstrait, il suivra le sillon creusé avant lui par la première génération des pionniers de l'abstraction européenne tout en singularisant son approche.

Mais pour l'heure Shakir Hassan qui n'est pas encore sorti d'Irak est encore loin de se tourner vers l'abstraction, son panthéon est encore formé des artistes postimpressionnistes, des cubistes, des fauves et des surréalistes qu'il connaît par des reproductions dans des livres et sur lesquels il écrit alors qu'il n'est pas encore sorti de son pays⁽¹⁾.

Shakir Hassan a assimilé les évolutions de l'art moderne européen alors qu'il vit encore en Irak. Il n'a pas encore mis les pieds en Europe qu'il noircit déjà ses

(1) Deux articles précoces de Shakir Hassan portent par exemple sur le sujet du surréalisme : *Le surréalisme* publié par la revue Al-Fikr Al-Hadith (La Pensée moderne) n°908 en 1950 et *Le surréalisme et le Groupe de Bagdad* publié par Al-Awqat Al-Baghdadiya (Le Temps de Bagdad) en 1953.

cahiers à partir d'un apprentissage spontané tiré des livres d'art qu'il consulte. Pour ce qui est de Paul Cézanne, Shakir Hassan puise en grande partie ses sources chez le grand historien d'art italien Lionello Venturi (1885-1961) et chez l'anglais Reginald Howard Wilenski (1887-1975).

Durant cette période allant de 1948 à 1954, il absorbe des images dans des livres d'art et dessine continuellement. Ses productions aquarelles et encres sur papier, très nombreuses, montrent l'assimilation rapide des points clés qui le préoccupent, il dessine des paysages cézanniens hachurés à la manière de ceux du maître d'Aix-en-Provence⁽¹⁾, des nus de femmes parfois académiques, parfois cézanniens ou cubisants, et des personnages locaux issus de la vie quotidienne ou de l'histoire irakienne quasi systématiquement traités à la manière des figures post cubistes de Picasso des années trente et quarante.

Shakir Hassan parle encore avec la langue des autres, cette nouvelle grammaire qu'offre l'art moderne il est l'un des tous premiers à la suite de Jawad Selim à la comprendre et à la pratiquer en Irak, elle représente pour lui le reflet le plus moderne de l'époque.

Shakir Hassan affirme dans ses écrits que le langage de l'art moderne occidental né d'une rupture avec l'académisme a une légitimité universelle et il ira jusqu'à postuler dans son premier manifeste la nécessité de relever le niveau de la sensibilité populaire arabe en la

(1) Voir ill. 1 p. 137.

mettant en contact avec la culture plastique occidentale ! Ce langage de rupture est donc valable même là où il n'y a pas d'académisme à combattre, car l'Irak n'a pas de tradition picturale récente.

Shakir Hassan n'en est pas moins profondément attaché au génie de sa terre natale mais ceci n'empêche en rien de prendre ailleurs ce qui viendra à manquer localement, c'est tout le sens de son manifeste de 1951 dans lequel il écrit «C'est que l'artiste irakien contemporain est chargé à la fois du poids de la culture moderne (comprendre occidentale) et du caractère de la civilisation locale».

Avant de partir étudier en France Shakir Hassan est encore un artiste figuratif dont la peinture est empreinte des leçons de Cézanne et de Picasso, Shakir Hassan va même continuer à peindre et à dessiner de manière figurative tout le long de ses années de formation parisienne alors que l'abstraction est partout autour de lui. Il faut y voir également une fidélité à Jawad Selim.

Shakir Hassan, du temps où il est encore un artiste moderne figuratif, a déjà pressenti les conséquences plus radicales que les jeunes générations peuvent tirer de l'observation de Paul Cézanne.

C'est ce dont Shakir Hassan rend compte dans son texte daté de 1950 «Paul Cézanne et la tendance abstraite dans l'art figuratif». Shakir Hassan y écrit que chez Paul Cézanne le «réel est dépouillé de ses contraintes spatio-temporelles».

Shakir Hassan a compris que Cézanne cherche à atteindre au-delà de l'impression instantanée, l'essence du motif plus que sa représentation. Si les impressionnistes avaient aboutis à la dissolution de la forme, Cézanne qui n'est impressionniste qu'à demi veut rester maître de sa composition jusqu'à tordre la réalité s'il le faut.

Cézanne, avant les cubistes, remet en cause la perspective puisqu'il veut donner à voir dans une même nature morte des objets avec différents points de vue, et qu'il géométrise la réalité comme l'illustre la citation célèbre tirée de l'une de ses lettres à Emile Bernard «traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône»⁽¹⁾.

Nul ne sait si Paul Cézanne aurait, s'il avait vécu plus longtemps, accepté la filiation cubiste qui se réclame de lui mais le cubisme pour sa part a fini par former dans l'entre-deux-guerres un quasi académisme soudé par le culte de Cézanne⁽²⁾.

Le mérite de Shakir Hassan est d'avoir compris très profondément et très intimement, avant même de mettre un pied à Paris, la portée universelle de l'art moderne tel qu'il est né en France d'artistes français ou étrangers. Portée universelle sans laquelle des peintres travaillant en France, français ou non, comme Cézanne, Monet, Gauguin,

(1) Citation extraite d'une lettre de Paul Cézanne à Emile Bernard que Picasso et Braque décideront de prendre à la lettre.

(2) Même parmi les non cubistes Hemir Matisse vouait un culte comparable à Cézanne comme le démontre la citation célèbre qui lui est attribuée «Si Cézanne a raison j'ai raison».

Van Gogh, Matisse ou Picasso n'auraient pas changé le cours de l'histoire de l'art à Moscou, Kiev, Saint-Pétersbourg, New York, le Caire ou Bagdad.

Il en va de la portée de l'art moderne né en France comme il en avait été des formes héritées de la Renaissance italienne. Quand les rois d'Europe faisaient venir des artistes italiens à leur cour où envoyaient leurs artistes se former en Italie - loin de renier leur identité - ils posaient un acte souverain. De la même manière Shakir Hassan va souverainement postuler dans son manifeste la centralité de l'art moderne européen sans avoir à renier son arabité.

Il y a là le mystère d'une vérité en art, qui fait de Cézanne un phare pour des artistes aussi éloignés géographiquement que le russe Kasimir Malevitch (1879-1935), les américains Maurice Pendergrast (1858-1924) ou Ashile Gorky (1904-1948). Il en va de même pour d'autres artistes comme Claude Monet qui compte autant pour l'égyptien Mohamed Nagui (1888-1956) que pour l'américain Theodore Robinson (1852-1896), deux exemples parmi une multitude.

La perspicacité de Shakir Hassan va donc le mener au début des années cinquante à dessiner des paysages cézanniens hachurés, avec un coloris resserré à la manière des paysages de l'Estaque (voir ill.1 p. 137).

Cet emprunt formel que Shakir Hassan fait à Cézanne est momentané, mais ce que Shakir Hassan va emprunter de manière plus durable à Cézanne et tout au long de sa

vie, c'est une attitude morale. En cela Shakir Hassan sera toute sa vie cézannien car il n'acceptera jamais d'emblée les données de l'expérience visuelle et les lois de la nature physique, il sera guidé par un sens personnel de ses propres valeurs et les soumettra à son acte créateur.

Cézanne concevait ses compositions dans lesquelles il disait chercher «quelque chose de solide et de durable» ce qui fait que sa peinture est une mystique de l'objet, et il n'hésitait pas à faire usage du champ sémantique de la religion comme «mystère» ou «âme» pour commenter sa peinture. Shakir Hassan a en commun avec Cézanne d'avoir sans cesse cheminé vers une plus grande foi, l'un comme l'autre ont visé à quitter le monde immanent pour un monde transcendant.

Enfin dans son effort incessant de prendre acte de la modernité sans déshonorer la tradition, Shakir Hassan est à nouveau cézannien. Shakir, comme tant d'autres, peut faire sienne la phrase de Picasso sur Cézanne «il était notre père à tous».

Pablo Picasso comme point d'appui du premier manifeste rédigé par Shakir Hassan al Said

«Manifeste du Groupe de Bagdad» de 1951

Le manifeste du Groupe de Bagdad proclame la naissance d'une nouvelle école d'art tant au nom de la civilisation irakienne que de la civilisation universelle.

Pablo Picasso est le seul artiste occidental cité dans le manifeste du Groupe de Bagdad de 1951, manifeste dans lequel ne sont cités que deux artistes.

Le Groupe de Bagdad est fondé en 1951 et regroupe donc la jeune garde de l'art moderne irakien. Si le membre le plus éminent en est alors Jawad Selim c'est le jeune Shakir Hassan qui a alors vingt-six ans qui en rédige le manifeste démontrant d'emblée une réelle aptitude à théoriser. Les deux seuls artistes cités dans ce manifeste fondateur sont Yahya al-Wasiti⁽¹⁾, dont l'école est présentée comme la forteresse de l'art pictural irakien (Shakir Hassan ajoute aussitôt que c'est un art disparu) et Pablo Picasso présenté comme «l'un des fondements de l'art le plus moderne».

Si ces deux seuls artistes sont cités dans le manifeste, chacun des deux noms cache une forêt. Yahya al-Wasiti

(1) Yahya ibn Mahmud al Wasiti est un peintre et calligraphe actif à Bagdad au XIII^{ème} siècle.

cache l'art islamique et la calligraphie et Pablo Picasso cache l'art moderne dans son ensemble.

D'emblée, dès le deuxième paragraphe du manifeste, Shakir Hassan écrit que l'artiste irakien contemporain est chargé à la fois du poids de la culture moderne et du caractère de la civilisation locale.

Et justement le poids de la culture moderne universelle est assimilé à Picasso dans ce manifeste, Picasso apparaît aux yeux des membres du Groupe de Bagdad comme l'artiste vivant qui porte sur ses épaules le poids de la modernité. La figure de Picasso est effectivement écrasante en ce début des années cinquante et peu d'artistes méritent leur renommée autant que lui.

N'est ce pas lui l'homme qui a créé un nouvel espace pictural et qui a offert en de si nombreuses reprises à la peinture des nouveaux champs d'investigation ?

Dans ce manifeste daté de 1951 Shakir Hassan égrène la succession des mouvements qui ont révolutionné l'art moderne et qui sont nés en France, principalement, mais également en Allemagne et en Russie: impressionnisme, expressionnisme, surréalisme, cubisme et abstractionnisme. Notons qu'il ne les donne pas tout à fait dans leur ordre d'apparition (le cubisme précède le surréalisme, le fauvisme manque dans sa liste).

Sur le fond ce qu'il convient de noter c'est que le Groupe de Bagdad s'inscrit partiellement dans une histoire de la modernité qui s'est écrite en dehors du

monde arabe. Shakir Hassan n'a aucun frein en tant qu'irakien à constater que les jalons de l'art moderne ont pris place ailleurs géographiquement et il ne fait pas autre chose qu'en prendre acte comme l'ont fait avant lui d'autres observateurs attentifs. Il fonde sa réflexion sur des faits avec une froide objectivité.

De même que l'art italien avait été un modèle pour le reste de l'Europe à la Renaissance, Shakir Hassan identifie l'art moderne de l'École de Paris comme un nouveau modèle universel, comme une renaissance nouvelle, et il milite pour que les jeunes artistes de son pays emboîtent le pas de cette modernité en art comme avant eux des artistes russes, allemands ou américains l'avaient fait.

Intégrer l'audace et la pertinence esthétique qui vient d'ailleurs n'est pas un acte de suivisme mais un acte d'adhésion qui s'accommode peu des frontières.

Rien n'avait mieux illustrer ce phénomène que la tenue de l'Armory Show à New York en 1913 qui fit découvrir au public américain pour la première fois des artistes comme Paul Cézanne, Constantin Brancusi, Marcel Duchamp ou Pablo Picasso. Le public et les artistes américains avaient alors été bousculés, et cela eu pour conséquence d'affirmer la centralité de Paris pour les jeunes artistes américains modernistes à la manière d'une Georgia O'Keeffe (1887-1986). L'ouverture du Moma à New York entre les deux guerres avait d'abord fait la part belle aux grandes figures de la modernité européenne, Picasso, Van Gogh

puis les Surréalistes. C'est dans le fond ce chemin que New York a emprunté dans l'entre deux guerres qu'en ce début des années cinquante le groupe de Bagdad veut emprunter à son tour.

L'importance de Pablo Picasso sur le cours de l'art du XX^{ème} siècle est un lieu commun aujourd'hui, mais il ne l'était pas dans l'Irak de 1951.

En ce début des années cinquante Shakir Hassan grâce aux livres lus et grâce à ses discussions avec Jawad Selim sait presque tout de Picasso, de sa formation académique en Espagne, de ses allées et venues entre Barcelone et Paris dès 1901 qui lui font absorber très tôt les influences modernes postimpressionnistes, de son installation définitive à Paris puis très vite la succession des moments clés que sont les périodes bleue et rose, l'intérêt pour les arts primitifs ibériques et africains, puis dès 1907 le basculement du cubisme durant lequel Picasso a mis en péril l'héritage de la Renaissance, l'illusionnisme perspectif et la perspective.

Shakir Hassan a compris que Picasso n'avait pas de frontières et qu'il a fécondé directement ou indirectement les avants gardes de l'École de Paris, les frères Duchamp et leur entourage de Puteaux, les futuristes italiens, les vorticistes anglais (malgré leurs dénégations), les avants gardes russes, les expressionnistes allemands, le mexicain Diego Rivera, le cubain Wilfredo Lam, l'anglais Henry Moore, et les peintres américains de l'entre-deux-guerres

et même d'après-guerre (Jackson Pollock lui vouait un culte).

Il sait que si le cubisme de Picasso ne bascule jamais dans l'abstraction, sa peinture n'en est pas moins une des origines de l'art abstrait moderne, et qu'il a influencé l'architecture et l'esthétique industrielle du siècle.

Même l'imprévu des matières si cher à l'art informel que Shakir Hassan adoptera plus tard est déjà présent chez Picasso. Picasso, si peu loquace, n'a jamais rédigé de manifeste, son *Guernica* est cependant à l'origine du tableau manifeste et de l'art engagé. Picasso, farouchement indépendant n'a jamais fait partie d'un mouvement artistique ce qui n'a pas empêché André Breton de dire de lui qu'il était le plus grand artiste surréaliste! Picasso par conséquent peut même apparaître comme le plus éminent représentant d'un mouvement auquel il ne prend pas part.

Le maître espagnol qui a travaillé en France entre 1904 et 1973 a tout dit et de toutes les manières, il a assumé le poids de la tradition et l'héritage du passé⁽¹⁾. C'est pour cette raison que Shakir Hassan le place sur un piédestal, c'est pour cela qu'il en fait une pierre de fondation dans le manifeste du Groupe de Bagdad en écrivant qu'il est «l'artiste de notre époque devenu aujourd'hui l'un des fondements de l'art le plus moderne».

(1) Voir le très intéressant dessin dans lequel Shakir Hassan reprends une composition de Picasso reprenant lui même une composition de Cranach le jeune ill. 7 p. 144.

Pour toutes ces raisons, et pour bien d'autres encore, la jeune peinture irakienne est invitée avec autorité à réfléchir profondément sur le parcours de Picasso et la prise en compte de son œuvre sans quoi elle se condamnerait à être en dehors de son siècle.

Il est certain qu'à travers Picasso, Shakir Hassan veut signifier que c'est l'histoire de l'art occidental dans son ensemble qui est à prendre en compte en plus du génie irakien afin d'accoucher d'une modernité singulière.

En citant également Yahya al-Wasiti, le manifeste rappelle que l'Irak est le seul pays arabe qui a eu un artiste figuratif médiéval dont nous connaissons encore le nom. Toutefois les trésors de l'art islamique, la calligraphie et les arabesques qui l'accompagnent ne peuvent former seuls la base d'un art moderne figuratif tel que l'entend le groupe de Bagdad. Nous verrons comment Shakir Hassan évoluera afin de réintégrer la calligraphie dans une seconde partie de sa carrière.

Nous pourrions enfin gloser sur les origines andalouses de Picasso qui le rapprocheraient des arabes selon Jawad Selim. C'est surtout l'engagement de Picasso au parti communiste français en 1944 avec ce que cela sous-tend de positionnements anticolonialistes qui le rend idéologiquement et moralement compatible non seulement avec les artistes engagés à gauche en Europe et en Amérique Latine mais aussi avec les artistes arabes agités par des idéaux nationalistes et anti-impérialistes.

Rien de plus étonnant, dès lors, que le monument de

la liberté de Jawad Selim qui célèbre la révolution de 1958 et la mise à bas sanglante et définitive d'une monarchie accusée d'être pro occidentale, puise à la fois dans une expression aux accents du réalisme socialiste, dans l'art du bas-relief assyrien mais également dans l'art monumental de Picasso, ce qui empêche *in fine* cette œuvre admirable de verser dans l'art de propagande.

Une idée partagée par tous les mouvements artistiques irakiens fait de la Mésopotamie et de ses grandes civilisations une préfiguration de l'Irak moderne⁽¹⁾, il y a là dans le domaine des arts irakiens une invention de la tradition afin de cimenter la nation. Tant chez Jawad Selim que chez Shakir Hassan, les artistes irakiens se créent une histoire continue depuis la nuit des temps un peu comme si la Mésopotamie était déjà arabe.

Dans l'approche moderniste de Shakir Hassan il est d'autant plus naturel et moins contradictoire de renouer avec les traditions irakiennes que celles-ci acquièrent de la légitimité du fait du changement du regard des artistes occidentaux sur les arts extra occidentaux (Picasso en est un exemple éloquent). Les arts traditionnels passent de rejet à source d'inspiration au tournant des années quarante et cinquante partout dans le monde arabe, Shakir fait partie de ceux qui puisent dans l'art populaire et dans l'art ante islamique (qui était figuratif) avec l'idée que le

(1) Shakir Hassan développe cette idée dans son article *Le cas de Enkidu et Gilgamesh* publié dans la revue *Al-Jumhuriya* n°7195 en 1989.

peuple est dépositaire d'une tradition, la diffusion du socialisme alimentant cette évolution. En cela nous pouvons rapprocher le groupe de Bagdad du groupe d'art contemporain fondé en amont en Egypte par Hussein Youssef Amin (1904-1984) et d'artistes égyptiens comme Abdel Hadi al Gazzar (1925-1966).

