

Manazir مناظر Journal

Journal of the Swiss Platform for the Study of Visual Arts,
Architecture and Heritage in the MENA Region

Issue 1
2019

Art, Abstraction & Activism in the Middle East

edited by Silvia Naef & Nadia Radwan

Impressum

Manazir Journal is a peer-reviewed academic Platinum Open Access journal dedicated to visual arts, architecture and cultural heritage in the Middle East and North Africa (MENA). Created in 2019, the journal is linked to *Manazir – Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region*, a platform of exchange that aims to connect researchers interested in these themes. The term “Manazir” refers to landscapes, perspectives and points of view in Arabic, Ottoman Turkish and Persian. Thus, *Manazir Journal* is oriented towards a diversity of transcultural and transdisciplinary “landscapes” and “points of views” and open to a multiplicity of themes, epochs and geographical areas.

BOP - Bern Open Publishing

ISSN 2673-4354

DOI: <https://doi.org/10.36950/manazir.2019.1.1.4>

Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0)

© Manazir 2019

Manazir
مناظر

Swiss Platform for the Study of Visual Arts,
Architecture and Heritage in the MENA Region

u^b

UNIVERSITÄT
BERN
Präsenzhistorische Fakultät
Institut für Kunstgeschichte
Center for Global Studies



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE
FACULTÉ DES LETTRES
Unité d'arabe

Production, Design & Layout: Joan Grandjean

Title graphic designer: Manuel Charpy

English Proofreading/corrector: Lillian Davies

Cover image: Etel Adnan (1925), *Untitled* (detail), 2010, oil on canvas, 24 x 30 cm. Courtesy of the artist and Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut.

Editors-in-Chief

Silvia Naef
University of Geneva

Nadia Radwan
University of Bern

Issue Editors

Silvia Naef
University of Geneva

Nadia Radwan
University of Bern

Editorial Team

Joan Grandjean
University of Geneva

Laura Hindelang
University of Bern

Riccardo Legena
University of Bern

Advisory Board

Leïla EL-Wakil
University of Geneva

Francine Giese
Vitrocentre, Vitromusée,
Romont

Kornelia Imesch-Oechslin
University of Lausanne

Béatrice Joyeux-Prunel
University of Geneva

Bernd Nicolai
University of Bern

Mirko Novak
University of Bern

Estelle Sohier
University of Geneva

Nadine Atallah¹

La participation de l'Égypte à la 11^{ème} Biennale de São Paulo (1953-1954)

Une initiative individuelle, des enjeux nationaux

Abstract

This article introduces in detail the genesis of Egypt's first participation in the São Paulo Biennial (1953-1954). The story begins with a spontaneous application from a Swiss painter settled in Egypt after having lived in Brazil: Irmgard Micaela Burchard Simaika (1908-1964). Her request soon leads to the project of composing an official delegation to represent the country, at a time when Egypt was going through a period of political change, as the republic was proclaimed in June 1953. Within an artistic landscape deprived of specialized administration, the exhibition's preparation was associated with several debates to establish who had the skills and legitimacy to select the artworks to be sent to São Paulo. The final list of artists reflects the reality of the Egyptian art worlds in the first half of the 1950s, in which academic personalities mix with a new generation keen to produce art which would stand as modern and authentically national, and with members of foreign elites well integrated into local society. This "group of modern Egyptian art painting, in the words of Burchard, includes a third of women and stands out as one of the most gender balanced pavilions in the Biennial. It thus reveals the important contribution of women to the development of modern art in Egypt and its promotion worldwide.

Mots clés : Irmgard Micaela Burchard Simaika, Art et diplomatie, Cosmopolitisme, Artistes femmes, Circulations transnationales

L'Égypte participe pour la première fois à la Biennale de São Paulo lors de sa deuxième édition, qui se tient de décembre 1953 à février 1954. Fondée en 1951 sur le modèle de la Biennale de Venise, la Biennale de São Paulo est l'une des pionnières d'un genre qui contribue à façonner le paysage artistique moderne mondialisé. C'est dans l'objectif affirmé de faire de la capitale du Sudeste un pôle artistique international que l'industriel et amateur d'art Francisco Matarazzo Sobrinho impulse le projet de la Biennale après avoir mis en place en 1948 le Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)². Succédant à une première édition centrée sur les Amériques et l'Europe – hormis la présence notable du Japon –, la Biennale de 1953 s'ouvre vers d'autres régions du monde en intégrant l'Égypte, l'Indonésie et Israël. L'Égypte s'y distingue alors en tant que seul pays arabe et seul pays d'Afrique représenté ; une exceptionnalité qui la caractérise déjà lorsqu'elle prend part pour la première fois à la Biennale de Venise en 1938, au sein du pavillon italien. L'engouement national pour ces grandes manifestations artistiques se confirme quand l'Égypte du roi Farouk acquiert, en 1952, son propre pavillon officiel dans les Giardini vénitiens. Quelques années et une révolution plus tard,

¹ **Nadine Atallah**, Doctorante, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, laboratoire InVisu. Email: nadine.atallah@hotmail.fr

² Isobel Whitelegg, « The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history, 1951-2014. » *Perspective* 2 (2013), consulté le 15 mai 2019. <http://journals.openedition.org/perspective/3902>.

la troisième biennale au monde est inaugurée en 1955 par le président Gamal Abdel Nasser à Alexandrie, mettant à l'honneur les pays méditerranéens. La géographie des biennales originelles, articulant Venise à São Paulo et Alexandrie, témoigne du rôle fédérateur et prescripteur joué par les pays du sud, et particulièrement par l'Égypte, dans l'organisation des mondes de l'art au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le développement de la création artistique constitue en effet une facette importante du projet social et politique de la modernité égyptienne, et le pays multiplie les initiatives pour favoriser la reconnaissance internationale de ses artistes.

Depuis 1924, le Brésil et l'Égypte entretiennent des relations diplomatiques qui renforcent les échanges commerciaux actifs depuis l'époque du protectorat britannique. Mais c'est surtout la reconnaissance par le Brésil de toutes les nations nouvellement indépendantes au cours des années 1950 qui rapproche les deux puissances³. Or 1953 est une année décisive : la République égyptienne est proclamée le 18 juin, près d'un an après le coup d'État des Officiers libres qui aboutit à la destitution du roi. En ces temps révolutionnaires, la priorité est d'organiser un nouveau gouvernement dans la perspective d'affranchir le pays de la domination coloniale : bien que l'indépendance de l'Égypte soit officiellement reconnue en 1922 par la Grande-Bretagne, elle ne devient véritablement effective qu'après le retrait des dernières troupes britanniques du territoire, à l'issue de la Crise de Suez de 1956. Il serait alors tentant de penser qu'en participant à la II^{ème} Biennale de São Paulo, le nouvel État en train de se constituer consolide une stratégie politique visant à rallier le concert des nations modernes. Mais la documentation conservée par la Biennale révèle que l'initiative de cette exposition fut avant tout individuelle, et non pas gouvernementale⁴. Ce sont en effet les efforts d'une artiste, Irmgard Micaela Burchard Simaika (1908-1964), Suissesse installée en Égypte après avoir vécu au Brésil, qui ont permis à la nation égyptienne d'avoir sa salle à São Paulo. Ayant d'abord contacté Matarazzo Sobrinho à titre personnel pour soumettre une candidature spontanée, Burchard⁵ se charge rapidement, en dialogue avec les organisateurs brésiliens, de fédérer une vingtaine d'artistes et différents acteurs institutionnels. Engageant aussi bien son réseau que son temps et son argent personnels, elle coordonne et rend possible l'envoi des œuvres par-delà la Méditerranée et l'Atlantique. Cet article revient en détail sur la genèse complexe de la première participation de l'Égypte à cette grande manifestation ; une histoire singulière qui invite à reconsidérer le sens et les enjeux des participations nationales au sein des Biennales, en replaçant l'agentivité des artistes au cœur du processus. Il convient tout d'abord de présenter Burchard, dont le parcours international et les expériences en termes d'organisation d'exposition lui permettent de jouer le premier rôle. Néanmoins, dans le catalogue de la Biennale son nom s'efface au profit de la participation nationale égyptienne. Il s'agit alors de comprendre les raisons politiques, mais aussi très pragmatiques, qui mènent de son initiative personnelle à la constitution d'une délégation officielle. L'intervention gouvernementale implique la responsabilité, pour les participant·e·s, de représenter la nation. Des débats entourent alors les choix artistiques, tandis que la diplomatie apporte son soutien. La liste d'artistes finalement rassemblée est cosmopolite et mixte, indiquant la place centrale des étranger·ère·s dans la scène artistique égyptienne, et l'importance de la contribution des femmes à son développement et à sa valorisation à travers le monde.

³ Élodie Brun. « Le Brésil en Méditerranée : une éclosion stratégique sur fond d'héritages socio-historiques. » *Confluences Méditerranée* 74/3 (2010) : 53-72, consulté le 15 mai 2019, <https://doi.org/10.3917/come.074.0053>.

⁴ Les archives sont conservées dans l'Arquivo Histórico Wanda Svevo situé dans les locaux de la Biennale au cœur du parc Ibirapuera à São Paulo. Un séjour en août 2017 rendu possible par la bourse Jean Walter-Zellidja de l'Académie française m'a permis de consulter le fonds relatif aux participations de l'Égypte. Celui-ci contient entre autres des extraits de correspondances, les fiches d'inscription des artistes, des documents relatifs au transport des œuvres, la documentation textuelle et visuelle envoyée par les artistes, ainsi que des coupures de presse.

⁵ Dans cet article, nous nous référons à Irmgard Micaela Burchard Simaika par son nom d'artiste, Burchard, qui est celui qu'elle utilise pour signer ses œuvres et annoncer ses expositions.