L'ambition de Shakir Hassan est immense et il écrit noir sur blanc dès la première phrase du manifeste que l'artiste a une grande vocation, celle de réveiller le peuple et de le faire accéder à la vraie liberté. Deux décennies plus tard il n'aura pourtant d'autre choix pour vivre sur sa terre natale que de subir les privations de l'ère Saddam Hussein, cela laisse évidemment songeur sur la vocation de liberté de l'artiste.

Enfin le Groupe de Bagdad tire un même enseignement de l'observation de l'œuvre du maître espagnol: ce n'est pas le sujet qui fait l'intérêt et le sublime d'une œuvre. La grandeur d'une œuvre comme *Guernica* par exemple ne se niche pas dans le bombardement atroce de ce village mais dans la recherche formelle de l'artiste. Ainsi, la moralité d'une œuvre est dans sa qualité et non dans son intention.

Quand surgit la question finale posée en pointillé dans le manifeste et tout le long de la vie artistique de Shakir Hassan: qu'est ce que la peinture? Ce sont les mots de Picasso à la fin de sa vie qui nous reviennent: «La peinture reste à faire».

La proximité intellectuelle de Shakir Hassan al Said avec Wassily Kandinsky «Kandinsky et l'art abstrait» de 1962

Shakir Hassan vient étudier à Paris quatre ans durant, entre 1955 et 1959, à une période où la peinture abstraite tient le haut du pavé avec ses différentes sensibilités: d'un côté une tendance représentée par l'abstraction géométrique, ou concrète ou non figurative, qui est derrière l'ouverture du salon des Réalités Nouvelles dès 1946, de l'autre une tendance représentée par l'abstraction lyrique, l'art informel ou tachiste qui est le pendant européen de l'expressionnisme abstrait américain à la fois peinture de geste et du champ coloré⁽¹⁾.

Au moment de quitter la France, Shakir Hassan hésite entre poursuivre des études en Europe et revenir en Irak. C'est cette dernière option qu'il retiendra. C'est curieusement à son retour en Irak et non lors de ses études parisiennes que sa manière va évoluer graduellement vers l'abstraction. Dans le même temps cette évolution semble très logique dans la mesure où il avait pressenti comme nous l'avions vu dès 1950 soit six ans avant son départ

(1) Distinction théorisée par le grand critique d'art américain Clement Greenberg (1909-1994).

pour Paris les conséquences possibles d'une lecture plus radicale de l'œuvre de Cézanne⁽¹⁾.

Cette évolution comporte également un effet d'entraînement, certains artistes irakiens de sa génération sont montés dans le train de l'abstraction avant lui, Mahida Omar (1908-2005) qui vit aux États-Unis ou Jamil Hamoudi (1924-2003) qui a vécu à Paris et a exposé au salon des Réalités Nouvelles dès 1949. La fidélité de Shakir Hassan à la modernité figurative comporte alors le risque de le classer parmi une arrière-garde éclairée, c'était sans compter sa personnalité révolutionnaire et aventurière qui lui fera franchir à son tour le pas sans retour de l'abstraction mais de manière si singulière et si réfléchie qu'elle devient une voie toute personnelle. Shakir Hassan arrive par conséquent à l'abstraction avec un relatif retard, mais il y arrive avec plus de force.

L'abstraction de Shakir Hassan est à classer du côté de l'abstraction lyrique avec une conception de plus en plus spiritualiste. Or les formes nébuleuses et libres de l'abstraction lyrique ont pour figure tutélaire Wassily Kandinsky, le Kandinsky des compositions, des impressions et des improvisations davantage que le néoplasticisme de Piet Mondrian nettement plus froid ou le suprématisme de Kasimir Malevitch plus inorganique.

(1) Se référer au texte «Paul Cézanne et la tendance abstraite dans le figuratif » de 1950 reproduit en annexe.

C'est en toute logique que le tempérament spiritualiste baigné de soufisme de Shakir Hassan va s'accorder avec celui de Kandinsky le peintre et Kandinsky le théoricien, l'un allant de pair avec l'autre. L'article consacré par Shakir Hassan à Kandinsky traduit et reproduit en annexe (voir p. 101) est daté de 1962 et dans les archives familiales se trouve le catalogue d'une exposition parisienne antérieure dédiée à Kandinsky noirci à toutes les pages par des croquis de Shakir Hassan lors de son séjour à Paris (voir ill. 5 p.141 et 5 bis p. 142).

Kandinsky n'est naturellement pas le seul pionnier de l'abstraction dont la démarche est teintée de spiritualité, de théosophie et d'ésotérisme, c'est le cas également de Malevitch, Mondrian et Kupka qui par delà leurs différences partageaient des préoccupations communes. Tous ces pionniers avaient marqué leur attachement à un art non imitatif et ont été marqués par le contexte scientifique de leur époque et les nouvelles découvertes comme la remise en cause de la matière par la physique quantique, la théorie de la relativité ou les progrès de la physiologie rétinienne. Shakir Hassan a été en marge de ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris grandement sensibilisé à la démarche de ces pionniers à la fois peintres et théoriciens comme lui.

Le texte de Shakir Hassan consacré à Kandinsky revêt une immense importance: par sa forme, c'est un texte court dans lequel se glissent quelques erreurs biographiques qui n'entachent en rien son profond intérêt

(selon Shakir Hassan, Kandinsky quitte sa Russie natale en 1924 et non en 1896!).

Ce qui nous importe davantage c'est que Shakir Hassan a vu des tableaux de Kandinsky exposés à Paris durant ses études et qu'il en fait une lecture très attentive. Son acuité ne se borne pas à l'œuvre peinte, puisqu'il étudie avec une attention redoublée le livre clé de Kandinsky *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* publié en 1911 mais traduit en français seulement en 1949.

Shakir Hassan reprend à son compte le concept de nécessité intérieure de Kandinsky et le trouve d'autant plus pertinent qu'il y a en effet une consonance entre ses propres préoccupations et celles de Kandinsky. Shakir Hassan nous confie entre les lignes qu'il est en train de passer de l'influence de Picasso qui a exprimé «la vérité du monde visible» à celle de Kandinsky dont il faut comprendre en miroir qu'il exprime la vérité des choses invisibles. Cette ambition à exprimer l'invisible est partagée encore une fois par Malevitch, Kupka, Mondrian et désormais pour la scène artistique irakienne par Shakir Hassan. Elle est une tendance de fond de l'art moderne, comme l'illustre la citation de Paul Klee que Shakir Hassan pourrait faire sienne: «L'art ne reproduit pas le visible: il rend visible»⁽¹⁾.

(1) A noter que Shakir Hassan a produit en 1999 un dessin en Hommage à l'œuvre *Sunset* de Paul Klee huile sur toile =

Kandinsky prône le rôle primordial de la spiritualité, donc d'une dimension qui n'est pas palpable, dans la création artistique.

Ce que Shakir Hassan va tirer de l'enseignement de Kandinsky c'est qu'une œuvre d'art ne doit pas nécessairement viser en priorité la beauté ou l'esthétique et qu'elle ne doit pas forcément tirer sa raison d'être de sa forme. Une œuvre d'art doit provoquer des vibrations de l'âme, puisque l'art est le seul langage de l'âme.

L'art doit donc se libérer de sa subordination à la nature, et doit devenir une création absolue et non plus une mimésis. L'anecdote est célèbre dans laquelle Kandinsky (qui n'a pas toujours été abstrait) raconte être entré dans son atelier pour ne pas reconnaître l'un de ses tableaux figuratifs posé à l'envers et qu'il voit et apprécie comme abstrait⁽¹⁾.

Mais ce que Shakir Hassan explique finement dans son texte c'est que l'abstraction de Kandinsky va changer de nature. En effet durant une première période qui va des années dix au début des années trente, son abstraction consiste à rendre abstraits des aspects du monde réel, mais il opérera par la suite une deuxième révolution en

= datée de 1930 conservée à l'Art Institute of Chicago. Le dessin annoté en arabe de la main de Shakir Hassan *Hommage à Sunset de Paul Klee* a été adjugé chez Bonhams à Londres le 12 octobre 2016, lot 85.

(1) Anecdote dont la finalité pour Wassily Kandinsky est de s'attribuer la paternité de l'abstraction.

partant d'éléments qui n'existent pas de façon visible dans la nature. Cela signifie que Kandinsky aboutit à partir des années trente au maniement raisonné d'une grammaire plastique autonome, ce que Theo Van Doesburg (1883-1931) théoriserait sous le vocable paradoxal d'art concret. Citons Theo Van Doesburg: « Peinture *concrète* et *non abstraite* parce que rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface »⁽¹⁾.

Oublions cette expression d'art concret, et revenons à celle d'abstraction, plus aisée à manier. C'est de cette abstraction radicale des années dix et vingt que naîtront les initiatives les plus significatives de l'art arabe abstrait d'après-guerre dont Shakir Hassan est une des plus belles branches.

D'un point de vue plus moral, Shakir Hassan tire de Kandinsky la dénonciation du matérialisme de notre ère qui provoque la perte de l'âme. Il tire également de lui la dénonciation de «L'art pour l'art» qui détournerait l'art de sa finalité. L'art véritable puise sa source dans l'âme de l'artiste et contient une dimension prophétique et spirituelle propre à élever le niveau de compréhension de la foule.

Shakir Hassan partage cette volonté d'ouvrir des perspectives, de faire évoluer la mentalité de l'homme de la rue. Cette idée est contenue également dans la pensée

(1) «Manifeste de l'art concret», cité par Michel Seuphor dans *L'Art abstrait*, vol. 1, p. 10.

de Franz Marc (1880-1916) qui prêtait aux artistes le pouvoir thaumaturgique autrefois dévolu au clergé de guider et de guérir la multitude.

Sans art, pas d'évolution et pas d'élévation possible. L'Art sera donc le miroir du monde et le reflet de l'image du présent mais l'œuvre aura dorénavant un contenu mystique et spirituel propre à faire vibrer l'âme humaine. Plus un homme est évolué spirituellement, plus son âme sera susceptible d'accéder à la beauté et à la vérité. Le soufisme croissant de Shakir Hassan ne peut dès lors que rentrer en résonance avec les accents mystiques de Kandinsky: Seul l'artiste connaissant le pouvoir du maniement de la peinture et donc des couleurs pourra atteindre directement l'âme du spectateur et l'élévation. Shakir Hassan souscrit pleinement au contenu spiritualiste de la création artistique abstraite et à l'abstraction comme extériorisation de la sensibilité.

Comme chez Kandinsky, c'est l'écrit qui permet à Shakir Hassan de prendre toute la mesure de l'acte de peindre et de mettre des mots sur une activité pourtant silencieuse. La sensibilité de Shakir Hassan ne pouvaient dès lors que s'accorder avec celle de Wassily Kandinsky qui achève de la sorte son célèbre ouvrage: «Pour terminer, je voudrais observer qu'à mon avis nous nous approchons de plus en plus de l'ère du compositionnel conscient et raisonnable. Le peintre sera bientôt fier de pouvoir expliquer ses œuvres d'une manière constructive

(à l'inverse des Impressionnistes purs qui étaient fiers de ne pouvoir rien expliquer)⁽¹⁾».

Lorsque l'on s'attache à la personnalité de Shakir Hassan, un paradoxe émerge: Shakir Hassan être réfléchi, se remet en cause continuellement, ce qui l'amène à postuler des vérités successives: La vérité d'hier n'est plus celle d'aujourd'hui, par conséquent celle d'aujourd'hui pourra être renversée par celle de demain. Shakir Hassan oscille ainsi entre la quiétude que lui procure son soufisme et une inquiétude spirituelle récurrente le poussant à continuer ses recherches plastiques jusqu'à la fin de sa vie.

Shakir Hassan note à deux reprises que chez Kandinsky la musique a été l'un des leviers libérant la peinture de la représentation mimétique du sujet, la musique fournit en effet le modèle d'un art purement immatériel.

Il est à noter enfin que l'intérêt que Kandinsky prêtait aux arts anciens mésopotamiens (entre autres) flatte Shakir Hassan qui insère opportunément la citation suivante de Kandinsky «Il y a entre 1000 et 4000 ans, l'art de la Mésopotamie tendait vers l'abstraction», ce qui vient sceller sa proximité avec lui.

(1) Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. 1911 traduit en français en 1949.

La notion de «contemplation» dans le passage de Shakir Hassan al Said à l'abstraction

«manifeste de 1966»

Lorsque Shakir Hassan théorise son passage à l'abstraction, il le fait comme nous venons de le voir dans des termes assez proches de ceux des quatre pionniers de l'abstraction⁽¹⁾. Il a également des points de convergence avec ses contemporains plus immédiats dont il connaît le travail comme Antoni Tàpies, Pierre Alechinski, Georges Mathieu, ou Henri Michaux à qui il consacre un texte⁽²⁾.

Mais Shakir Hassan partage avec chacun des membres des pionniers de la première génération de l'abstraction un idéal spirituel et/ou ésotérique et cette nécessité d'appréhender la réalité autant par les sens que par l'intellect.

La pensée de Shakir Hassan est devenue surtout au fur et à mesure de son évolution d'artiste le fruit de ses propres aspirations, de sa foi, de son soufisme et de sa recherche de paix intérieure.

(1) Kandinsky, Kupka, Mondrian et Malévitch.

(2) «Travaux d'ondulation à la manière des mouvements de nuages chez le peintre français Henri Michaux», *Al-Jumhuriya*, 1984, n°5540.

Shakir Hassan comme vu précédemment a depuis la fin des années quarante et avant d'avoir dépassé l'âge de vingt-cinq ans assimilé l'histoire de l'art universelle, sans parti pris et avec une immense ouverture d'esprit, en commentant ce qui lui semblait crucial dans la modernité et en vantant les mérites des grands artistes européens qui le précèdent mais également les mérites de certains de ses compatriotes.

Si les artistes européens lui apparaissent comme cardinaux, c'est également avec admiration et respect qu'il fait référence, tant dans ses écrits que dans les cours dispensés auprès de ses élèves, aux peintres abstraits de l'école de New York, il se sent entre autres exemples des affinités avec la religiosité d'un Mark Rothko dont il comprend les tenants et les aboutissants⁽¹⁾.

Par sa pratique artistique, il se rapproche de plus en plus dès les années soixante des artistes de l'art informel européen, de cette nouvelle École de Paris qu'il avait pourtant observé à distance durant ses études parisiennes. À Paris, avant de franchir les pas de l'abstraction, il avait regardé l'œuvre d'Antoni Tàpies, celle de Zao Wou-Ki,

(1) Hanaa Malallah a confirmé que Shakir Hassan son maître et professeur n'a jamais cédé à l'anti américanisme primaire et n'a jamais confondu esthétique et politique et qu'il abordait durant ses cours dans le détail l'œuvre de Mark Rothko. Les témoignages recueillis auprès de ses étudiants démontrent l'absence totale de parti pris et que l'histoire de l'art est fondamentalement universelle pour Shakir Hassan.

de Jean Fautrier, de Jean Dubuffet ou celle des artistes Cobra⁽¹⁾. Il était donc parfaitement au fait des évolutions de son époque.

Toutefois en adoptant l'abstraction Shakir Hassan va faire davantage que de se mettre dans une filiation, il va approfondir une voie personnelle. Exactement comme lorsque, durant sa jeunesse, il avait mêlé les acquis de la modernité (pour simplifier un style post cubiste) à l'expression d'une réalité sociale locale, de même à nouveau il va cette fois mêler l'art l'abstrait qu'il fini par adopter à l'expression d'une religiosité personnelle.

Chez Shakir Hassan l'acte de penser et l'acte de peindre sont indissociables. Mais son œuvre n'est pas philosophique, elle est une peinture en action. Écrire et peindre sont deux activités complémentaires participant de la même quête et exprimant la même recherche au moyen de deux voies différentes.

Il n'est par conséquent pas anodin de noter que le manifeste publié en 1966 par Shakir Hassan est précédé par une sourate du Coran, plus qu'un détail cette mise en exergue est une profession de foi sincère. Au moment où il écrit ce manifeste cela fait quelques années que Shakir Hassan expérimente l'introduction des lettres arabes dans

(1) Dans les archives familiales est conservé le livre d'Asger Jorn *Contre le fonctionnalisme* de 1958 dont la couverture a servie de support pour un dessin de Shakir Hassan en 1960. Voir ill. 6 p. 143.

ses œuvres, que certains considèrent hâtivement comme un élément transitoire entre sa période figurative et sa période abstraite, mais qui en réalité représente davantage que cela.

Dans ses premières années, y compris lors de sa présence en Europe, il avait placé les questions de forme au centre de son art. En ce milieu des années soixante Shakir Hassan place dorénavant l'esprit, la métaphysique et la religion au premier plan. Son retour en Irak avait été marqué d'abord par son mariage avec Nadhera Al Matouq, une femme profondément croyante, et peu après par son pèlerinage du Hajj qui laissera une forte empreinte sur lui au milieu des années soixante.

A partir de son abandon de l'art figuratif, Shakir Hassan n'a eu de cesse de chercher à révéler le sens caché des choses, leur vérité et leur ontologie. Avec cette idée que s'il abandonne la figuration qui avait semblé lui convenir en un premier temps c'est pour chercher à représenter et à signifier bien davantage encore, représenter et signifier ce qui est au delà des apparences.

En opposant désormais l'intuition à la raison, il cherche une peinture qui soit une sortie de la peinture, une pensée picturale qui sera une école de liberté et pourrions nous écrire une école de la «libération de la liberté».

En quête d'un nouveau rapport à Dieu, son anti-matérialisme s'accompagne d'une ambition: accoucher

d'un concept pictural et philosophique - l'Unidimensionnel (ou Seule Dimension)⁽¹⁾ - qui sera une sorte de religion de l'esprit et de l'acte pur⁽²⁾.

Par la seule pénétration de son intelligence, par une pensée complexe à la limite de l'ésotérisme et orientée vers le questionnement de l'être, il va aboutir à une spiritualité profonde.