De Zurich au Caire en passant par Rio : itinéraire de Burchard jusqu'à São Paulo⁶

« Irmgard-Micaela Burchard-Simaika ; nom compliqué, nom charade, et pourtant si simple : mon premier (Burchard) c'est l'origine suisse ; mon second (Simaika) c'est la passion égyptienne : mon tout c'est le mariage avec la peinture, l'union vraie, consubstantielle, trépidante – bien rare à ce degré – de l'artiste avec sa vocation⁷ ». Figure méconnue de l'histoire de l'art, Burchard offre par son parcours personnel et professionnel un plaidoyer efficace en faveur d'une lecture transnationale de la modernité artistique. Exilée pendant la guerre mais aussi voyageuse infatigable, elle sillonne, observe et peint les rues de Paris, la nature brésilienne, la vallée du Nil et les côtes de la mer de Chine. Née à Zurich en 1908, Burchard grandit entre la Suisse et l'Allemagne. Enchaînant d'abord les emplois et les formations dans des secteurs aussi divers que l'industrie du tabac, le commerce, l'édition ou encore la thérapie par diathermie, elle écrit aussi et publie des poèmes dont certains furent traduits par Rabindranath Tagore. En 1936, elle épouse le peintre et graphiste suisse Richard Paul Lohse, dont elle divorce trois ans et demi plus tard. Ce mariage a pu jouer un rôle dans sa carrière, puisque c'est en 1937 qu'elle commence à travailler dans le milieu de l'art⁸. Cette année-là, elle organise trois expositions intitulées « Art Réaliste et Abstrait » à Zurich avec notamment en tête d'affiche Willi Baumeister, Paul Klee et Pablo Picasso. Cette expérience précède son implication dans la conception de « Twentieth Century German Art » en 1938 aux New Burlington Galleries à Londres. Cette exposition fit date comme l'une des réponses majeures à la condamnation des avant-gardes par le régime nazi⁹. Avec l'appui de figures telles que l'historien de l'art Herbert Read, Burchard lève les fonds nécessaires et mobilise un important réseau européen d'artistes et de collectionneuse-s, dont un certain nombre était alors en exil. Sont ainsi rassemblées plusieurs centaines d'œuvres signées par des modernistes de renom dont Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Franz Marc et Emil Nolde. Après la fin de l'exposition, Burchard s'installe à Rome où elle aurait suivi des cours d'art et d'archéologie, mais elle est expulsée vers la Suisse en 1940. Probablement inquiète de la situation politique, elle part pour le Brésil où elle séjourne de 1941 à 1947. Elle y trouve un emploi dans une usine de poupées, et s'implique dans l'organisation d'une nouvelle exposition antinazie à la galerie Askanasy à Rio de Janeiro. C'est aussi là qu'elle commence à peindre. En 1945, elle montre ses tableaux lors d'une première exposition personnelle à l'Institut des Architectes Brésil-États-Unis, toujours à Rio. Invitée par Wilhelm Uhde à exposer à Paris en 1947, elle regagne le Vieux Continent. C'est là qu'elle fait la connaissance du mathématicien égyptien Jacques Boulos Simaika, qu'elle épouse en secondes noces en 1952. Cette rencontre la conduit au Caire dès 1951, et c'est sur cette terre d'adoption qu'elle finit brutalement ses jours en 1964, emportée par une hémorragie cérébrale à la veille de sa dernière exposition personnelle.

⁶ Nous tenons à signaler ici les travaux en cours de l'historien de l'art Andreas Alfred Meier concernant la vie et l'œuvre de Burchard, et à le remercier pour les informations qu'il a généreusement partagées avec nous. Burchard a également fait l'objet d'un mémoire de Master qui se concentre sur ses activités en Europe : Lucy Watling. « Irmgard Burchard (1908-1964): Zurich, London and the recognition of cultural activism. » Mémoire de MA, Londres, Courtauld Institute of Art, University of London, 2010. Merci à Marie-Amélie Senot, attachée de conservation en charge de l'art moderne et de l'art contemporain au LaM, Villeneuve d'Ascq, pour les références et informations concernant Burchard qu'elle m'a aimablement communiquées.

⁷ Michel Conil-Lacoste. « Cham El-Nessim à Saint Germain des Prés. » *Le Monde*, 1^{er} avril 1955, d'après des notes dactylographiées reproduisant des textes critiques sur l'œuvre de Burchard conservées à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, fonds Fernand Leprette, cote Ms. 6054(3), 5 feuillets.

⁸ Certaines biographies font cependant état d'activités plus anciennes liées à l'art, comme une collaboration avec *Der Sturm*, qui est à la fois le nom d'une revue fondée à Berlin par Herwarth Walden qui paraît de 1910 à 1932, et d'une galerie associée à cette revue, active de 1912 à 1924. Voir : Aimé Azar. *Femmes peintres d'Égypte*. Le Caire : Éditions Nouvelles, 1953, 66. Or, selon une communication personnelle d'Andreas Alfred Meier (juin 2019), les archives démontrent bien que Burchard n'aurait commencé à travailler dans l'art qu'à partir de 1937. Elle pourrait s'être inventée une expérience antérieure afin de conforter sa légitimité dans le milieu artistique.

⁹ Rappelons que l'exposition *Entartete Kunst* se tient à Munich l'année précédente, en 1937. Pour plus de détails concernant « Twentieth Century German Art » et l'implication de Burchard dans son organisation, voir : Lucy Wasensteiner. « A British Statement against Nazi Policy? The Organization of Twentieth Century German Art ». In *London 1938. Defending 'Degenerate art'*, édité par Lucy Wasensteiner et Martin Faas, Berlin: Villa Liebermann, 2018, 59-66.

Burchard trouve rapidement sa place dans le milieu de l'art égyptien, cosmopolite et polyglotte. Les Égyptien·ne·s y côtoient en effet des artistes d'origine étrangère – notamment italienne, arménienne, française et britannique – de passage ou bien installé·e·s depuis plusieurs générations. Les actualités de Burchard sont largement relayées par la presse francophone, et plus particulièrement par *Le Journal Suisse d'Égypte* qui lui consacre régulièrement ses colonnes artistiques, la mettant parfois en concurrence avec l'une de ses compatriotes native du Caire, Margo Veillon (1907-2003). Tout comme Veillon, et seulement deux ans après son arrivée dans le pays, Burchard figure parmi les *Femmes Peintres d'Égypte* mises à l'honneur dans le petit livre d'Aimé Azar publié en 1953¹⁰. « Burchard a compris l'Égypte ; elle a pénétré jusqu'au fond de ce peuple qui cultive avec amour les traditions et qui ne craint pas d'affronter la vie moderne », écrit le critique levantin. – Lui-même étranger sur le sol égyptien, Azar est un autre exemple de la propension du paysage artistique et intellectuel de l'Égypte de l'époque à intégrer des identités culturelles multiples. La reconnaissance locale de Burchard est en partie liée à sa capacité à faire siennes les thématiques privilégiées de la peinture moderne égyptienne. À l'instar de ses collègues autochtones, elle arpente les campagnes, peignant les paysages ruraux et les paysan·ne·s au travail. Elle emporte à plusieurs reprises son chevalet en Haute-Égypte, notamment en 1953 lorsqu'elle part à la découverte des sites antiques de Louxor (fig. 1) et des ateliers de tapisserie de Nagada en compagnie de la peintresse Inji Efflatoun (1924-1989) qui y réalise le tableau *Tisserands de Nagada* (1953), exposé à la Biennale de São Paulo à la fin de l'année¹¹.

Entre 1956 et 1957, ses pérégrinations emmènent Burchard en Inde, au Cambodge, au Viêt Nam, en Thaïlande et à Singapour, où elle produit des œuvres présentées à l'Atelier du Caire en décembre 1957. Extrêmement prolifique, elle multiplie les expositions personnelles et collectives en Égypte, mais aussi à travers le monde. Elle fait également partie des artistes qui représentent l'Égypte à la Biennale de Venise (1952, 1958), et à celle d'Alexandrie (1957, 1959). Son dynamisme témoigne certes d'une reconnaissance par les institutions et le marché, mais il doit aussi s'expliquer par la situation financière instable qui est la sienne. Burchard a besoin de vendre ses œuvres pour continuer à peindre ; le matériel coûte cher, or ses revenus et le soutien financier apporté par son époux ne suffisent pas à couvrir ses besoins et elle accumule les dettes¹². La problématique économique atteste de la persévérance de Burchard à faire de la peinture son métier, après avoir envisagé d'autres carrières. Elle apporte en Égypte sa connaissance et son réseau d'acteur·trice·s culturelles, d'institutions et d'artistes tissés à l'internationale, et contribue ainsi à créer de nouvelles connexions avec l'étranger. C'est ainsi que Burchard s'appuie conjointement sur son expérience au Brésil, pays qui l'a vue faire ses débuts en tant qu'artiste, et sur son ancrage dans la scène égyptienne pour contacter, depuis Le Caire, les organisateurs de la Biennale de São Paulo.

¹⁰ Aimé Azar. *Femmes peintres d'Égypte*. 36-45. Voir aussi le chapitre consacré à Burchard dans Aimé Azar. *La Peinture moderne en Égypte*. Le Caire : Éditions nouvelles, 1961, 331-339.

¹¹ Le titre est en français sur la fiche d'inscription (Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier « Inji Efflatoun »). Le tableau est conservé au musée Inji Efflatoun, Le Caire. Un article de Raymond Millet paru dans la presse sous le titre « Visite aux hommes vivants de Haute-Égypte » décrit les deux femmes au travail pendant qu'elles peignent les tisserands du village de Nagada, près de Louxor. La référence de cet article est inconnue, mais une copie est conservée dans un album du fonds Inji Efflatoun dans les archives de l'IFAO (Institut français d'archéologie orientale), Le Caire.

¹² Voir notamment la correspondance conservée dans le fonds Fernand Leprette à la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris (cote Ms. 60-54), en particulier la lettre de Burchard à Liese Bihalji-Merin, Paris, 19 octobre 1961, et la lettre de Burchard à Edith Leprette, Le Caire, 11 octobre, 1961.



Figure 1 : Irmgard Micaela Burchard Simaika (à droite) et Inji Eflatoun (à gauche) lors d'un voyage à Louxor en 1953. Archives de l'IFAO, fonds Eflatoun. © IFAO.