Shakir Hassan rentre alors dans un rapport contemplatif à son art en se plaçant à l'extérieur de lui. En sortant de son œuvre et en se décentrant, il entre dans un monde mystique.

Ce sont ses écrits de plus en plus ambitieux, souvent exigeants parfois jusqu'à l'abscons, qui vont lui permettre de saisir la portée de l'acte de peindre.

L'épigraphe du manifeste de 1966 nous signale d'emblée que si Shakir Hassan partage les préoccupations des pionniers de l'abstraction européenne que sont Kandinsky, Malevitch, Mondrian et Kupka, il ne pourra pas adhérer à leur syncrétisme théosophique.

La modernité telle que la promeut Shakir Hassan n'est pas une copie servile, c'est celle d'un artiste irakien arabe et croyant, qui ne veut pas d'un art abstrait et informel standard sans colonne vertébrale. C'est sa foi sincère qui formera l'ossature de son art.

(1) En arabe al-Bua'd al-Wahid

(2) Cette recherche de l'acte pur n'est pas sans rappeler celle du suprématisme de Malevitch.

Nous pouvons nous risquer à affirmer que son soufisme sincère et exigeant représente pour Shakir Hassan ce que la théosophie a représenté pour les pionniers de l'abstraction du début du XX^{ème} siècle.

Mais dans ce milieu des années soixante il doit échapper à deux écueils qui le menacent: rester enraciné dans la modernité européenne dont il a perçu la portée universelle, ou s'enfermer dans sa culture d'origine islamo arabe en comptant sur la seule tradition arabo irakienne. Deux projets impossibles.

Shakir Hassan porte en lui la véritable ambition de révéler pas moins que l'au-delà, de révéler le cosmique dans ce qui s'oppose à l'humain ou plus exactement dans ce qui le complète. La sphère humaine limitée aux perceptions humaines, Shakir Hassan la qualifie d'«humano humaniste» et l'art aide à dépasser cette dimension limitée.

L'art ne doit plus se borner à montrer ce qui est humain mais à révéler le travail du Créateur (Dieu), l'œuvre de l'artiste doit donc paradoxalement tendre vers le «non humanisme» qui n'est pas sous la plume de Shakir Hassan à comprendre comme ce qui s'oppose à l'humain mais comme ce qui le complète et ce qui le transcende.

Le mot clé de ce manifeste de 1966 est contemplation. Contempler c'est témoigner de la vérité cosmogonique de la création qui nous dépasse mais que l'œuvre d'art peut néanmoins suggérer. Nous voyons ici comment le but assigné à l'art change radicalement sous l'influence des

préoccupations religieuses et de la gnose soufi. Dans ce manifeste de 1966 nous sommes invités à pénétrer le labyrinthe que représente le parcours de son esprit.

Les tableaux abstraits de Shakir, délestés des formes figuratives, ne possèdent plus en apparence la cohérence de ses œuvres plus anciennes mais, en réalité, ils représentent autant de tentatives pour saisir un au-delà de notre perception, comme chez les pionniers de l'abstraction, comme dans l'art informel européen d'après 1945 et comme dans l'expressionnisme abstrait américain.

Les tableaux abstraits de Shakir Hassan seront durant les quatre décennies qui lui restent à peindre autant de ciels et autant de nébuleuses traversées par le Bouraq⁽¹⁾.

Tout ce qui est peint désormais sur la toile par Shakir Hassan représente un large éventail de signifiants: les différentes formes, les lignes, les lavis, les empâtements, les accidents, les coulures approfondissent, éclairent, interrogent et émettent des doutes, et portent la volonté de comprendre le monde visible et invisible.

Couleurs, traits, empâtements, couches fines ou épaisses, superpositions, juxtapositions de matières, creux et reliefs, réserves et plis, le vocabulaire mis en place par Shakir Hassan est malgré tout celui de l'art informel de son temps.

(1) La célèbre monture du prophète Mahomet.

Le fait que la peinture de Shakir Hassan puisse parfois esthétiquement croiser celle de ses contemporains de la scène de l'art informel européen ou de l'expressionnisme abstrait américain, n'ôte rien à sa profonde originalité.

Ainsi, lorsque Shakir Hassan fait appel aux matériaux pauvres dans ses fameux panneaux représentant des murs couverts de graffitis, il le fait après Antoni Tàpies mais il développe tout un vocabulaire mystérieux de traces et de signes multiples qui serviront un discours personnel. Les surfaces de ses tableaux font état désormais de tout un ensemble d'événements cosmogoniques qui se sont déroulés ou qui se déroulent encore sous nos yeux.

La peinture, l'encre, le cirage, les poudres de matériaux s'amalgament et font corps avec la surface de la toile et, bien loin de dire le chaos, illustrent la création et l'existence du monde dans toutes ses dimensions même celles qui sont inintelligibles à l'homme.

Au sein de son langage pictural il y a la couleur, la forme abstraite mais aussi la texture du matériau, comme autant d'échelles mystiques à parcourir. S'il y a une illisibilité elle n'est qu'apparente, l'illisible illustre les limites des perceptions humaines. Tout n'est pas intelligible à l'homme, il suffit de penser aux notions d'infini et d'éternité, évidentes dans leur existence mais inintelligibles pour l'homme créé par Dieu.

L'artiste doit devenir un artiste responsable c'est-à-dire pratiquer l'art comme un culte. C'est pour cela que

Shakir Hassan écrit que l'artiste n'est pas si différent du fidèle sincère dans sa dévotion.

Or la contemplation à laquelle il souhaite s'astreindre apparaît comme un exercice d'une passivité absolue qui semble s'opposer à l'acte créateur, et c'est là où Shakir Hassan admet que la contemplation repose sur deux principes contradictoires:

L'œuvre d'art est une création personnelle illustrant un paradoxe, l'homme qui la crée est insignifiant par rapport à Dieu et pourtant il a la capacité à travers son art de décrire le monde dont l'infini devrait échapper à la finitude de l'homme, l'œuvre d'art représente une ascension⁽¹⁾. L'œuvre du plasticien vise la même élévation que les mélismes vocaux d'Oum Kalsoum (ou par exemple le jazz méditatif de John Coltrane).

Shakir Hassan en conclut que l'art contemplatif n'est pas rationnel, il est une dénonciation de l'imitation, c'est une pure recherche d'absolu et non une forme de rigorisme religieux. Et si l'art abstrait, si propice à exprimer son soufisme singulier, lui vient en partie de l'évolution de l'art moderne occidental, cela n'embarrasse en rien Shakir Hassan dont la particularité a toujours été d'allier admirablement le sens des convictions personnelles et une parfaite ouverture aux autres.

(1) «Ascension» sera le nom que Shakir donnera à toute une série de dessins et de collages.

L'art contemplatif finalement est «l'affirmation de la croyance en un Créateur unique à travers la forme artistique, une concrétisation mesurée par le degré de sincérité de l'acte».

Pour Shakir Hassan la contemplation est une valeur plus grande que la création, et l'art révèle notre véritable humanité, celle d'êtres créés.

Au terme de cette réflexion ce qui différencie Shakir Hassan de beaucoup d'acteurs de l'abstraction européenne c'est que l'abstraction de Shakir Hassan n'est pas un peinture du doute, encore moins une peinture nihiliste, ni une peinture d'agitateurs à la manière de Cobra ou des artistes de l'art brut ou de l'arte povera. La peinture de Shakir Hassan est un signe de ralliement à une foi, en cela il est certainement à rapprocher par sa densité mystique des grands artistes juifs new-yorkais comme Mark Rothko (1903-1970) et Barnett Newman (1905-1970).

Au terme d'une évolution de vingt ans l'acte de peindre chez Shakir Hassan est devenu le credo de sa foi soufie comme l'exergue de ce manifeste de 1966 le laissait présager. L'autre pendant primordial illustrant ce mysticisme soufi est l'insertion de lettres de l'alphabet arabe sur fond d'abstraction comme nous allons le détailler ci-après.

Le concept d'Unidimensionnel⁽¹⁾ de Shakir Hassan al Said et sa concomitance avec l'introduction des lettres arabes dans son œuvre

«D'une recherche de l'Unidimensionnel», 1970-1971

L'insertion de lettres dans la peinture moderne remonte à Picasso et Braque, aux avant-gardes russes (notamment Michel Larionov), aux futuristes italiens, puis aux dadaïstes et aux surréalistes en passant par les précisionnistes américains (Charles Demuth). L'utilisation de lettres détournées et pas toujours signifiantes n'est pas nouvelle et occupe déjà une place à part dans l'histoire de l'art. Dans l'après-guerre des lettres sont encore visibles dans l'art informel de Cobra, dans le Pop Art (Jasper Johns) ou même chez le plus figuratif des expressionnistes abstraits américains, Robert Motherwell. Dans les œuvres de bien des artistes modernes, de Paul Klee à Antoni Tàpies, se créent des espaces de rencontre entre peinture et écriture.

C'est à une toute autre logique que va obéir l'introduction de la lettre arabe dans les tableaux de Shakir Hassan.

(1) En arabe al-Bua'd al-Wahid

Il est important de signaler que Shakir Hassan n'est pas le premier artiste moderne arabe à introduire la lettre dans sa peinture, l'introduction de la lettre arabe est associée à une tendance qui n'est pas une école de peinture à proprement dite puisque c'est un mouvement spontané auquel les historiens de l'art moderne arabe donnent le nom de «Huroufiyah».

Jawad Salim (1920-1961) avait tenté de couler ses formes figuratives dans des formes calligraphiques, c'était une manière de chercher un style arabe moderne. Il voulait alors développer les qualités du célèbre enlumineur et calligraphe du XIII^{ème} siècle Yahya al-Wasiti comme proclamé dans le manifeste de 1951 du Groupe Moderne de Bagdad. Son célèbre monument de la liberté à Bagdad est conçu comme une calligraphie incarnée dans des corps.

Mais c'est l'artiste irakienne pionnière Madiha Umar (1908-2005), future compagne de route de Shakir, qui va théoriser en premier la pertinence de l'introduction de la lettre arabe dans ses peintures alors qu'elle vit à Washington. Elle écrit en 1949-1950 «La Calligraphie arabe: Source d'inspiration dans l'art abstrait»⁽¹⁾.

(1) titre original: «Arabic Calligraphy: Inspiring Element in Abstract Art» qui vient d'être publié par le Moma en 2018 dans «Modern Art in the Arab World: Primary Documents». Il était déjà présent dans un livre de Sharbal Saghir publié à Beyrouth en 1990 portant sur la Huroufiyah «al- Huroufiyah al-Arabiyya: Fann wa-Huwiyya».

Madiha Omar expose très tôt des œuvres illustrant sa démarche. À travers ses écrits elle va insister sur la centralité de l'écriture arabe tant dans le domaine des ornements architecturaux, des manuscrits que des objets de la vie quotidienne. Elle décrit les nombreuses manifestations de l'ingénuité de l'arabesque et de sa densité qui va bien au-delà de l'aspect décoratif. En remontant aux origines de la culture arabe elle souligne l'ancienneté de l'épopée de la calligraphie si complexe et si fertile et le génie des proportions qui est attaché aux grandes familles de la calligraphie arabe (Toloth, Koufique, Naski, Taliq, etc.).

Madiha Omar qui vit à cette période aux États-Unis, confronte la calligraphie arabe à l'art occidental et postule que chaque lettre est chargée d'une force intrinsèque et d'une symbolique à portée universelle, indépendamment de sa compréhension et de sa signification. Chaque lettre est une image en elle-même et c'est pour cette raison que Madiha Omar introduit des lettres dans ses peintures abstraites en tenant compte de la force, du rythme et de la ligne et enfin de la force expressive de chacune.

Un autre artiste irakien présent à Paris dans l'immédiat après-guerre, Jamil Hamoudi (1924-2003), également futur compagnon de route de Shakir Hassan va introduire dès la fin des années quarante la lettre arabe dans ses peintures abstraites souvent cubisantes.

La Huroufiyah est précisément le nom que porte ce mouvement qui va se développer partout dans le monde

arabe dans les années cinquante et soixante à travers des expériences artistiques locales non reliées les unes aux autres mais qui, toutes, vont utiliser les lettres arabes comme formes visuelles indépendantes du signifié.

Huroufiyah vient du mot harf qui veut dire lettre et au pluriel se dit Hurouf.

Ce mouvement non unitaire et sans manifeste est toutefois traversé d'un bout à l'autre du monde arabe par des interrogations sur l'identité arabe. Les artistes qui vont introduire la lettre arabe dans leurs tableaux de chevalet ont en commun d'affirmer avec force un attachement à leur arabité.

L'autre élément essentiel à la compréhension de ce mouvement est l'émancipation de la lettre arabe tant vis-à-vis de sa connotation religieuse présente dans la calligraphie que de son lien avec l'écriture et le signifiant.

Comme l'avait postulé Madiha Omar, la lettre arabe est désormais une image utilisable pour elle-même. La Huroufiyah utilise par conséquent les possibilités graphiques des lettres arabes pour elles-mêmes.

Ce mouvement permettait non seulement de rejeter le passé sacré de la lettre mais dans le même élan de semer l'obsession du regard orientaliste (dans l'acception d'Edward Said⁽¹⁾) porté sur elle. Les observateurs occidentaux

(1) Dans son célèbre livre *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, 1978.

inattentifs y ont vu la continuation de l'art calligraphique, ce qu'il n'est pas.

C'est au final une forme de double liberté qu'offre l'utilisation inédite de la lettre arabe dans la peinture, et force est de constater le succès de ce procédé dans toute la seconde partie du siècle et jusqu'à aujourd'hui.

Cette lame de fond qu'a représenté la Huroufiyah était enfin particulièrement compatible avec les années cinquante, soixante et soixante-dix caractérisées par une sensibilité politique panarabe où les questions relatives à l'arabité constituent un sujet primordial.

Ce détour étant réalisé, c'est à nouveau à une démarche singulière et à nulle autre pareil que Shakir Hassan nous convie en ce début des années soixante-dix lorsqu'il théorise à son tour l'introduction des lettres arabes dans son œuvre.

Cependant, une nuance est à apporter, l'introduction de la lettre chez Shakir Hassan ne s'inscrit que partiellement dans le mouvement décrit plus haut, dans la mesure où, pour sa part, il renoue également avec la dimension sacrée de la lettre arabe.

Shakir Hassan comme d'autres artistes irakiens peut se prévaloir d'être géographiquement originaire d'une terre où l'écriture est née. Plus tard, sur la même terre, par le jeu des langues et des écritures qui se succèdent, ce sera une toute nouvelle langue, l'arabe qui sera investie d'une dimension magique dans les temps de la révélation

islamique. C'est bel et bien la révélation qui en fait un domaine de créativité inouïe d'autant que l'écriture arabe dit les attributs de Dieu, et même quand elle se perd voluptueusement dans l'arabesque et dans le décoratif, elle n'en est pas moins toujours intimement liée au sacré.

Shakir Hassan dans une démarche personnelle et intérieure va à son tour introduire les lettres arabes à la manière de celles que les maîtres soufis vénèrent et appellent des traces d'écritures qui éclairent et témoignent de l'expérience intérieure. Comme Abdelwahab Meddeb (1946-2014) le rappelait⁽¹⁾, le premier sens du mot Athar (trace) en arabe tourne autour de la notion d'éclat et d'évidence. La trace est perçue comme un signe qui marque le corps et induit la piété par la fidélité et la prière.

C'est chez les anciens maîtres soufis⁽²⁾ que Shakir Hassan puise son concept d'Unidimensionnel associé à l'introduction des lettres arabes dans son œuvre. Rien n'exprime mieux la pensée de Shakir que ces mots de Mansour al Hallaj⁽³⁾ que Shakir Hassan affectionnaient: «Le Coran exprime toute science. Et le Coran s'exprime

-
- (1) Dans son texte «La trace, le signe » publié dans le l'ouvrage collectif *L'image dans le monde arabe*, sous la direction de Gilbert Beaugé et Jean François Clément publié chez CNRS Editions en 1995.
- (2) Par exemple Mansour al Hallaj (858-922), Omar Sohrawardi (1145-1225) et Ibn al Arabi (1165-1240).
- (3) Mansour al Hallaj (858-922) mystique persan du soufisme.

dans les consonnes mises en composition. Celles-ci proviennent de l'écriture équatoriale dont le fondement est fixe mais dont les dérivations sont célestes. Et c'est autour d'elles que gravite la proclamation de l'Unité divine».

La création de l'univers est alors assimilée à l'acte d'écrire, le nom des choses les précède et la lettre existe avant la matérialité de l'objet. Une idée imagée répandue dans la sensibilité soufie est que Dieu crée l'intellect en usant d'un calame. Les lettres arabes nous font remonter aux versets du livre révélé, formés de sourates elles-mêmes constituées de mots qui eux-mêmes rassemblent des lettres.

Et comme le résume avec tant de clarté l'historien de l'art et du regard Hans Belting: «Le Dieu musulman ne se manifeste pas à travers les images – à la différence des Chrétiens, pour qui Jésus-Christ est (le fils de) Dieu et l'image de Dieu – mais à travers l'écriture, le Coran.»⁽¹⁾

Les lettres arabes renvoient au livre Saint, mais elles renvoient également à la poésie à laquelle Shakir Hassan exprimera tout au long de sa vie un attachement viscéral et puisque la poésie est une peinture parlante, sa peinture sera une poésie muette.

Métaphysique, poétique et esthétique se mêlent désormais et tout comme la calligraphie traditionnelle imitait la

(1) Hans Belting. *Florence et Bagdad, une histoire du regard entre Orient et Occident*. 2012.

création, Shakir Hassan va user des mêmes rapprochements mystiques dans une démarche actualisée. Tout comme l'art de la miniature associait déjà la lettre et l'image, ses tableaux en feront de même.

Mais chez Shakir Hassan qui s'inscrit dans une réelle universalité, la lettre arabe est utilisée comme langage universel au delà de l'arabité et de l'islam. Dieu est le créateur de tous, même de ceux qui n'ont pas reçus la Révélation, voilà pourquoi les lettres, qu'elles forment un mot ou qu'elles soient seules, irradiant la parole éternelle de Dieu pour la multitude indifférenciée du genre humain.

Shakir Hassan va en ce début des années soixante-dix théoriser la notion d'Unidimensionnel (ou seule dimension). Écartons d'emblée un contresens, car le mot unidimensionnel est dans les cercles intellectuels en Europe et aux États-Unis davantage associé à un essai célèbre d'Herbert Marcuse (1898-1976), «l'homme unidimensionnel». La notion d'Unidimensionnel de Shakir Hassan n'a donc aucun rapport avec cet essai publié en 1964 et traduit en français en 1968 qui constitue une double critique du capitalisme et du système soviétique dans la droite ligne marxiste de l'École de Francfort. L'adjectif unidimensionnel chez Marcuse décrit donc un homme tronqué, étroit et aliéné. Rien de cela chez Shakir Hassan chez qui l'expression renvoie exactement à l'inverse, c'est à dire à un homme (au sens générique) entier, réconcilié, complet et accompli puisque prenant en compte sa réelle dimension transcendante.

Chez Shakir Hassan cette même expression est par conséquent associée à un état de plénitude parfait.

Et précisément le lien avec la Huroufiyah est que l'introduction des lettres arabes est étroitement associée à la notion d'Unidimensionnel, c'est même cette introduction qui la rend possible.

Jabra Ibrahim Jabra (1920-1994) le célèbre poète irakien d'origine palestinienne, ami de longue date de Shakir Hassan et cosignataire avec lui du manifeste de 1951, est resté tout au long de sa vie un observateur attentif de l'œuvre de son ami Shakir. Il insiste sur la nouveauté que représente l'introduction de la lettre chez Shakir Hassan au moment de la théorisation de la notion d'Unidimensionnel, en effet l'apposition des lettres arabes sur des fonds abstraits ou ornementaux correspond à une double émancipation tant du point de vue de la forme que du point de vue de la signification. Jabra Ibrahim Jabra d'ajouter avec justesse que les calligraphes anciens ne verraient ici aucun rapport avec leur art⁽¹⁾.

En réalité c'est dès son retour de Paris que Shakir Hassan va intégrer graduellement une écriture naïve et quasi enfantine et la mêler à un dessin d'abord archaïque et primitif, parfois figuratif, puis de plus en plus abstrait. Shakir Hassan va même faire subir à l'écriture arabe une

(1) Jabra Ibrahim Jabra, «Calligraphie et art moderne dans le monde arabe texte», cat. exp., Paris, Institut du monde arabe, *Croisement de signes*, 1989, p. 25.

forme de décomposition en isolant les lettres les unes des autres, la lettre restant toujours le réceptacle mystérieux et magique d'un contenu mystique. Shakir Hassan peut faire sienne la citation d'Ibn Al Arabi (1165-1240) le célèbre penseur du Moyen-âge et grande figure du soufisme: «La plus belle image est celle qui n'a pas de forme finie». (voir ill. 8 et 9 p. 145).

Les artistes arabes lettristes, Shakir Hassan comme les autres, donnent finalement le sentiment d'avoir trouvé un moyen pertinent et moderne d'actualiser l'héritage arabe, ce qui a pu heurter la pratique des calligraphes traditionalistes. Mais le courant moderniste arabe de la Huroufiyah se devait de répondre au défi d'une modernité venue d'Europe, qu'il fallait bien assumer mais également intégrer de manière non servile.

Il y a également une dimension expressionniste dans ce courant parfois passager chez certains et plus durable chez d'autres et nous voyons tous les jours les fruits de la Huroufiyah sur la scène contemporaine arabe, de l'artiste palestinien Kamal Boullata à l'artiste algérien Rachid Koraïchi, de l'artiste tunisien Nja Mahdawi à l'artiste marocaine Najia Mehadji dont les accents mystiques ne sont pas sans rapport avec le soufisme de Shakir Hassan. Avec toujours cette idée, malgré tout, qu'il reste une forme même ténue de continuité spirituelle avec la grande tradition calligraphique des anciens.

Le principe d'insérer l'alphabet dans l'art permettra à Shakir Hassan d'en exprimer la signification profonde et

de trouver les clés de la relation de l'homme à Dieu.

Shakir Hassan explique dans un texte daté de 1973 «Les aspects philosophiques, techniques & expressifs de l'Unidimensionnel» (non reproduit ici) que le monde de l'art plastique est en deux dimensions ou bidimensionnel (curieusement cela exclut la sculpture qui lui pose problème malgré sa proximité et sa filiation intellectuelle avec Jawad Selim).

La lettre précisément est ce qui permet de rentrer dans le monde unidimensionnel, le seul monde complet, le seul qui se trouve au-delà des dimensions visibles. C'est cela qu'il entend par le fait que son art unidimensionnel est un art humain non humaniste. Non humaniste encore une fois ne veut pas dire inhumain. Non humaniste pour Shakir Hassan signifie: ce qui transcende l'humain, ce qui transcende le monde subjectif pour s'orienter vers un horizon cosmique.

L'artiste déterminé à insérer des lettres ne se contente plus du seul art plastique: il y ajoute des signes alphabétiques. Cela signifie que la peinture devient plus qu'une entreprise formelle, et si toute composition est à la base une organisation spatiale, le fait d'y insérer un élément linguistique sacré transcende l'essence de cette pratique vers son horizon temporel et spatial infini.

Autrement dit, ce que Shakir Hassan entend aborder à ce moment-là n'est plus l'existence humaine seule mais son rapport au temps et à l'espace. Il en découle que

le principal sujet de l'Unidimensionnel est l'existence cosmique elle-même.

L'art de Shakir Hassan ne vise plus l'histoire des formes, le beau ou l'esthétique il vise à atteindre un état extatique. Il y a ici une correspondance évidente entre l'abstraction de Shakir Hassan et la peinture abstraite à caractère religieux également, comme nous l'avons déjà signalé, de Mark Rothko ou de Barnett Newman (Newman chez qui il est permis de voir dans l'alternance des «zip» de lumière et des lignes noirs l'écriture de la Torah, donc la même chose que l'écriture arabe chez les lettristes arabes). Nous sommes ici en présence d'artistes en quête de sens et de transcendance et le rapprochement entre les fulgurance de Shakir Hassan et cette brillante école juive new-yorkaise est certainement à faire encore une fois. Il y a là un creuset abrahamique !

La théorie de l'Unidimensionnel de Shakir Hassan établit que la véritable signification du cosmos est atteinte en restituant la forme à son éternité linéaire et la masse à son éternité formelle.

L'Unidimensionnel est donc la pratique de la transcendance – l'artiste est capable de penser la relation entre le moi et le monde extérieur, afin que cette relation ne se transforme pas en contraintes par lesquelles l'existence humaine subjective s'emprisonne.

Shakir Hassan s'est livré à une comparaison très intéressante entre l'art contemplatif qu'il appelle de ses

vœux et le surréalisme. Il dit du surréalisme que, malgré sa prise en compte de l'inconscient, il reste un art humain et non transcendantal. Shakir Hassan prend acte de ce que les avant-gardes se sont opposées aux académismes qui faisaient obstacle à une forme de vérité mais le surréalisme n'a pas trouvé la vérité ultime que lui se propose de trouver. L'intuition de Shakir Hassan est à nouveau très forte et entre en résonance avec la grande histoire de la peinture abstraite car, en effet, un examen rapide de l'histoire de l'art d'après 1945 montre qu'un nombre significatif d'artistes essentiels (Jackson Pollock, Robert Motherwell et tant d'autres) sont devenus abstraits après avoir surmonté leurs premières influences surréalistes comme s'il manquait au surréalisme une transcendance, un absolu.

Shakir Hassan est le premier en terre arabe à pousser si loin les objectifs assignés à l'art, à défendre un idéal contemplatif qui requiert une certaine passivité et vise à faire «un» avec l'ensemble de la création.

De cette façon, la surface picturale de Shakir Hassan accueille la lettre en insérant le monde de l'écrit dans le monde de la peinture⁽¹⁾. Cette insertion de la lettre dans l'art n'est donc pas autre chose que la posture cosmique du contemplateur, puisqu'elle s'efforce de présenter l'unité de deux mondes simultanément habités: le monde «linguistique» de la pensée et le monde «plastique» de la vue.

(1) Voir ill. 10 p. 146, ill. 11 p. 146 et ill. 12 p. 146.

L'Unidimensionnel c'est une attention à la transformation des symboles linguistiques en dimension plastique, c'est là le lien chez Shakir Hassan entre l'Unidimensionnel et la Huroufiah.

Selon Shakir, c'est le polythéisme qui exprimait la pensée métaphysique des temps anciens alors que c'est le «principe de mimesis» qui exprime la nouvelle disposition humaniste et scientifique dans l'époque moderne.

L'Unidimensionnel est une nouvelle étape par laquelle la technique artistique devient une démarche aux allures de collage, unissant des signes-lettres d'un côté et de l'autre le domaine plastique de la peinture. Ce collage est par conséquent un nouveau moyen de diffuser cette vision.

La lettre a beau être convertie en un signe plastique comme chez Madiha Omar, dans la conception du spectateur, elle reste bien dans le monde du langage.

La lettre par sa présence au centre de la surface picturale dispose d'une aura issue à la fois du monde linguistique et des éléments esthétiques et ésotériques qui viennent de la calligraphie arabe.

La lettre intégrée et l'espace peint forment ensemble un témoignage rhétorique: ils constituent ensemble un héritage sonore et symbolique.

En définitive, la technique synchrétique de l'art unidimensionnel paraît être un effort pour combiner différents matériaux, alors même qu'il s'agit essentiellement de

combiner deux mondes. C'est pour cela que Shakir Hassan emploiera l'expression de «collage intellectuel».

Notons enfin que le texte de 1970-1971 reproduit en annexe (voir p. 114) n'est pas aisé et la langue de Shakir Hassan n'est pas simple à comprendre. Les efforts qu'il entreprend pour expliquer sa démarche creusent parfois davantage le fossé entre l'intellectuel exigeant qu'il est et le public que nous sommes.

Shakir Hassan al Said et le Soufisme

Le soufisme de Shakir Hassan traverse toute son œuvre abstraite et culmine dans sa série des murs (voir plus haut) et de ses œuvres trouées et éventrées. Il est temps d'explicitier les raisons qui, indéniablement, rattachent Shakir Hassan au soufisme⁽¹⁾.

Le soufisme est une tradition philosophique initiatique et ésotérique qui s'appuie sur le corpus coranique.

L'étymologie du mot est débattue et ce dernier a bonne ou mauvaise presse. Bonne presse lorsqu'il est perçu comme une partie élitiste et intellectuelle de l'Islam, mauvaise presse dans les franges ultraconservatrices, sinon radicales, de l'Islam qui le perçoivent comme aux frontières externes de l'Islam, du Coran et de la Sunna, quasiment comme une réactualisation de l'animisme païen.

En réalité, dans le soufisme, il s'agit d'écarter tout ce qui n'est pas Dieu afin de cheminer vers Dieu et d'atteindre une quiétude, un repos spirituel et de trouver ainsi un cœur tranquille et apaisé. C'est dans le fond l'objectif de tout croyant de viser une excellence spirituelle

(1) Shakir Hassan est un lecteur de Mansour al Hallaj (858-922), d'Omar Sohrawardi (1145-1225) et d'Ibn al Arabi (1165-1240) grands théoriciens du soufisme.

et l'Islam, comme les autres monothéismes et dans leur lignée, demande cet approfondissement spirituel.

Le soufisme pour l'essentiel vise au rapprochement de l'homme avec son créateur⁽¹⁾.

La tradition soufie inscrit sa filiation dans un enseignement sacré et caché reçu par Mahomet et qui n'aurait pas été codifié, un peu à la manière de la Kabbale juive.

Géographiquement, le soufisme apparaît en terre d'Irak et il faudra attendre le XII^{ème} siècle pour que les confréries soufies s'organisent en tarîqa⁽²⁾ qui seront régulièrement persécutées par le sunnisme comme hétérodoxes alors qu'elles-mêmes se définissent comme un approfondissement de la foi musulmane.

Le soufisme c'est la prise de conscience de l'unité (Tawhid) et une élévation du niveau de conscience. Comme l'explique Ibn al Arabi (1165-1240) dans «les illuminations de la Mecque», Dieu n'a pas seulement créé le monde, il a créé le monde à partir de sa propre substance. C'est à cette croyance que fait écho le concept d'Unidimensionnel chez Shakir Hassan. L'univers n'est par conséquent formé que de l'être de Dieu et le travail spirituel du soufisme vise à cette prise de conscience, à une quête intérieure et perpétuelle de reconnexion avec le divin et de la recherche de l'unicité avec Dieu.

(1) En arabe l'extase soufi porte le nom de tassawouf.

(2) Littéralement «voies spirituelles».

Chez Shakir Hassan un simple mur recouvert de traces patinées par le temps peut exprimer un état de conscience proche de l'extase soufie. La peinture de Shakir Hassan a pour but de nous faire ressentir cet extase, et son concept d'Unidimensionnel peut être vu comme une modalité artistique de l'ivresse spirituelle propre au soufisme. Il n'y a de réalité que Dieu, dit la profession de foi musulmane, et l'œuvre de Shakir Hassan est un approfondissement de cette profession de foi dans une expérience permanente.

Vu ainsi, le soufisme est le cœur spirituel de l'islam et n'a rien d'une survivance des superstitions païennes comme aiment à le clamer ses détracteurs.

Dans la tradition soufie le monde ne se limite pas au visible, dans toute chose il y a le monde visible et palpable (l'exotérisme) et il y a le monde caché et invisible (l'ésotérisme).

De plus en plus Shakir Hassan percera le matériau de la toile ou du panneau pour laisser transparaître une lumière diffuse puis aveuglante au fur et à mesure que les trous grandissent sur la surface bidimensionnelle de l'œuvre. Le spectateur peut désormais passer à travers l'œuvre et rentrer ainsi dans le champ cosmique de l'Unidimensionnel⁽¹⁾.

La tradition soufie telle que la pratique Shakir Hassan à travers son art est une tradition ésotérique d'accès à la connaissance contenue en chacun de nous. Il n'est pas

(1) Voir l'œuvre *Sans titre* des collections du Mathaf de Doha (ill. 15 p. 148).

étonnant que Shakir Hassan se soit tout le long de sa vie tenu à une certaine distance de la politique et de la brutalité qu'elle charrie ainsi qu'à distance des lois des hommes qui ne sont pas la loi spirituelle, c'est ce qui lui a permis de maintenir intacte son inspiration artistique. Shakir Hassan s'est extrait à travers son œuvre de son environnement immanent en initiant un voyage spirituel vertigineux visant à l'apaisement de l'âme et au détachement des choses matérielles.

CONCLUSION

Shakir Hassan a tenté de répondre à une question existentielle qui a agité sa génération: comment créer un art authentiquement moderne enraciné dans sa propre culture? L'œuvre de Shakir Hassan a été de bout en bout une réponse magistrale à cette question.

Le jeune Shakir Hassan avait d'abord cherché une expression picturale qui puisse être au croisement de ses influences occidentales et d'éléments fondateurs des styles autochtones, puis il est passé de l'art figuratif à l'art abstrait pour finir par tendre au-delà vers un art sans aucune médiation matérielle.

Tout en souscrivant à la vision démiurgique de l'artiste moderne, et ce n'est pas là le moindre de ses paradoxes, Shakir Hassan aura fait avant tout sien l'enseignement soufi visant à se dépouiller de son ego et à faire en sorte que l'intention créatrice puisse viser plus loin que l'esthétique traditionnelle.

Nous avons choisi d'insérer en annexe de cet ouvrage un texte de 1994 autant édifiant qu'émouvant «L'indéchiffrabilité du texte dans mes peintures» dans lequel Shakir Hassan confesse à l'issue de quarante années de peinture qu'il n'est pas certain n'avoir trouvé les réponses aux questions qu'il s'est toujours posé. Il ajoute que ni lui ni les grands artistes qui l'ont précédé n'ont vraiment percé le secret de la création artistique et que finalement il ne pouvait plus

que s'en remettre à Dieu: «le Seul et l'Unique»⁽¹⁾.

C'est un chemin personnel que Shakir Hassan a parcouru et il est difficile de dire si ce chemin est universalisable autant que lui même semble le penser.

Reste qu'au terme de son évolution artistique qui l'éloigne de la figuration⁽²⁾ c'est bien l'amour de Dieu qu'il prône, le seul capable selon lui, de nous connecter véritablement les uns avec les autres.

Etonnante confession dans laquelle le croyant Shakir Hassan l'emporte sur l'artiste Shakir Hassan qui en quelque sorte rend les armes, comme si l'art n'était finalement pas LA grande occupation⁽³⁾. C'est non seulement l'image qui ne doit pas devenir une idole⁽⁴⁾, c'est l'activité artistique dans son ensemble qui ne doit pas être idolâtrée.

Il est à espérer que le récit de l'art moderne international puisse intégrer dans son récit les travaux d'artistes arabes de la perspicacité et de la dimension de Shakir Hassan.

(1) Shakir Hassan al Said, *L'indéchiffrabilité du texte dans mes peintures*. 1994.

(2) Il est à noter que Shakir Hassan contrairement à Jawad Selim s'est toujours tenu à distance de la sculpture en trois dimensions.

(3) Karol Wojtyla plus connu sous le nom de Jean-Paul II n'écrivait pas autre chose à l'adresse des artistes quand il rappelait que nul part dans l'Evangile nous ne trouvons de propos portant sur l'art, les artistes ou leurs créations. Ce qui n'empêche pas les croyants de puiser dans le lien étroit qui uni la Beauté au Bien. Karol Wojtyla-Jean-Paul II *L'Evangile et l'Art*. Volume publié en 2012 qui rassemble des homélies de 1962 et sa «*Lettre aux artistes*» de 1999.

(4) Idée commune à l'Islam et au Christianisme par delà l'iconoclasme de l'Islam car dans le Christianisme l'icône ou l'image est précisément ce qui comme médiation s'oppose à l'idole.