De l'initiative personnelle à la délégation officielle

Le 3 février 1953, Burchard adresse une lettre (fig. 2) à Matarazzo Sobrinho et à Ruy Bloem, Président du MAM-SP, dans laquelle elle explique :

J'aimerais beaucoup participer à la 11^{ème} Biennale de São Paulo et je vous serais bien reconnaissante de m'envoyer les conditions de participation à cette manifestation artistique.

Ayant travaillé plus de 6 ans au Brésil, fait ma première exposition à l'Institut des Architectes Brésil-États-Unis en 1945 (préface du catalogue par Oswaldo Goeldi) et ayant fait en 1947 une exposition à Paris sous le patronage de S.E. L.M. de Souza Dantas, Ambassadeur du Brésil en France, je crois que mes tableaux d'Égypte pourraient avoir un intérêt tant du point de vue plastique que de celui du milieu qu'ils reflètent. [...]

Pensant à la grande perte de temps que nécessite l'envoi éventuel d'ici à São Paulo, je vous serais reconnaissante d'une réponse aussi rapide que possible¹³.

Burchard joint à cette sollicitation une copie de son *curriculum vitae*, accompagnée d'une documentation textuelle et photographique. L'artiste exprime ici clairement sa volonté de participer à la Biennale à titre individuel, bien qu'une lettre plus tardive nous apprenne qu'elle envoie, en même temps, des informations concernant d'autres artistes d'Égypte par l'intermédiaire de l'ambassade du Brésil au Caire¹⁴. Arturo Profili, secrétaire général de la Biennale, lui répond en précisant le souhait initial des organisateurs de collaborer avec le gouvernement égyptien, et fait état de démarches entamées sans succès. Il entrevoit alors dans la lettre de Burchard l'occasion de se rapprocher du pays. Plutôt que d'encourager sa candidature personnelle, il privilégie l'idée de former avec elle un groupe d'artistes d'Égypte. Il semble en effet que les difficultés rencontrées par les organisateurs de la Biennale dans leur communication avec l'Égypte résultent avant tout de leur incapacité à identifier les interlocuteur·trice·s adéquat·e·s. Le début des années 1950 ne marque en effet pas seulement un chambardement politique capital pour l'Égypte, mais aussi une transition dans l'organisation de ses mondes de l'art qui sont en voie de professionnalisation et d'institutionnalisation. Le Ministère de la Culture ne voit le jour qu'en 1958, et au cours des premières années postrévolutionnaires ses fonctions sont assurées par divers organismes gouvernementaux. Les structures privées jouent alors un rôle fondamental. Ainsi, l'invitation de la part de la Biennale de São Paulo a été adressée à la Société des Amis de l'Art [*Gam'iyyat muhibbi al-funun al-gamila*], une association d'amateur·trice·s d'art qui, depuis 1919, organise chaque année le très conventionnel Salon du Caire. Ne se jugeant pas apte à y répondre, la Société transmet la demande au Ministère de l'Instruction publique [*Wizarat al-ma'arif al-'umumiyya*] qui décide de ne pas donner suite, arguant du manque de fonds nécessaires pour mettre en place une telle exposition¹⁵.

¹³ Lettre de Burchard à Matarazzo Sobrinho et Bloem, Le Caire, 3 février 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 62-3. L'ensemble de la correspondance entre Burchard et les organisateurs brésiliens est en français.

¹⁴ Lettre de Burchard à Matarazzo Sobrinho et Bloem, Le Caire, 15 mars 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 62-3.

¹⁵ Gabriel Docteur. « Une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes ». *La Bourse Égyptienne*, 30 mai 1953 : n.p.

Mr. Francisco Matarazzo Sobrinho
President de la Commission du IV centenaire de Sao Paôlo
et Mr. Ruy Bloem
President du Musée d'Art Moderne Sao Paôlo

Le Caire le, 3 *Fevrier* 1953

Messieurs,

J'aimerais beaucoup participer à la IIeme biennale de Sao Paôlo et je vous serais bien reconnaissante de m'envoyer les conditions de participation à cette manifestation artistique.

Ayant travaillé plus de 6 ans au Brésil, fait ma première exposition à l'Institut des Architectes Brésil - Etats-Unis en 1945 (préface du catalogue par Oswaldo Goeldi) et ayant fait en 1947 une exposition à Paris sous le patronage de S.E. L.M. de Souza Dantas, Ambassadeur du Brésil en France, je crois que mes tableaux, ^{peints} pourraient avoir un intérêt tant du point de vue plastique que de celui du milieu qu'ils reflètent.

Je me permets de vous adresser ci-joint deux catalogues ^{par l'Inter-Pad} d'expositions à Paris, le Caire; la préface du catalogue de New-York (dont je n'ai plus d'exemplaires), quelques notes biographiques et deux photos de tableaux peints récemment en Egypte..

J'ai remis à S.E. Graça Aranha Ministre du Brésil au Caire un dossier contenant une trentaine de photos de tableaux, des copies de critiques d'Europe et des Etats-Unis, le catalogue de l'Exposition Italo-Egyptienne 1952 où l'on m'a demandé de participer avec 15 toiles dont on a choisi un envoi pour une exposition à Rome, Villa Borghese.