Six textes de Shakir Hassan al Said traduits en français

Paul Cézanne et la tendance abstraite dans le figuratif (1950)

Par Shakir Hassan al Said, licencié ès Sciences Sociales

La confusion actuelle des valeurs artistiques et esthétiques se manifeste notamment dans le fait que seul un petit nombre d'intellectuels et d'esthètes adhère aux courants modernes. C'est évidemment là la conséquence d'un essor rapide et d'une évolution continue et contradictoire des normes, qui se cristallisent puis se fossilisent.

Ce n'est pas de voir le public dédaigner l'artiste novateur que l'on s'étonnera -c'est une chose normale et logique, puisque l'artiste est toujours en avance sur son temps. Non, ce qui est stupéfiant, c'est que l'évolution soit si rapide que le public n'a pas le temps d'assimiler la production artistique, et la tâche du critique -qui fait le lien entre le créateur et l'amateur d'art- s'en trouve compliquée comme jamais auparavant.

Il est dommage que le public arabe ne comprenne pas l'importance du changement des valeurs et des normes de

l'époque alors même qu'il doit vivre pleinement son temps, en absorber la culture, s'inspirer de sa civilisation et en adopter la mentalité. Il n'y a pas de vraie vie aussi bien pour ceux qui ne sont pas en accord avec le présent en marche et vivent dans le passé que pour ceux qui vivent dans le futur, car ils ne réalisent pas l'essence de leur existence. De là la nécessité de relever le niveau de la sensibilité populaire en mettant le public au contact de la culture occidentale et en lui faisant connaître les arts contemporains.

La tendance abstraite dans le figuratif fait partie de ces courants contemporains qui méritent d'être connus parce qu'elle est le reflet le plus moderne de cette époque, et aussi parce que ce que nous n'en connaissons presque rien et que la remise en cause des valeurs anciennes atteint là son point culminant. Il y est fait un usage inédit des moyens objectifs et formels tels que la couleur, la ligne, la forme, le volume et le vide, qui sont mis au service des valeurs subjectives ou spirituelles à partir d'un motif, d'un concept, d'un sentiment et d'une essence.

Le sens général du terme est point de départ, et l'abstraction est le contraire de la figuration. C'est la représentation du réel dépouillé de ses contraintes spatio-temporelles. Si l'être limité était celui qui s'encombre de lois naturelles éternelles, l'être abstrait sera celui qui ne s'encombre d'aucune loi naturelle et qui par conséquent ne sera pas caractérisé par une existence limitée.

Dans son acception artistique, le terme désigne un développement organique du postimpressionnisme qui s'est élevé contre la représentation réaliste (des valeurs formelles) en art; ou mieux, il désigne une continuation de ce que Paul Cézanne, l'un des chefs de file de ce courant, avait créée à partir des contraintes du réel objectif.

C'est au cours de la seconde moitié du siècle passé et de la première moitié du siècle suivant qu'ont eu lieu le passage du figuratif à l'abstrait puis la cristallisation de l'une de ses variantes en véritable courant.

L'art figuratif (et naturaliste) a atteint son apogée avec ce qu'on a appelé le mouvement impressionniste, qui a pour pères Monet, Manet et Renoir, tous trois issus d'une bourgeoisie dont les traditions ont considérablement influencé l'art au milieu du siècle dernier. Alors que le peintre avait jusqu'alors reproduit la réalité telle qu'il la voyait sans considération du sentiment éprouvé sur l'instant, voilà que ses émotions deviennent prépondérantes. Le champ de la création se resserre ainsi sur le sentiment immédiat, et c'est alors que l'artiste recourt à une reproduction de la réalité spatiale tandis que le temps est totalement anéanti. Il se contente de décomposer cette réalité et de la disperser pour ne s'attacher qu'à cet instant unique qu'est l'acte de création. Il utilise le lieu de façon radicale, comme simple outil de création, et le figuratif chez lui ne perd pas sa fonction qui est de respecter le réel.

Dans le dernier quart du siècle dernier, apparaît le postimpressionnisme, qui par certains aspects constitue une réaction à l'esprit bourgeois qui dominait l'art tangible et vouait un véritable culte à l'espace dans le mouvement impressionniste, et par d'autres aspects, témoigne de l'émergence de l'esprit scientifique dans l'art. Le nouveau courant confirme le caractère nécessaire de l'acte de création et donne à l'art des valeurs qui se fondent non pas totalement sur la nature pour en reprendre les marques, mais plutôt sur l'idée de couler le sujet dans un moule imaginé par l'artiste. La reproduction de la réalité et de la perception est abandonnée au bénéfice de la création d'un monde nouveau tout en faisant appel à cette réalité au travers des moyens objectifs permettant de réaliser l'acte de création. La paternité de ce courant revient à Van Gogh, qui a cherché à exprimer le mouvement, et à Gauguin, qui a travaillé sur le symbole puis sur la simplicité. Tous deux ont puisé dans leurs émotions, au contraire de Cézanne dont le souci du réel a inspiré la pensée. Faisant au début appel à l'imagination et au sentiment, Cézanne se lance ensuite dans l'impressionnisme avant de trouver sa propre voie, que les impressionnistes eux-mêmes renieront et qui donnera naissance au postimpressionnisme.

Ce qui nous intéresse ici, c'est de comprendre que, jusqu'à l'émergence du postimpressionnisme, le figuratif reposait sur la réalité objective-ou ce que les gens voyaient d'ordinaire dans la vie-, sur le respect des règles de la perspective et de la couleur, et sur la quasi-obligation de

reproduire fidèlement les personnages. Il s'est ensuite insurgé contre ce réel pour permettre une création nouvelle dépouillée des caractéristiques du modèle accablé par la pesante loi de la nature. Le peintre part ainsi des contraintes de la réalité objective, une démarche qui sera ensuite largement reprise par les courants contemporains tels que l'expressionnisme, le fauvisme, le futurisme et le cubisme. Mais c'est le courant abstrait qui prendra pour point de départ à la fois la réalité objective et la réalité subjective en ne respectant aucune obligation particulière.

Cézanne est donc le précurseur de l'abstraction. Il a voulu briser le réel tel que le voyaient les impressionnistes et leurs prédécesseurs (c'est-à-dire tel qu'il est) pour le peindre en faisant œuvre de créateur. Créateur d'un monde nouveau débordant de profondeur, d'équilibre et de beauté (tel qu'il doit être), un monde dépouillé des oripeaux de cette existence et qu'il façonne de ses mains de créateur, mais qu'il réalise sans traiter l'essence de l'objet. C'est-à-dire qu'il ne peint pas ce qu'il ne voit pas mais qu'il s'appuie sur de véritables modèles et décide de les traiter comme il l'entend. Le point de départ pour le point de départ et l'abstraction pour l'abstraction, voilà sa pensée.

Cézanne s'est employé à exprimer le temps mais à l'inverse des impressionnistes, s'intéressant non pas à l'instant du sentiment mais aux instants éternels que vivra le spectateur de ses toiles. En observant attentivement, on voit d'ailleurs le temps s'étirer paresseusement dans son univers.

Chez lui, la chaîne se disloque mais il ne se contente pas d'un seul maillon et les peint tous alors qu'ils sont dispersés... L'art ne reproduit plus le réel ni l'écoulement du temps, mais crée continuellement du nouveau. De là vient le sentiment, en regardant l'œuvre, que quelque chose nous échappe et l'on est alors saisi du sentiment d'être immergé dans les profondeurs.

L'art consistant pour lui à exprimer la continuité du temps, la manière de Cézanne se caractérise aussi par l'abstraction, car le temps est pour l'artiste abstrait un élément du travail. Pour sa part, il a exprimé le temps en conférant à son univers un caractère éternel. Ce travail de défrichage prudent a trouvé très rapidement un aboutissement chez ses successeurs avec la naissance de l'école abstraite.

Cézanne trouve ainsi sa place dans l'abstraction d'abord parce qu'il est le premier à avoir remis en cause le travail figuratif, ensuite parce qu'il respecte la reproduction du réel objectif, et enfin par ses tentatives d'exprimer le temps.

(Shakir Hassan al Said, Bagdad)

Traduit de l'arabe en français par Brigitte Trégaro

Manifeste (1951)

«Le groupe de Bagdad pour l'art moderne»

Dans une époque où la civilisation occidentale s'affirme dans le domaine de l'art, expression qui marque l'époque contemporaine d'une aspiration à obtenir la liberté grâce aux tendances modernes, notre public semble oublier l'importance de l'art pictural comme révélateur de l'ampleur de l'éveil d'un pays et de sa prise en compte du problème d'une vraie liberté.

Une nouvelle direction dans l'art de la peinture va cependant résoudre ce problème du réveil contemporain, en retrouvant un chemin ouvert il y a longtemps: les premiers pas ont été faits par les artistes du XIII^e siècle et la nouvelle génération va découvrir que les tout premiers efforts de leurs ancêtres poussent toujours à aller de l'avant – en dépit des ténèbres et des dangers. C'est que l'artiste irakien contemporain est chargé à la fois du poids de la culture moderne et du caractère de la civilisation locale.

Il en résulte que la question suivante va obséder l'esprit de l'artiste: par quels moyens réaliser cet art nouveau? Différentes réponses vont tenter son esprit et il conduira toutes sortes d'expériences, au gré de ce que lui dictent sa tête, ses yeux et ses mains. Pour ce qui est du public, d'abord choqué par la nouveauté des effets, il fera bien de continuer à décrypter les secrets mis en œuvre

derrière les efforts déployés. Alors disparaîtra le fossé qui sépare le public des artistes.

La logique a été notre guide depuis le début. Il existe en effet deux choses: un moyen et un objectif. En art, celui-ci devient celui-là. D'une part, le style émergent de l'art moderne devient le point crucial du concept que nous voulons atteindre; quant à la vue qui persiste à tirer les idées du style, c'est une interprétation restrictive, issue des souvenirs romantiques du début du siècle dernier. Il n'y a aucune raison de rester accroché à cette interprétation, puisque cela pousse à la ruine de l'œuvre d'art. D'autre part, nos efforts seront vains s'ils n'enferment pas un esprit de renouveau et d'innovation. Cette initiative – qui voit le jour aujourd'hui sous la forme de cette première exposition d'art moderne, qui réunit différentes approches telles que impressionnisme, expressionnisme, surréalisme, cubisme et abstractionnisme – est la première depuis la Seconde Guerre mondiale et elle se flatte de créer une identité unique pour notre civilisation. Si nous ne nous réalisons pas nous-mêmes dans l'art comme nous le faisons dans d'autres sphères de la pensée, nous serons incapables de nous mesurer à la violence de la vie. Cependant, un travail sur le style ne résout pas à lui tout seul le problème dont nous cherchons la solution – c'est-à-dire la nécessité de créer, qui exige l'introduction de nouveaux éléments dans nos styles.

Pablo Picasso – l'artiste de notre époque devenu aujourd'hui l'un des fondements de l'art le plus moderne –

n'a pas atteint ce statut sans franchir des étapes qui lui ont révélé la valeur de la quête de nouveaux éléments pris à leur source. Ce n'est pas pour rien qu'il a été conduit à l'art primitif espagnol, puis à celui de l'Afrique noire, puis aux travaux de l'un des créateurs du mouvement postimpressionniste. Ce furent les premiers pas qui allaient le mener à ce qui est connu comme le cubisme. Cela nous suggère – à partir de quelques-unes des différentes pistes qui s'ouvrent à nous – un parcours qu'il nous faut explorer. Cela requiert que, d'une part, nous soyons bien au fait des styles actuels et que, d'autre part, nous saisissons les éléments grâce auxquels nous pourrons enrichir notre travail. Le premier point représente ici notre degré de compréhension de ces styles étrangers; le second, notre prise de conscience du caractère local. Ce caractère – que la plupart d'entre nous ignorent aujourd'hui – est ce qui va nous permettre de rivaliser avec d'autres styles dans le champ universel de la pensée.

Nous annonçons donc aujourd'hui le lancement d'une nouvelle école de peinture qui tire son origine à la fois de la civilisation contemporaine – avec tous les styles et les écoles d'art qui en sont issus – et du caractère unique de notre civilisation orientale. De cette façon, nous honorerons la forteresse de l'art pictural irakien, disparue après l'école de Yahya al-Wasiti: l'école mésopotamienne du XIII^e siècle. De cette façon aussi, nous renouerons avec la tradition interrompue depuis la chute de Bagdad aux mains des Mongols. La renaissance de l'art dans nos pays

dépend de nos efforts, et nous appelons nos frères peintres à entreprendre cette tâche, au nom de notre civilisation mais aussi de la civilisation universelle que développe la collaboration des différents peuples. Puissent le patrimoine de l'époque présente et notre conscience du caractère local être nos guides. Puisseons-nous obtenir le soutien de l'attention, du bon goût et des encouragements que nous espérons de la part du public.

Nous, *Groupe de Bagdad pour l'art moderne*, proclamons donc solennellement la naissance d'une nouvelle école d'art, au nom de notre civilisation et de la civilisation universelle.

«Bayân Jamâ at Baghdâd li-l-Fann al-Hadîth al-Awwal», in *al-Adab* 10, n° 7 (juillet 1951), p. 52

Traduit de l'arabe en anglais par Dina El Husseiny (© 2018, The Museum of Modern Art, New York) et de l'anglais en français par Denis-Armand Canal

Kandinsky et l'art abstrait (1962)

Par Shakir Hassan al Said

Il y a quelques mois, s'est tenue au Musée d'Art Moderne de Paris une exposition du célèbre peintre abstrait Kandinsky (qui se poursuit ces jours-ci dans une salle de Londres) regroupant 44 huiles et aquarelles de la collection du Musée Solomon R. Guggenheim de New York et assortie d'un beau catalogue réalisé par Gabrielle Vienne, l'adjointe du directeur du MAM de Paris.

«Toute œuvre artistique est fille de son époque et mère de nos émotions. Toute période de civilisation a son art qui lui est propre et qui ne peut en aucun cas naître de nouveau». C'est par ces mots que s'ouvre le fameux ouvrage «Du spirituel dans l'art», dans lequel cet artiste exceptionnel jette les fondements de l'art abstrait. Selon sa théorie, l'œuvre artistique est vouée à être intemporelle et pérenne, n'est soumise à aucune norme d'aucune époque et ne peut être contenue dans des limites fixes. Et cela bien qu'elle soit elle-même un portrait de son époque puisqu'elle n'est pas un portrait fossilisé. Le sens abstrait est fondamentalement un sens infini; c'est le contraire de ce qu'on peut appeler le sens concret, c'est-à-dire ce qui est fini, semblable en cela à tout être en développement et à toute valeur non fossilisée.

Pour radicales qu'elles soient, les tentatives de l'art abstrait pour comprendre le monde et la vie constituent

de fait une étape réaliste dans le processus de l'évolution artistique actuelle. Il est clair également que toute œuvre artistique authentique est une œuvre abstraite, qu'elle soit le fait de l'homme des civilisations primitives ou de l'homme d'aujourd'hui. Du point de vue théorique, l'art abstrait est une tentative d'ignorer la forme naturelle et de révéler la nécessité intérieure, selon l'expression de Kandinsky lui-même, qui parle d'arts abstraits à propos des arts de la Mésopotamie, la plus ancienne civilisation primitive: «Il y a entre 1000 et 4000 ans, l'art de la Mésopotamie tendait vers l'abstraction». L'art abstrait est pourtant une marque de l'art actuel, mais il doit s'efforcer de comprendre le sens abstrait lui-même pour pouvoir remettre en cause la tradition et aller vers le vrai.

Toutes les tentatives théoriques et pratiques menées par Kandinsky se sont avérées fructueuses et ont profondément marqué le début du XX^{ème} siècle. Si Picasso et les cubistes ont exprimé la vérité du monde visible, et si toutes les écoles qui ont suivi (fauvisme, futurisme, expressionnisme et surréalisme) se sont efforcées de traduire le bouillonnement de cette époque, le travail des artistes d'aujourd'hui (réalisé dans le cadre de l'abstraction pour la plupart d'entre eux) constitue la meilleure preuve de l'influence exercée par Kandinsky.

Il y a des lignes et des taches, et lorsqu'apparaissent certaines surfaces, elles perdent leurs formes géométriques. Arrivées au bord de la toile, les lignes ondulées se prolongent au-delà dans notre imagination, tandis que la

couleur et la surface fusionnent dans les taches. D'abord frappé par la disparition totale du monde naturel, le spectateur se laisse rapidement emporter par la détermination du peintre à détruire le monde familier en tant que sujet-même. Etant, en tant que vivants, au cœur du monde extérieur, nous avons le sentiment que celui-ci est inébranlable autour de nous: le paysage avec son ciel et ses arbres, l'homme avec ses traits familiers, sans microscope ni télescope. Mais à cette époque -l'année 1912-, le monde extérieur tel que peint par l'artiste a perdu son caractère familier et l'on est saisi d'effroi et de fureur à la vue des arbres qui s'abattent et du ciel qui se confond avec la terre. Kandinsky nous dit ceci:

1)- pour faire définitivement œuvre d'art, nous devons rompre les attaches de celle-ci avec notre existence. Il ne sert à rien de voir la toile comme une représentation (copiée) de ce qui est familier, car dans ce cas, le monde extérieur n'est pas distinct de nous. Mais la voir comme une représentation novatrice de ce qui est authentique (ce que nous sentons et non pas ce à quoi nous avons été éduqués), voilà qui est constructif.

2)- face à la corrosion et à la décadence esthétiques, un choc brutal s'impose pour débarrasser nos esprits du déjà-vu. Dans ses peintures (1935) de l'entre-deux guerres, Kandinsky exprime une révolte qui conforte son évolution vers une expression non formelle.

3)- cette révolte vient de l'exigence intime que, dans son ouvrage «Du spirituel dans l'art», il appelle «la

nécessité intérieure»: c'est-à-dire qu'il tente, au moyen d'un ensemble de couleurs, de surfaces et de formes, de peindre ce que peut ressentir l'homme. Quelle expérience plus violente que le recours à un moyen aussi éloigné de toute sensibilité humaine intime?

Et pourtant quelle réussite! C'est très judicieusement qu'il comparait son travail pictural à la musique (car la musique est le véritable champ d'expression des sentiments). Il a toujours fait la comparaison entre les deux façons de composer.

Après une période impressionniste, représentée par quelques petites toiles [...], Kandinsky poursuit avec acharnement sa recherche de l'abstraction, exposant dans un premier temps l'unité et la simplicité de la nature («Etude de paysage face à une tour», 1908). Puis après la Seconde Guerre mondiale, est apparu Nicolas de Staël, qui a déclenché le passage de l'art abstrait au champ spontané. La technique du peintre se situe alors au confluent de l'idéalisme et la création plastique, avec un emploi des couleurs qui traduit ses émotions face à la nature. C'est la période d'incubation, qui s'étend de 1911 à 1920. Au bout de cette décennie de travail intense, le peintre pose les fondements de sa technique, basée sur le recours à la géométrie et aux mathématiques pour réaliser le monde abstrait – le cosmos, le tableau étant toutefois le résultat global de toutes ses composantes. A partir de là, il exprimera, dans un langage sophistiqué, toute la complexité des données humaines, exactement comme s'il composait un morceau de musique.

Ce n'est plus le cas après 1924, au moment où il quitte sa Russie natale pour l'Europe occidentale, même si ses travaux incluent l'informel (non figuratif). Il y a des cercles, des triangles, des lignes et des points. Au prime abord, on a l'impression d'être face à une pièce ornementale, mais on n'éprouve pas d'émotion. On peut se demander si ce travail «mathématique» est porteur de sens. C'est là l'intérêt de Kandinsky: il laisse le spectateur libre de se plier finalement à ses règles et de s'approprier l'œuvre par sa propre volonté. La magie des cercles et des carrés opère: dès qu'ils apparaissent, on est frappé par leur logique. Dans «Violet orange», affluent d'abord des formes géométriques: des rectangles, des petits carrés, un cercle, puis des formes linéaires révélant un monde microscopique invisible. Mais ce n'est pas tout. Chaque élément doit être à sa place, pour ne pas perturber la beauté de cet univers. Que ce soit dans la façon de disperser les formes ou de les regrouper en ensembles, un langage secret prend possession de nous et nous transporte d'une contrée à l'autre, témoin d'un monde fabuleux sans personnages, un monde qui n'existe pas même dans nos rêves. Et ce titre inattendu: «Violet orange».

Le nom de Kandinsky reste associé au monde du XX^{ème} siècle, et à une conscience d'intellectuel complet. Il ne se serait probablement pas engagé dans l'exploration de l'univers spirituel s'il n'avait cherché un sens à un monde lancé à toute vitesse vers sa destinée. A partir des lignes, des couleurs et des formes, surgit un monde civilisé (où

se bousculent les valeurs culturelles et humaines), aussi étroit que la cellule (cet infime symbole que l'on aperçoit dans ses peintures) et aussi vaste que le cosmos (avec les cercles et les demi-lunes). Aurait-on pensé que l'art abstrait pouvait nous restituer un univers aussi extraordinaire! C'est pourtant ce qu'a fait Kandinsky au cours d'une vie riche d'aventures intellectuelles et artistiques passée entre les différentes régions de l'Europe.

Une vie bien remplie, féconde et profonde comme son univers. Shakir Hassan al Said, Paris

Traduit de l'arabe en français par Brigitte Trégaro

Manifeste (1966)

Par Shakir Hassan al Said

Dis: «Lui, Dieu, est Un!
L'Impénétrable!
Il n'engendre pas, il n'est
pas engendré; nul n'est
égal à lui!» Le Coran,^(*)

1. À une époque où la civilisation universelle découvre son destin scientifique et humaniste à travers son existence *réelle*, son autre existence – celle qui transcende nature humaine et art – a lutté pour la vérité, une vérité échappant aux cadres de la réalité matérielle subjectivée, dans tous les âges et dans tous les pays.

Depuis que l'artiste – dans notre partie du monde – a pris conscience de son rôle relativement florissant au centre de la civilisation contemporaine, il a cherché sa voie avec confiance et commencé à révéler sa présence avec honnêteté et sincérité. Depuis le début des années cinquante de ce siècle, notre artiste a cherché à rattacher son présent à son passé *via* la tradition et les moyens artistiques pratiqués à la lumière des tendances artistiques modernes. Ayant adopté le populisme afin d'approfondir sa conception personnelle du goût par une meilleure compréhension de la conception publique de celui-ci, il se trouve maintenant prêt à se lancer – de façon

(*) L'épigraphe est une citation du Coran, 112, 1-4. Traduction D. Masson, Gallimard (Pléiade), 1967.

contemplative – dans son parcours vers sa destination.

2. Des conceptions et des hypothèses anciennes ont poussé l'artiste à s'accrocher à une vue personnelle et relative, dans des pratiques qui ont fait de l'œuvre d'art un domaine de création et de composition, «en créant une personnalité unique pour notre civilisation» et «en unissant les efforts de l'intellectuel à ceux de l'homme de la rue». Tout cela était une réponse naturelle à une condition psychologique qui était sous-jacente ou en avance. C'est la raison pour laquelle la croyance de l'artiste en la valeur personnelle ou relative de son expression (croyance qui dépend du postulat de la responsabilité individuelle exclusive de l'artiste envers le processus créatif), indépendamment d'autres facteurs tels que le matériau de l'œuvre, le mode d'expression, et les conditions biologiques, psychologiques, sociales, économiques et autres dans lesquelles l'artiste se trouve lui-même, le conduit inévitablement à construire la réalité de son existence artistique soit sur une base "humaniste-réaliste" ou matérialiste, soit comme un phénomène de défense ou de contrôle qui prend l'homme ou le matériau comme base de son accomplissement et de son évaluation artistique. En retour, cela présente l'œuvre d'art – à l'instar de toute approche scientifiquement constituée – comme une création donnant à l'être humain le rôle d'un élément actif. En tant que méthodologie, cela entraîne aussi logiquement l'attention de l'artiste à la *technique* ou au *sujet*, c'est-à-dire à l'intérêt pour les modes de l'expression humaine, au lieu de se concentrer sur la réalité de l'existence humaine.

3. L'artiste entend aujourd'hui adopter un point de vue nouveau, authentiquement humain – qui fasse de son existence un phénomène *vitaliste et cosmique* plutôt que “*humano-humaniste*”, et qui l'utilise pour révéler la vérité au lieu que lui – l'être humain – utilise l'œuvre d'art pour se révéler lui-même, sa personnalité et son humanité.

4. Un véritable artiste – qui est le plus à même d'assumer ce rôle sans perdre sa relation avec son existence objective – se proposera donc de revisiter l'œuvre d'art comme matériau de contemplation et pour *l'exploration de la vérité dans toutes ses dimensions*. En ce sens, l'art contemplatif est un *discours* dont la seule base au sein du monde extérieur est un monde créé «qui a déjà été composé, où le rôle de l'être humain – l'artiste l'étant par définition – est simplement de révéler une vision: autrement dit, de porter témoignage avec toutes ses facultés artistiques. L'art contemplatif est un hommage à la beauté et à la majesté de l'univers. *Majesté plus beauté égale perfection*. C'est aussi l'attestation d'une vérité existante, la vérité d'*une chose à laquelle il est dit d'exister*, «*et il en fut ainsi*», d'une chose qui *est* totalement, au sens matériel comme au sens spirituel, car elle seule révèle la volonté du Créateur tout-puissant. Le rôle du contemplateur (et sa révélation) exige au contraire son témoignage personnel, mais ne requiert ni mon existence ni la vôtre. *Une chose à quoi il a été dit de ne pas exister mais qui fut, au lieu d'une “non-chose” à quoi il a été dit d'exister, et qui ne fut pas.*»

L'importance de cette perspective est bien sa tentative d'appréhender le monde objectif, extérieur ou intérieur,

comme le domaine de la réalité tel qu'il est, sans être accablé par une théorie spécifique ou détourné vers l'humanisme. Ainsi conçue, une œuvre d'art est une pure description de l'existence, procurée par la liberté de l'être humain sans contrainte ou même par celle de l'être humain "non-humaniste". Si la contemplation artistique est fondamentalement aussi une description de pure conscience entraînant un désir de dissolution dans la vérité, une forme d'arrivée immédiate à destination, alors elle peut faire partie de toute œuvre d'art, quels que soient son caractère et son style, simplement sur la base de son point de départ.

Contempler, de la part de l'observateur, signifie témoigner de la vérité à travers le prisme du cosmos, qui inclut l'œuvre d'art. C'est une approche passive qui devient active. De la part de l'artiste, toutefois, cela signifie *reconnaître* la vérité cosmique par l'intermédiaire de l'œuvre d'art: *d'abord l'œuvre, ensuite le cosmos*. C'est un témoignage actif, c'est-à-dire une approche active qui devient passive sur la fin. Dans l'acte de reconnaissance, l'artiste n'est plus un simple témoin: il devient témoin *responsable*, en intervenant directement dans le monde extérieur à l'instar d'un élément naturel, et à point nommé pour y être aussi présent lui-même. Il l'expérimente avec tout son être, devenant ainsi partie de celui-ci – de la même façon qu'un fidèle intervient dans les rites de son culte. En ce sens, l'art est une forme de culte: un artiste sincère dans son art n'est pas différent d'un fidèle sincère dans sa dévotion.

Dans son essence, la contemplation est *passivité absolue* – contraire de l'activité absolue – et *sacrifice*, *opposés à la tyrannie* puisque l'*intervenant* n'est pas un facteur antérieur à l'intervention, et puisque la passivité absolue implique de voir la destination du travail et non le travail lui-même: l'artiste observe de près la beauté et la majesté du cosmos – sans être totalement conscient de l'expérience, en étant séparé de son acte incomplet. Le toucher d'un index transforme son absolue passivité en activité relative, non pas grâce à une conscience continue du sujet d'étude – le monde extérieur, complet et clos – mais par l'intermédiaire d'un monde qui est plus que le monde extérieur. La transformation est complète lorsqu'il entre en interaction et se dissout dans ce monde, en tentant de ne faire qu'un avec lui par assimilation et disparition.

De cette façon, la pratique artistique et tout travail artistique deviennent une sorte d'impossibilité – *une tentative pour réaliser la contradiction de façon non-contradictoire* – puisqu'en tant que contemplateur, on ne peut revivre l'expérience de son sujet, de la même façon qu'un acteur vit son rôle sans l'assumer complètement. L'impossibilité réside dans la contradiction fondamentale entre les dimensions du monde spécifique de l'artiste et les valeurs plus larges qui sont exprimées.

Reste que l'esthétique de la contemplation repose sur deux principes.

Le premier principe est que l'œuvre d'art contemplative est une *description* du monde, «un éclairage du rapport entre le moi (c'est-à-dire l'artiste) et le sujet (c'est-à-dire

l'œuvre).» Une telle description implique une *ascension*, c'est-à-dire un mouvement vers le haut «du personnel au local et du local au global, puis au cosmique.» Mais cela implique aussi un mouvement inverse, une *chute* – de l'humain vers l'animal, puis vers le végétal et le microbien. Entre l'ascension et la chute, entre le mouvement ascendant et le mouvement descendant, une description prend place – une description non déformée du monde extérieur *via* le monde intérieur. L'artiste est capable de «le révéler par son *positionnement actuel* ou grâce à son ascension spirituelle “*auto-cosmique*” [*intra-cellulaire*], en suivant son parcours “matériel-humaniste”.»

Le second principe est que l'œuvre d'art contemplative est un acte de *créativité* personnelle et «un rejet qui interdit de remplir de signes le plan de la représentation.» Cela présuppose la complétude de chaque tableau avant tout achèvement. Malgré cela, une intervention – dans sa spécificité d'action – se fera toujours comme en témoigne la *procédure de comparaison*: le retour de l'artiste et sa *reconnaissance* de l'insignifiance du créé par rapport au Créateur, de la “non-identité” de l'artiste à travers sa performance spécifique. Cette reconnaissance de la “non-identité” prend place sur une trajectoire horizontale qui va du moi de l'artiste vers d'autres, de son être en tant que personne spécifique à son être en tant que membre d'une société – en fait de son être de citoyen à son être-d'humain-dans-le-monde, puis de ce dernier à son être-un-monde plus humain que l'homme lui-même, capable enfin d'exprimer ce qui peut constituer de la valeur et non plus simplement un

moyen d'expression ou d'explication [...].

En fin de compte, l'art contemplatif n'est pas un art rationnel. Il n'est ni *idéaliste* ni matérialiste, mais c'est plutôt l'art *de l'aperception* vibrante et profonde, dont l'extérieur exprime l'intérieur et vice-versa. En tant qu'art dépourvu de rationalité, il ne saurait ignorer l'expérience ressentie, et il est trop conscient et "non-subjectif" pour ignorer émotions et intuitions. Il est essentiellement pure exposition humaine qui tend néanmoins au "non-humanisme". Est-ce parce qu'il est une dénonciation de l'imitation, un acte de création gratuit qui tend vers une forme informelle et une abstraction non abstraite? Est-ce parce qu'il est l'art de l'intentionnalité? Par-dessus tout, c'est *une affirmation de la croyance en un Créateur Unique à travers la forme artistique, une concrétisation mesurée par le degré de sincérité de l'acte.*

Désormais, artistes et publics sont invités à percevoir la signification de l'art comme *contemplation*, non comme *création*. De cette façon seulement, nous pourrions comprendre notre véritable humanité – humanité en tant que phénomène cosmique vital – et nous pourrions unir nos efforts pour révéler la vérité à travers nous-mêmes, au lieu de révéler notre humanité à travers l'art, aux dépens de la vérité.

Traduit de l'arabe en anglais par Nariman Youssef Hussein
(© 2018, The Museum of Modern Art, New York) et de l'anglais
en français par Denis-Armand Canal

Légitimité d'une recherche de l'Unidimensionnel

1-Depuis l'art abstrait qui a mené à ses formes les plus extrêmes l'évolution entreprise par les temps modernes, l'utilisation de la lettre arabe - de la lettre en général- peut être considérée, en arts plastiques, comme un retour aux vraies valeurs, en ce sens qu'il permet à l'artiste de réaliser la conquête de sa liberté jusque dans le rapport objectif à son œuvre.

En effet, l'abstrait n'était pas simplement le dernier avatar des styles dont a accouché la deuxième partie du XIX^{ème} siècle et qui ont évolué et se sont épanouis durant le XX^{ème}; c'était une conception radicalement nouvelle grâce à laquelle l'artiste avait pu se défaire du naturalisme (ou pseudo-naturalisme) - sous ses différentes formes: imitation, remise en question du monde extérieur, ou expression de la subjectivité -, pour lui substituer une vision non naturaliste, non figurative.

L'abstrait restait le dernier refuge pour l'artiste désireux d'exprimer sa liberté d'être humain et de questionner les valeurs objectives qu'il forge. Il est vrai qu'en rejetant le naturalisme pour le remplacer par le non-figuratif, il supprime la réalité objective dans un art qui, jusqu'alors, y était soumis, et ce, grâce à un moyen terme ou se rencontrent le point de vue de l'artiste et celui du spectateur. Pourtant, en faisant le champ de sa recherche

des rapports entre monde extérieur et artiste, ce dernier, même s'il choisit une démarche non figurative, reste soumis, dans son expression, à un objectivisme formel.

2- Inscrite dans une recherche du graphisme, cette tentative se présente comme une passerelle vers un art qui aurait saisi l'impasse du rapport artiste-monde extérieur. Impasse dont les recherches contemporaines sont d'ailleurs toutes conscientes, dès lors qu'elles se donnent les moyens pour permettre une présence immédiate au spectateur, sans médiation à laquelle il ne participerait pas. (Sans pour autant que l'artiste établisse une nouvelle relation entre lui et un monde autre.)

Or, il se trouve que ce rapport de l'artiste à la dimension, précisément, existe de fait pour tout art qui prendrait la dimension plastique elle-même comme objet de questionnement au lieu de l'accepter comme telle.

L'expression par la lettre représente donc une tentative légitime; elle est l'aboutissement d'une évolution historique de l'art vers un dépassement de la réalité superficielle bidimensionnelle conçue comme climat naturel du travail de l'artiste, un dépassement vers la réalité profonde du graphisme (c'est-à-dire de l'unidimensionnel). (De même qu'il y a des tentatives autres qui remplacent la surface picturale par l'espace réel: le vide architectural tridimensionnel ou quadridimensionnel -le mouvement virtuel-, le mouvement réel, et la perspective en abyme.)

Il reste que ce dépassement ne peut s'accomplir d'une

façon telle que la surface picturale, où le moyen terme (rapport artiste-spectateur) soit totalement aboli comme c'est le cas par exemple dans l'art total ou cinétique. Ici, la vision picturale sera purement et simplement mise au service de cette démarche. L'artiste créera donc un nouveau champ à partir duquel il questionnera le monde pluridimensionnel ou unidimensionnel dans la présence objective à la surface picturale elle-même. Il ne confisque pas le monde-tiers - monde pictural - pour son propre compte et pour celui du spectateur. Mais il puise dans la nature des relations nouvelles entre la surface et la graphie pour procéder à une sublimation de type conceptuel qui ne prend dans la forme et le bidimensionnel que ce qui lui convient. C'est ainsi que le cœur de la contradiction entre la question de la lettre - autrement dit l'unidimensionnel comme seul mode d'existence dans le travail de l'artiste - et la nature de la surface picturale - autrement dit la nécessité d'un moyen terme à deux dimensions pour l'expression artistique -, le cœur de cette contradiction est donc inhérent au but lui-même de cette tentative nouvelle. C'est une contradiction nécessaire, de laquelle surgit et se développe la conceptualisation.

3- Et puisque le graphisme, et partant, la cinétique abstraite de la lettre arabe, malgré ses formidables potentialités, n'a pas d'existence possible en soi (au sens concret, car comment l'unidimension peut-elle exister sur une surface, dans une masse, dans un vide...?), ou n'a qu'une existence illusoire (car on ne peut que la concevoir), alors, il ne relève

pas de ce monde de la forme (architecturalement, le trait est la rencontre de deux surface; mathématiquement, c'est une hypothèse logique, ou un point en mouvement), bien que, dans tous les cas, ce soit, ou une trace cosmique, ou le résultat de nombreuses interactions cosmiques mettant en contact temporel et spatial l'homme - l'artiste - et le monde extérieur (le travail de l'artiste, la matière, les moyens d'expression, le hasard), et ce, à travers une existence temporelle et spatiale à la fois. Autrement dit, le contexte intellectuel dans lequel s'inscrit l'expression lettriste implique, d'un côté, que l'on considère le travail de l'artiste comme un art spatial mais sous sa forme temporelle - ceci à l'inverse du point de vue académique qui rajoute la quatrième dimension aux trois dimensions spatiales préexistantes -, et, de l'autre, que l'artiste vive de pair la non-objectivité de son art et sa non-figurativité.