Pensant à la grande perte de temps que necessite l'envoi eventuel d'ici à Sao Paulo, je vous serais reconnaissante d'une réponse aussi rapide que possible.

Veuillez agréer, Messieurs, mes salutations distinguées.

I.M. Burchard - Simaika
43A, Rue Kasr El Nil,
le Caire Egypte.

P.S. References

- No.* Rino Levi
- No.* Roger Burlé-Marx
- No.* Henrique Mindlin
- No.* Annibal Machado
- No.* Lazare Segall
- No.* André Bloc (directeur de la Revue d'Art d'Aujourd'hui possede de dix de mes toiles.)

R.555
ARQUIVAR
Pasta: *Egypte*

antich

Figure 2 : Lettre de Burchard à Matarazzo Sobrinho et Bloem, Le Caire, 3 février 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, document no R.555, dossier nº 62-3. © Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

L'intervention de Burchard se révèle alors providentielle. Bénéficiant d'une solide expérience d'organisation d'expositions, elle réunit rapidement un groupe d'artistes désireux·ses de participer à la Biennale. Comme elle l'explique dans une lettre du 16 avril 1953, « La liste des inscriptions comprend actuellement 22 artistes appartenant au groupement de 'l'Atelier', 54 rue Fouad 1^{er}, Alexandrie, et aux groupements des 'Amis de l'Art', de 'l'Art Contemporain Égyptien', etc... »¹⁶. Le rôle exact des organismes cités n'est pas connu, sinon qu'ils semblent avoir contribué à la coordination. Parmi eux, figure donc la Société des Amis de l'Art initialement contactée par la Biennale, et avec laquelle Burchard est en relation directe puisqu'elle expose au mois de mai 1953 ses tableaux chez Madeleine Francine Biberia, une amatrice d'art mondaine alors secrétaire de la Société (fig.3). Quant à l'Atelier d'Alexandrie, association culturelle fondée en 1934 par le peintre Mohamed Naghi (1888-1956) et l'écrivain Gaston Zananiri (1904-1996) pour promouvoir la production artistique et littéraire, son secrétaire général Giuseppe Sebasti (1900-1961) se charge de transmettre à Profili les fiches d'inscription de plusieurs de ses membres : Clea Badaro (1913-1968), Effat Naghi (1905-1994), Oscar Terni (1900-?), et Gaby Cremisi (1912-1987)¹⁷. Son envoi est daté du mois d'avril, alors que Burchard se trouve précisément à Alexandrie où elle participe à l'exposition « 4 Peintres du Caire » aux Amitiés Françaises, aux côtés d'Inji Efflatoun, Kamal Youssef (né en 1923) et Hamed Nada (1924-1990) (fig.4).

Ce quatuor cairote figure justement parmi les exposant·e-s à São Paulo ; et Youssef et Nada font même partie du Groupe de l'Art Contemporain [*Gam'iyyat al-fann al-mu'asir*], que Burchard mentionne dans sa lettre. Fondé dans les années 1940, ce Groupe développe une recherche picturale nourrie par la culture et les traditions populaires égyptiennes¹⁸, contribuant à façonner un imaginaire de l'identité et de la société égyptiennes. Deux autres de ses membres prééminents, Abdel Hadi Al-Gazzar (1925-1966) et Samir Rafi (1926-2004), envoient aussi des œuvres à la Biennale. Articulée autour du réseau de Burchard et constituée sur la base d'aspirations personnelles, la liste d'artistes présentée à Profili semble tout à fait informelle. Elle se voit pourtant gratifiée, au mois d'août 1953, d'une reconnaissance en tant que délégation officielle par le Ministère des Affaires étrangères égyptien¹⁹. Le gouvernement ayant d'emblée affirmé son manque de moyens financiers pour s'investir dans le projet, on comprend aisément qu'il saisisse l'opportunité d'une exposition clé en main et tous frais payés. Burchard, en effet, a convaincu ses collègues d'assumer les coûts relatifs au transport de leurs œuvres. Pour aider celles et ceux qui disposent de moyens limités, des fonds sont levés auprès de donateurs, parmi lesquels le peintre Mahmoud Saïd (1897-1964) et un certain Monsieur Aziz Amad. Burchard elle-même affirme avoir dépensé des « sommes assez grandes » pour permettre cet envoi²⁰. Or c'est justement parce que les artistes investissent leur argent personnel dans l'exposition que le soutien des autorités s'avère nécessaire. « Nous attendons d'être officiellement agréés pour bénéficier de l'inscription en tant que Délégation égyptienne. Comme nous devons payer nos propres frais de transport, nous ne voudrions pas courir le risque de voir refuser nos tableaux », écrit Burchard en référence au règlement de la Biennale²¹. En effet, si les postulant·e-s ne sont pas reconnu·e-s en tant que délégation officielle, les œuvres qu'ils·elles envoient doivent être examinées à titre individuel par un jury brésilien, qui se réserve le droit de les

¹⁶ Lettre de Burchard à Profili, Alexandrie, 16 avril 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 62-3.

¹⁷ Lettre de Giuseppe Sebasti à la Biennale de São Paulo, Alexandrie, 23 avril 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 67-4.

¹⁸ Voir notamment : Aimé Azar. *L'Éveil de la Conscience Picturale. Le Groupe de l'Art Contemporain*. Le Caire : Imprimerie française, 1954) ; Alain Roussillon. « Identité et révolution : lecture de l'évolution de l'œuvre picturale de Abd Al-Hadi Al-Gazzar, artiste égyptien », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXXII (1993) : 151-162 ; Sam Bardaouil. *Surrealism in Egypt. Modernism and the Art and Liberty Group*. Londres : I.B. Tauris, 2016. Ch. « The Contemporary Art Group : From Protégés to Pretenders » : 226-235.

¹⁹ Lettre de Burchard à Profili, Le Caire, 14 août 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 62-3.

²⁰ Lettre de Burchard à Profili, Le Caire, 10 février 1955, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 93-2.

²¹ Lettre de Burchard à Profili, Alexandrie, 16 avril 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 62-3.

écarter. En cas d'acceptation, celles-ci seront accrochées dans le hall général²². Au contraire, les participations nationales bénéficient d'une salle réservée, et les œuvres incluses ne nécessitent pas l'approbation du comité de la Biennale. Ainsi, si les efforts de Burchard pour officialiser l'exposition sont sans doute motivés par une volonté de promouvoir la création égyptienne, ils répondent surtout à des contraintes matérielles. En poussant la constitution d'une délégation nationale, elle assure la visibilité de ses tableaux et de ceux de ses collègues au sein de cette importante manifestation artistique, tandis qu'une candidature spontanée était vouée à l'incertitude. Mais le caractère officiel de l'exposition implique aussi une responsabilité vis-à-vis de la nation : celle de la représenter. Les biennales sont souvent conçues comme des échantillons ou des bilans de la production locale, et elles servent aussi de vitrine aux pouvoirs. Représenter la nation, c'est donc assumer une fonction diplomatique à travers l'art.

Représenter la nation : choix artistiques et soutien diplomatique

Le catalogue de la deuxième Biennale de São Paulo précise, pour la section égyptienne, qu'il s'agit d'une « délégation organisée par le musée d'art moderne du Caire »²³. L'officialisation de la participation nationale se fait donc sous les auspices de l'une des seules institutions étatiques alors dédiées à l'art moderne dans la capitale égyptienne. En amont de la validation ministérielle, une commission constituée par Youssef Hammam, Contrôleur des Beaux-Arts [*muraqib 'amm li-l-funun al-gamila*] au sein du Ministère de l'Instruction publique, est ainsi chargée de définir les œuvres qui seront exposées. Mais les archives nous montrent qu'il n'y a que peu de différences entre les candidatures rassemblées par Burchard et la liste définitive imprimée dans le catalogue, suggérant que le musée intervient surtout pour formaliser la sélection. Pourtant, ce processus s'est heurté à quelques difficultés. On apprend ainsi par le critique d'art Gabriel Boctor, au mois de mai 1953, que « quelques professeurs jugeant que n'étant pas présents à cette manifestation celle-ci n'était pas représentative de l'art égyptien contemporain, firent des démarches pour retirer l'appui gouvernemental »²⁴. Parmi les détracteurs, Inji Efflatoun cite le peintre Rouchdi Iskandar (1918-1989) auquel elle s'adresse publiquement dans la presse, lui reprochant de bafouer à la fois la décision de la commission de sélection et la liberté des artistes²⁵. Iskandar est l'un des instigateurs de l'Union des Diplômés de la Faculté des Beaux-Arts [*Ittihad kharrigi kulliyat al-funun al-gamila*] qui inaugure précisément en mai 1953 la première édition de l'Exposition du Printemps [*ma'rad al-rabi*] au Caire.

²² Lettre de Profili à Burchard, São Paulo, 6 mars 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 67-4 ; lettre de Matarazzo Sobrinho à Carlos Eiras, chargé des affaires de l'ambassade du Brésil au Caire, São Paulo, 22 juin 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 75-5.

²³ « Delegação organizada pelo museu de arte moderna do Cairo », Collectif, *Bienal de São Paulo 2*, cat. exp. São Paulo : Museu de arte moderna, São Paulo, 1953 :126.

²⁴ Gabriel Boctor. « Une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes ». *La Bourse Égyptienne*, 30 mai 1953 : n.p.

²⁵ Inji Efflatoun. « Radd 'ala naqd » titre du journal illisible (29 mai 1953). Coupure de presse conservée dans le fonds Inji Efflatoun, IFAO, Le Caire.



photo Maurice Boutros
cliché maison Ohanness

CHEZ MADELEINE FRANCINE BIBERIA, SECRETAIRE DE LA SOCIETE DES AMIS DE L'ART
CE DIMANCHE 11 JANVIER 1953 DANS L'APRES-MIDI

de gauche à droite : Madame Francine Madeleine BIBERIA, — Madame Elena LORENZO FERNANDEZ, pianiste-virtuose, femme du compositeur brésilien LORENZO FERNANDEZ, — Son Excellence Monsieur T. Graça ARANHA, Ambassadeur du Brésil au Caire, — Monsieur Robert BLUM, critique d'art et publiciste, — Madame Behidja HAFEZ, « as » du cinéma égyptien, — Monsieur Mohammad EL NAHAS, Directeur du Centre Culturel au Ministère de l'Education Nationale, — Monsieur Azmi FARAG, rentier.