En fait, il est possible de considérer cette nouvelle conception de l'art spatial, sous sa forme temporelle, comme le fondement d'un concept de l'art en tant que langage formel et visuel à la fois. Et ceci parce que la conscience que nous avons de cet art consiste avant tout à saisir une trace éphémère du symbole linguistique. Et aussi parce qu'il n'emprunte pas aux figures ou aux surfaces picturales un principe esthétique d'ordre visuel; mais, bien au contraire, parce qu'il s'attache à rechercher une esthétique d'un au-delà du pré figuratif.

D'où sa nature non sensorielle, ou alors totalement sensorielle (ne relevant pas du seul visuel), si bien que

l'on peut dire qu'il vise à approfondir le concept non visuel de l'art, fondant ainsi le travail artistique précisément dans la sphère de l'unidimensionnel - dimension que l'on peut saisir intellectuellement comme intersection de deux surfaces simplement perpendiculaires, alors qu'il devient strictement impossible de l'exprimer par une figure, une masse ou un vide, la conscience que nous en avons devenant métaphorique, vide de sens. C'est un art qui a une forme temporelle, non pas tant qu'il tienne largement compte du mouvement - car son existence est entièrement dépendante de la durée, du temps: celui que le spectateur prend pour voir une œuvre (art cinétique ou art total) - mais, bien plus, parce qu'il recherche l'éternité de la forme; il s'agit donc d'une vision de type conceptuel: une découverte fondée sur le mouvement de l'esprit que permet l'œuvre à travers toutes ses données plastiques non figuratives non visuelles (hors vision).

Bref, cette forme temporo-spatiale implique que le travail artistique se réalise hors de la surface, et même hors du monde pictural.

4- La lettre transmet à l'élaboration plastique son caractère fondamentalement et totalement humain, car elle implique une rencontre entre l'artiste et le spectateur, entre la trace visuelle et le travail artistique, comme opération contemplative et non simple vision optique. Son but, par conséquent, est d'élever l'individu à un niveau purement et complètement humain, c'est-à-dire d'exprimer l'essence de l'humanité à toutes les étapes de

son histoire, depuis l'instant de sa formation jusqu'à sa disparition; bien plus encore, elle symbolise, à travers l'homme, toute espèce vivante (l'homme, l'animal, le végétal, les matières organiques microscopiques). Elle va même encore plus loin: de par sa nature profondément matérielle, elle opère une fusion, dans le cadre de cette contemplation, entre tous les éléments de la création - l'inorganique et l'organique proliférant.

L'accomplissement de l'unidimensionnalité par la lettre représente une tendance contemplative de l'existence humaine à un niveau d'existence cosmique: ainsi, le corps humain concrétise, vivant, son espèce, puis son être à l'état de minéral, et le cadavre humain concrétise, à travers ce processus, sa structure atomique, du fait que l'être est immergé dans le monde, et du fait que l'évolution - quantitative - se réduit à ses prémices- qualitatives. Aussi, à travers cette exploration archéologique des profondeurs de l'âme, par cette orientation spiritualo-objective, s'opère l'illumination préhistorique de la pensée contemplative.

5- Pourtant, l'importance de l'expression lettriste dépend de notre compréhension du système intellectuel qui le privilégie, et, implicitement, des conditions psychologiques et sociales du milieu qui est le sien (c'est ce qui ressort de l'analyse des cultures hellénique ou islamique et des premiers intérêts qu'elles ont manifesté pour la lettre comme signe spirituel et matériel à la fois, et, antérieurement, celui de la Mésopotamie pour les mathématiques et l'astronomie, par exemple). C'est que la lettre, en ce sens,

occupe une place occulte, comme celle que revendique Marcos el-Ghanoussi: “Le corps de la vérité est formé des lettres de l’alphabet.” Cette place, elle-même, est celle que Gabir Ibn Hayan al Tawhidi nomme, au III^e siècle de l’hégire: “La balance des lettres”, d’où l’évidence de la valeur symbolique des lettres, telle qu’elle se manifeste dans la pensée soufie laquelle, comme certains l’ont souligné, “se passionne pour la recherche des lettres archétypales (lettres mères) dans les sphères célestes et de leur apparition ici-bas dans les moules de mots nobles.”

Dans la mesure où le rôle de la lettre dans les arts plastiques proprement dits était en même temps un paradoxe quant à la subjectivité de l’artiste et une découverte de la vérité, très vite s’est développé un art indépendant, l’art de l’écriture. Cet art qui ne s’est pas contenté d’exister comme simple moyen d’expression intellectuel, mais qui a dépassé ce statut pour s’exprimer à travers l’architecture, la poterie, la céramique, les arts du métal... Les manifestations de cet art ont toujours été très riches et très diverses à cause de leur capacité d’abstraction, au point d’exprimer sans discontinuité les données proprement spirituelles de la culture, sous forme de peintures sur les murs des mosquées, ou comme revêtement de céramique sur les minarets et les coupoles, ou encore comme textes calligraphiés -Coran- à l’intérieur d’un agencement ornemental.

C’est pourquoi la découverte contemporaine de la calligraphie, en tant que lettre et dimension, est le prolongement occulte de la quête ancienne de l’artiste

dépassant sa subjectivité et sa réalité individuelle pour remonter jusqu'à ses origines et développer sa créativité: c'est là, à proprement parler, la mentalité d'un artiste croyant et cosmique.

La recherche de la vérité à travers la lettre en tant que forme et sens est une pratique contemporaine de la liberté de l'esprit humain. Elle vise à la certitude spirituelle et matérielle, et ce, à travers l'affirmation d'une valeur qui est à la fois subjective et cosmique... manifeste et occulte.

C'est pourquoi il nous apparaît clairement qu'il est légitime - d'un point de vue historique (par rapport à l'histoire de l'art moderne), et culturel (par rapport à l'orientation prise par la civilisation islamique) - de pratiquer l'unidimensionnalité, à partir de sa source (le lettrisme).

Ce qui revient à dire que la pratique de la lettre en art plastique est une tentative de retour aux véritables valeurs de l'art.

En tant qu'évolution technique, le recours à la lettre dans le travail artistique se définissait tout d'abord comme une tentative d'abstraction, et cela, par la recherche du système cinétique de ce symbole linguistique que l'acte libère de sa fonction première, celle de simple composant linguistique. Il s'agit d'une contemplation du cosmos, d'une description-témoignage du monde extérieur par le moyen d'une rencontre dans laquelle l'homme fusionne avec le monde, en tant que trace et non-crétation. Cette

rencontre, c'est proprement la surface picturale, laquelle, en tant qu'elle participe à la plastique, devient une recherche de la dimension elle-même... plus précisément, une théorie de l'expression de l'unidimensionnel sur la surface bidimensionnelle.

Shakir Hassan al Said

Traduit de l'arabe en français par J.F. Fourcade

Extrait de: "L'unidimensionnalisme: quand l'art s'inspire de la lettre". Bagdad, ministère de l'Information, Direction générale de la culture. (Collection artistique, 8)

Ouvrage publié à l'occasion d'une exposition d'œuvres et de documents consacrés à l'unidimensionnalisme (1970-71).

L'indéchiffrabilité du texte dans mes peintures (1994)

Parlant de Picasso, André Malraux avait coutume de dire: «La beauté -un terme qui le dérangerait- a joué durant des siècles un rôle analogue chez les artistes, ne se révélant que dans les célébrations, les corps et les œuvres d'art. De même que (la lumière) ne se révèle que dans ce qu'elle éclaire. Il m'a répondu un jour par l'une de ces expressions énigmatiques qu'il affectionnait - mais qui recélaient généralement une signification cachée - en montrant du doigt son tableau «Chat saisissant un oiseau»: «Le chat dévore l'oiseau, Picasso dévore le chat, et la peinture dévore Picasso comme la statuaire nègre dévore les Nègres. La différence, c'est qu'eux ne le savent pas. Et à la fin, seule la peinture triomphe».

Et moi, Shakir Hassan Saïd Al Saïd, dans les années 70, alors que j'enseignais l'histoire de l'art à l'Institut des Beaux-Arts, j'écrivais ceci à propos de mon œuvre: «Le temps du moment est relié à l'instant comme un phénomène spatial. C'est-à-dire que le retour de la voyelle brève à son silence préexistant, c'est exactement comme le retour du ruisseau à l'étang, de la parole au mutisme, de la veille au sommeil. Le lieu est l'occupation totale de la superficie, comme l'espace est l'occupation totale du volume. Ce qu'il y a entre le lieu et l'espace est comme ce qu'il y a entre la terre et le ciel... la terre est la surface du corps

céleste, comme le lieu est la surface du bloc spatial. Ce qui compte dans tout cela, c'est que la réalité du temps se comprend en étudiant l'évolution du phénomène spatial comme une évolution qualitative, une évolution dans laquelle se réalise le passage du point: - un certain point dans la courbe de la Création, exactement comme la réalité du lieu se comprend en étudiant l'évolution du phénomène temps comme une évolution qualitative de cette même courbe» (tiré d'un manuscrit intitulé «La recherche de l'essence de l'anéantissement»).

Et me voici aujourd'hui au début des années 90, comprenant à peine (que je n'irais pas au-delà de cette compréhension) ce qu'ont dit Malraux et Picasso ni même de ce que j'avais dit alors (et c'est une instantanéité à laquelle me rattache mon langage et non pas ce que je ressens vraiment). Je m'égare dans la connaissance de l'indéchiffrabilité. Le fait est que tout ce que je voulais dire et continue de vouloir dire, c'est quelque chose qui soit aussi ce que je ne veux pas dire. Je ne propose ni discours ni interprétation, ou alors mon discours et mon interprétation ne procèdent pas de ma volonté, puisque que tout ce que j'exprime n'est que sa propre expression. De même que cette altérité subjective n'a elle non plus que ce qu'elle n'exprime pas. Voilà tout ce que j'ai compris au fil de mes quarante années de vie artistique. Je ne parle pas d'un point de vue moral ou cognitif, mais je sais au fond de moi que ce serait faire montre d'ignorance que de prétendre posséder un quelconque savoir... Ce que j'ai

voulu dire à travers mes techniques et mes points de vue théoriques et ce que j'ai proposés dans un contexte culturel tant local que mondial n'a jamais été ma propriété. A partir de là, je peux seulement prétendre aussi que je comprends un peu de ce qu'ont dit les grands artistes, - et moi, où est ma place parmi eux?- à propos de leur incapacité totale à percer le secret de la création artistique... Ma contribution n'était-elle qu'une tentative de poursuivre la quête en vue de découvrir des choses qu'il n'est pas besoin de chercher à découvrir, puisque qu'en dépit de mes efforts pour les déchiffrer, elles sont restées indéchiffrables? A moins que la réalité (de leur déchiffrage) ne soit dans leur indéchiffrabilité?

Et me voici retraçant mon évolution: du figuratif à l'impressionnisme puis à l'abstraction, et de l'abstraction à la post-abstraction avec ma tendance spéculative, découvrant la dimension unique sur les plans technique et stylistique. Ni mon travail lettriste ni mon travail muraliste - avec toutes ses fissures, ses stries et ses lacérations- et ni même le spatialisme de mes toiles bidimensionnelles, ni celles à laquelle participent la lumière et le vide spatial... aucune de toutes ces tentatives n'exprimerait absolument ce que moi je veux exprimer... Elles étaient signifiantes en elles-mêmes, c'est-à-dire qu'à leur tour (et c'est un fait) elles ne possèderaient pas de présence intentionnelle. Nous étions tous, mes productions et moi, existants seulement... des textes (de traces) indéchiffrables. Autrement dit, nous n'avons été et ne serons que nous-mêmes et rien

de plus que des manifestations créées impossibles à déchiffrer avec ce qu'elles sont, qu'elles soient en apparence aussi minuscules que des atomes ou aussi immenses que des créatures (humaines-vigoureuses) ou cosmiques. Leur déchiffrabilité est dans leur indéchiffrabilité.

Ne suis-je pas encore là à savourer les beautés de l'existence créatrice dans ce qui a été créé: - dans ce qui m'entoure, dans ce que je fais, dans ce qui me fait, que ce soit sans déchiffrer ou en déchiffrant ce qui est indéchiffrable pour toujours et à jamais? Voilà ce que je peux implorer de Dieu le Seul et l'Unique: -qu'il m'accorde un bienfait qui n'appelle que gratitude et gratitude (et une épreuve qui n'appelle que patience et patience).

Shakir Hassan al Said

Liste d'ouvrages

Les titres des livres publiés en arabe sont donnés ci-dessous traduits en français, les livres publiés en anglais sont donnés avec leur titre original en anglais.

Liste des ouvrages publiés par Shakir Hassan al Said entre 1964 et 2003

Livres d'art édités: Éditions des Affaires Culturelles Irakiennes et Éditions de la Liberté-Bagdad	Année
Les spécificités artistiques et sociales des peintures d'Al-Wasiti	1964
Etudes spéculatives	1969
La seule dimension ou l'art qui inspire la lettre	1971
Les manifestes artistiques	1972
Patrimoine de la peinture de Bagdad	1972
Rapport sur l'état de l'art en Irak	1973
La Huroufiyah dans l'art	1974
La liberté en art	1975
Conférences sur l'histoire de l'art (institut des Beaux-arts et Académie des Arts) avec la participation d'autres auteurs	1970 1980
Histoire du mouvement plastique en Irak	1982
L'art plastique en Irak	1985

Guerre et paix	1986
Hafiz al Durubi, co-auteur Hafiz al Durubi	1986
Khaleel Al Ward le sculpteur	1986
Les fondements culturels et esthétiques de la calligraphie arabe	1988
Au bord du fossé du martyr	1988
Jawad Saleem (l'artiste et les autres)	1988
La liberté en art et autres études	1994
Je suis le point sur la lettre fa: textes et études dans l'art et l'humanisme	1998

Livres édités par d'autres éditeurs:

L'art plastique irakien contemporain (publié à Tunis par al-MunazZamah al Arabiyah lil Tarbiyah wa al Thaqafah wa al Ulum)	1992
La liberté en art et autres études (publié à Beyrouth par al Muassasah al Arabiyah lil Dirasat wa al Nashr)	1994
Conférences autour de certains aspects de l'art plastique et ses relations avec les arts arabo-islamiques, co-auteur Majid Samarraï (publié par Darat al-Funun)	1995
Etudes et réflexions publié par Kuluniya, Almaniya: Manshurat al Jamal	1997
Recherches au cœur de l'annihilation entre le soi et l'autre: réflexions et études sur le mythe de la langue et l'art (publié par al Shariqah: Da'irat al Thaqafah wa al I'lam)	2003

Bibliographie chronologique sur Shakir Hassan al Said

- Anne-Marie Schimmel, *Calligraphy and islamic culture*, New York, New York University Press, 1984.
- Suhayl Sami Nadir, *A la recherche de la Trace*, Paris, Institut du monde arabe, 1989.
- Aziz Ammurah, *Shakir Hassan al Said, Ismail Fattah et Nuhiya al Radi: hommage aux artistes irakiens*, Amman, Darat al Funun, 2004.
- Nada Shabout, *Modern arab Art: formation of Arab aesthetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007.
- Nada Shabout, *Shakir Hassan al Said. Time and space in the work of the Iraqui artist: A journey towards the One-dimension*, Universes in Universe. Worlds of Art, 2008.
- Nazar Shuqrun, *Shakir Hassan al Said et la théorie sur l'art arabe*, Beyrouth, al Dar al Arabiyah lil Ulum Nashirun, Tunis, Dar Muḥammad Ali lil Nashr et Alger, al-Jaza'ir: Manshurat al Ikhtilaf, 2010.
- Faruk Yussef, *Siret Al Lamar'ee Fi ar-Rasm, Min Said ila Himat (Biography of the Invisible from Said to Himat*, Amman, Al Muassasa al Arabiya Lil Dirasat wa N-Nashr, 2010.
- Saleem al Bahloly, *Shakir Hassan al Said*, Dubai, Meem Editions, 2013.
- Charbel Dagher, *Shakir Hassan al Said. Untitled «the Wall»*, Dubai, Meem Editions, 2013.
- Suhayl Sami Nadir, *Shakir Hassan al Said: biographie artistique et intellectuelle*, Bagdad, Dar Mizubutamiya lil-Tiba'ah wa al Nashr wa al Tawzi, 2016.

Liste des expositions personnelles et collectives

Expositions collectives

Exposition du Groupe d'Art Moderne de Bagdad	Bagdad	1951
Exposition collective	Bagdad	1952
Exposition collective irakienne itinérante	Inde	1952
Exposition de l'Association des Artistes	Bagdad	1952
Exposition avec Mohammad Ghani	Bakouba	1962
Exposition personnelle	Musée National	1970
1 ^{ère} exposition Graphismes	Musée National	1971
Exposition La Seule Dimension	Musée National	1971-1972
Festival de Cagnes-sur-Mer	France	1975
Exposition L'Irak contemporain	Algérie	1975
Biennale	Venise	1976
Exposition L'Art contemporain irakien	Paris	1976
Exposition L'Art contemporain irakien	Allemagne	1976
Semaine culturelle irakienne	Golfe arabe	1977
Exposition plastique internationale	Beyrouth	1978
Exposition Les Artistes arabes	Londres	1978

Centre culturel irakien (avec Naja Al Mahdawi)	Beyrouth	1979
Exposition L'Irak contemporain	Damas	1979
Pavillon irakien à la Biennale de Sao Paulo	Sao Paulo	1979
Exposition collective	Tunisie	1980
Exposition collective Les Pays du Golfe arabe	Paris	1981
Semaine artistique arabe	Paris	1984
Triennale de New Delhi	New Delhi	1986
Croisement de signes	Paris	1988
Exposition Sept peintres irakiens	Amman	1990
Abbad Gallery	Amman	1994
Abbad Gallery	Amman	1996
Musée National des Beaux Arts	Amman	1997
Biennale	Sharjah	2003
Mathaf Sajjil, un siècle d'art moderne	Doha	2010
Garage Gallery, the fire Station, Exhibition 555	Doha	2015

Expositions personnelles

Institut des Beaux Arts	Bagdad	1954
Institut des Beaux Arts	Bagdad	1961
Maison Mounirallah Wirdi	Bagdad	1961
Musée national d'art moderne	Bagdad	1966
Musée national d'art moderne	Bagdad	1974
Centre culturel irakien	Beyrouth	1980
Musée National des Beaux Arts	Amman	1992
Saddam art center	Bagdad	1994
Centre culturel français	Bagdad	1996
Centre culturel français	Bagdad	1997
Arts Gallery	Tunis	1998
Al Riwaq Art Space	Manama	1998
Athal Gallery	Bagdad	1999
Athal Gallery	Bagdad	2001
Bissan Gallery	Doha	2003
Mathaf: Retrospective <i>The Wall</i>	Doha	2017

Remerciements

J'adresse mes chaleureux remerciements à Rabie Al Said, Mojob al Zahrani, Tayeb Ould- Aroussi, Nada Shabout, Hanaa Malallah, Saleem al Bahloly, Abdellah Karroum, Wadha Tariq al Aqeedi, Cerise Fontaine, Eric Delpont, Djamila Chakour, Louisa Nadour, Saleh Barakat, Bassam el Kurdi et Marie-Liesse Delcroix.

Mario Choueiry

Illustrations

Légendes des illustrations

Illustration 1

Shakir Hassan al Said

Paysage cézanien, 1948, aquarelle sur papier

Collection particulière. © Droits réservés.

Illustration 2

Shakir Hassan al Said

La femme, la lune et la colombe, 1954, encre sur papier

Collection particulière. © Droits réservés.

Illustration 3

Shakir Hassan al Said

Dessin sur la couverture du catalogue de l'exposition Ecole de Paris de la galerie Charpentier, 1958, encre sur papier

Collection particulière. © Droits réservés.

Illustration 4

Shakir Hassan al Said

Groupe de personnages, 1959, huile sur toile, 79.5 x 100 cm

Collection Musée Arabe d'Art Moderne-Mathaf, Doha

© Arab Museum of Modern Art-Mathaf

Illustration 5 et 5 bis

Shakir Hassan al Said

Dessins sur deux pages du catalogue d'exposition Kandinsky du musée national d'art moderne, seconde moitié des années cinquante, encre sur papier

Collection particulière. © Droits réservés.

Illustration 6

Shakir Hassan al Said

Dessin sur la couverture du livre *Contre le fonctionnalisme* d'Asger Jorn, 1960

Collection particulière. © Droits réservés.

Illustration 7

Shakir Hassan al Said

D'après Picasso (Picasso, buste de femme d'après Cranach le jeune), encre sur papier, 1960

Collection particulière. © Droits réservés.

Illustration 8

Shakir Hassan al Said

Sans titre, 1970, pastel et aquarelle sur papier, 27x37 cm

Collection particulière. © Droits réservés.

Illustration 9

Shakir Hassan al Said

Sans titre, 1975, aquarelle sur papier, 26 x 39 cm

Collection particulière. © Droits réservés.

Illustration 10

Shakir Hassan al Said

Ecriture sur un mur, 1984, acrylique sur bois, 120 x 120 cm

Collection Institut du monde arabe à Paris © IMA/ h. Maillard

Illustration 11

Shakir Hassan Al Said

Nature et pensée, 1986, acrylique sur bois, 120x120 cm

Collection Institut du monde arabe à Paris © IMA/ h. Maillard

Illustration 12

Shakir Hassan al Said

Contemplations objectives, 1986, acrylique sur bois,
120 x 120 cm

Collection Institut du monde arabe à Paris © IMA/Ph.
Maillard

Illustration 13

Shakir Hassan al Said

Boutique de coin de rue, Amman 1994, matériaux de
récupération

Photographie réalisée par Hanaa Malallah. © Hanaa
Malallah

Illustration 14

Shakir Hassan al Said

Collage et dessin, 1998, techniques mixtes

Collection particulière. © Droits réservés.

Illustration 15

Shakir Hassan al Said

Sans titre, 1999, techniques mixtes sur panneau de bois,
228.5 x 262.5 cm

Collection Musée Arabe d'Art Moderne-Mathaf, Doha
© Arab Museum of Modern Art-Mathaf

Illustration 16

Shakir Hassan al Said

Dessin au feutre, 2000

Collection particulière. © Droits réservés.

Illustration 17

Photographie représentant Shakir Hassan al Said en bord de Seine devant Notre Dame en 1958

Archives familiales. © Droits réservés.

Illustration 18

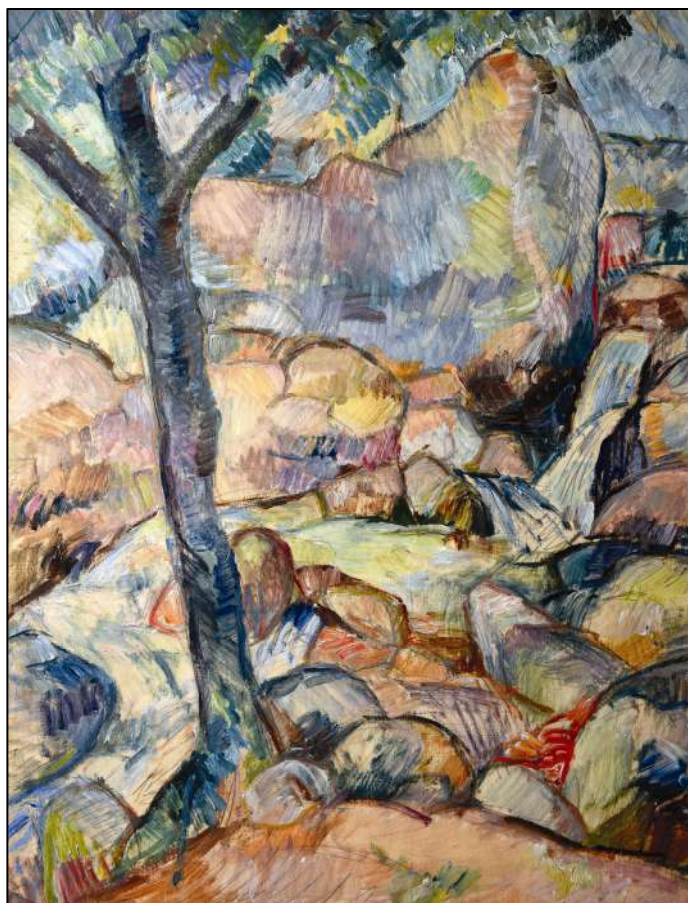
Carte d'étudiant de l'Ecole Nationale des Beaux Arts de Shakir Hassan al Said, 1958

Archives familiales. © Droits réservés.

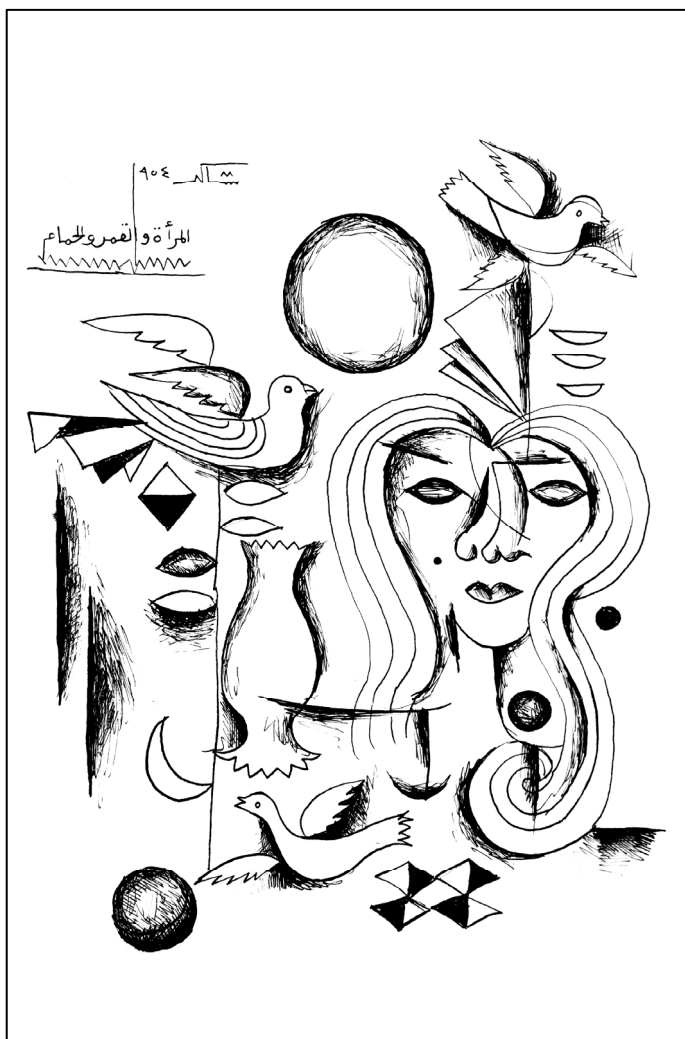
Illustration 19

Photographie représentant Shakir Hassan al Said en compagnie du premier ministre Jacques Chirac lors de l'exposition Art Irakien Contemporain organisée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1976

Archives familiales. © Droits réservés.



ill.1



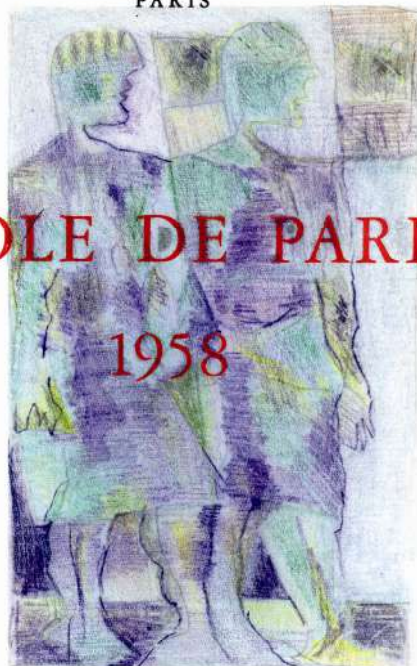
ill.2

GALERIE CHARPENTIER

76, FAUBOURG SAINT-HONORÉ

PARIS

ÉCOLE DE PARIS
1958



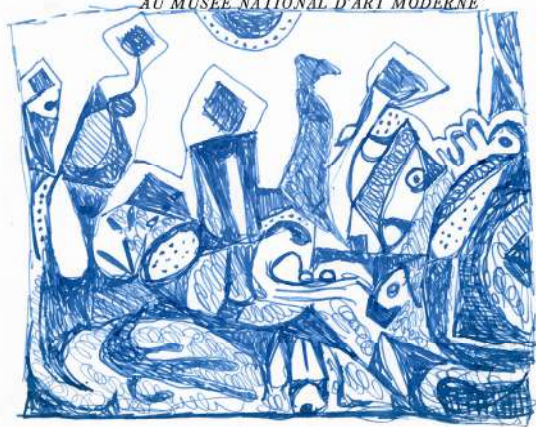
MCMLVIII

ill.3



ill.4

*CE CATALOGUE A ÉTÉ RÉALISÉ
PAR LES SOINS
DE MADAME GABRIELLE VIENNE
ASSISTANTE
AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE*



ill.5



KANDINSKY

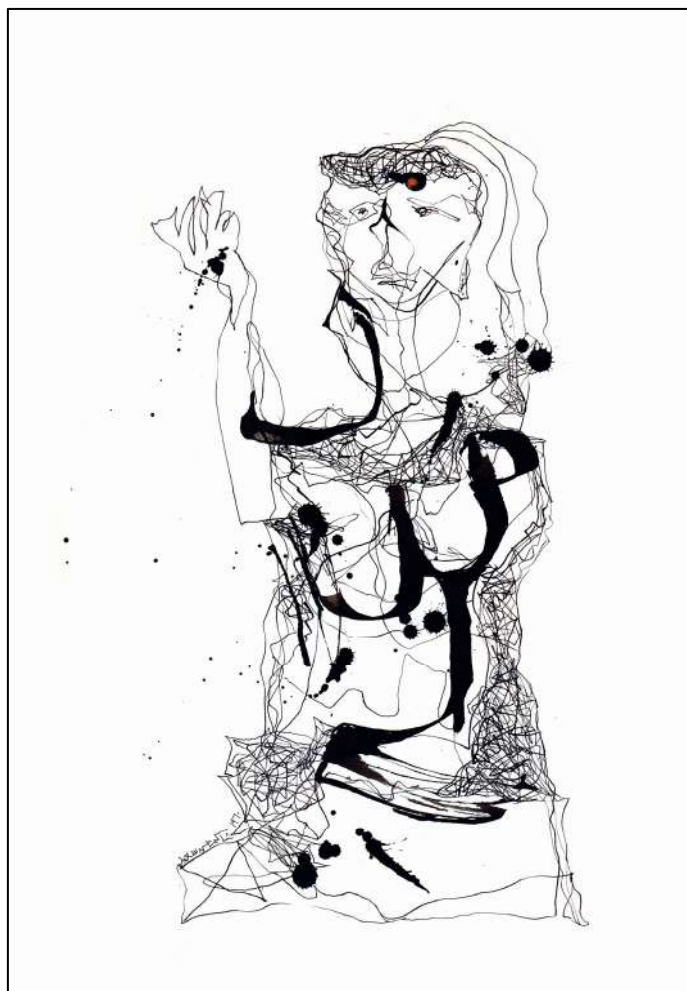
ill.5 bis

ASGER JORN

CONTRE LE FONCTIONNALISME



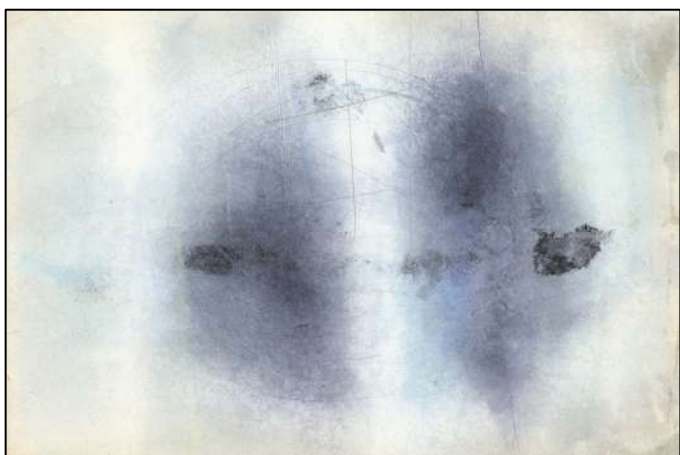
ill.6



ill.7



ill.8



ill.9



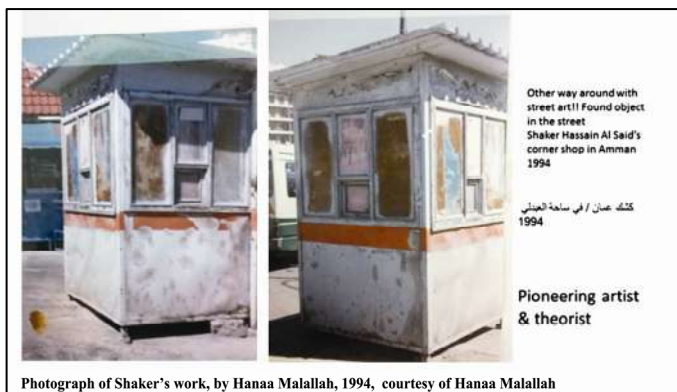
ill.10



ill.11



ill.12



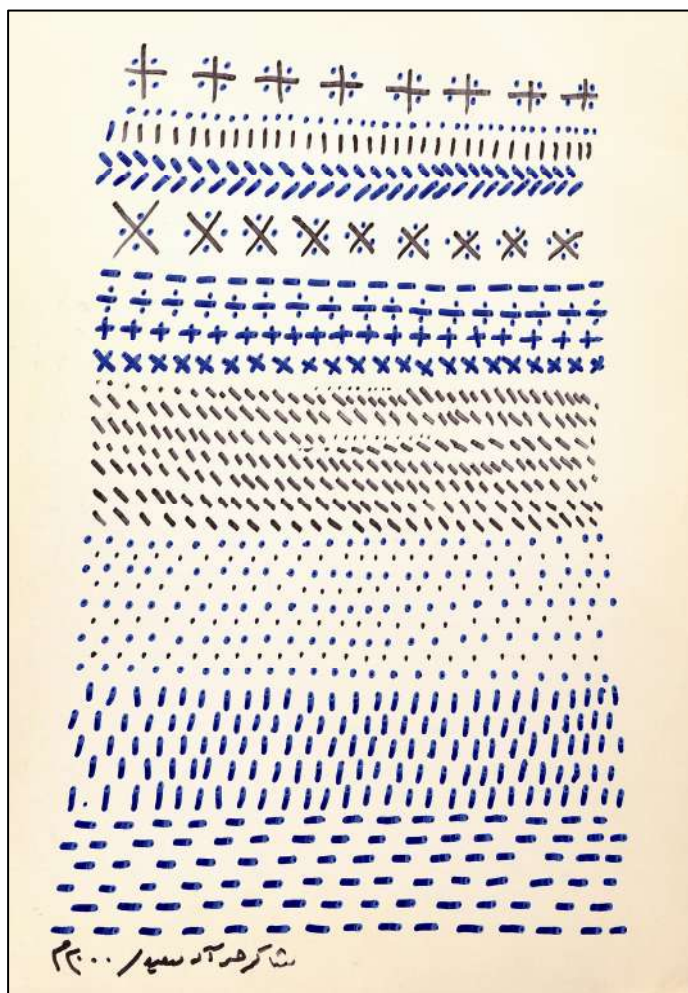
ill.13



ill.14



ill.15



ill.16



ill.17



ill.18



ill.19