Figure 3 : Chez Madeleine Francine Biberia, Secrétaire de la Société des Amis de l'Art, 1953. Madame Biberia est assise tout à fait à gauche. Notons la présence de Temistocles de Graça Aranha, Ambassadeur du Brésil au Caire (troisième en partant de la gauche). *L'Égypte nouvelle*, couverture du n° 446, 16 janvier 1953. Archives CEALex (<http://www.cealex.org/pfe/index.php>).



Figure 4 : De gauche à droite : Irmgard Micaela Burchard Simaika, Kamal Youssef, Inji Eflatoun et Hamed Nada préparant l'exposition « 4 Peintres du Caire », Amitiés Françaises, Alexandrie, 1953. Archives de l'IFAO, fonds Eflatoun. © IFAO.

Cette nouvelle manifestation d'envergure promet un art qui se veut « à l'avant-garde du mouvement national » et souhaite concurrencer le Salon du Caire²⁶. Or ce qui se joue dans la polémique de la Biennale de São Paulo, selon les mots de Boctor, est « une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes »²⁷ – les artistes sélectionné·e·s étant désigné·e·s comme modernes. L'enjeu en effet est de déterminer quel type d'art est le plus susceptible de représenter la création contemporaine locale, selon les critères induits par le cadre de la Biennale ; c'est-à-dire un art qui puisse à la fois être reconnu comme moderne et égyptien. Le débat est donc attisé par le ressentiment de certains artistes de ne pas voir leur travail qualifié selon ces termes, en plus d'être privés d'une occasion rare de se faire connaître hors d'Égypte²⁸. Notons que l'origine étrangère de plusieurs des artistes en lice, et notamment de Burchard leur cheffe de file, ne semble pas au cœur de cette dispute. Il s'agit davantage de qualifier ce qu'est l'art moderne et plus encore de définir qui a la compétence et la légitimité, dans un paysage artistique dépourvu d'administration spécialisée, d'arrêter une telle décision.

La liste finale est composite puisqu'elle rassemble vingt-sept peintre·sse·s et sculpteur·trice·s qui ont alors entre 27 et 61 ans, et opèrent dans des milieux distincts avec des styles différents. Le catalogue les cite dans cet ordre : Zeinab Abdel Hamid (1919-2002), Hamed Abdalla (1917-1985), Clea Badaro, Enrico Brandani (1914-1979), Irmgard Micaela Burchard Simaika, Michel Canaan (1919-?), Angelo de Riz (1908-?), Adham Wanly (1909), Effat Naghi, Inji Efflatoun, Abdel Hadi Al-Gazzar, Eetamad El Tarabouly (1916-?), Tahia Halim (1919-2003), Ezzedine Hammouda (1919-1990), Hamed Nada, Puzant Godjamanian (1909-1993), Ragheb Ayad (1892-1982), Samir Rafi (1926-2004), Seif Wanly (1907-1979), Gazbia Sirry (née en 1925), Youssef Sida (1922-1994), Carlos Soares (1892-1976)²⁹, Eugène Oscar Terni, Kamal Youssef, Gaby Cremisi, Mahmoud Moussa (1913-2003), Suzy Green Viterbo (1904-1999)³⁰. On remarque la présence d'artistes appartenant à deux mouvements artistiques : le Groupe de l'Art Contemporain, précédemment évoqué, et celui de l'Art Moderne [*Gam'iyyat al-fann al-hadith*], dont font partie Zeinab Abdel Hamid, Ezzedine Hammouda, Youssef Sida et Gazbia Sirry³¹. Ces jeunes peintre·sse·s égyptien·ne·s, mu·e·s par un sentiment nationaliste et le souci d'inventer un art authentiquement local, veulent incarner le renouveau de la peinture en défiant les canons des beaux-arts et en s'appropriant l'héritage européen. Les deux groupes se forment en opposition au surréalisme qu'ils jugent élitiste et dont trois autres exposant·e·s de São Paulo, Angelo de Riz, Michel Canaan et Inji Efflatoun, étaient proches. Actifs de 1938 à 1948 sous le nom d'Art et Liberté, les surréalistes d'Égypte défendaient un art à portée politique susceptible de s'opposer à l'expansion du fascisme et des nationalismes au temps de la Seconde Guerre mondiale – leur manifeste fondateur s'intitule bien à propos « Vive l'art dégénéré », rejoignant les préoccupations antinazies de Burchard à la même époque³². En contrepoint également, il convient de souligner la présence d'artistes bien établi·e·s dans les cercles académiques, comme Ragheb Ayad, considéré comme l'un des pionniers de la modernité artistique égyptienne, ou encore les frères alexandrins Seif et Adham Wanly, mais aussi d'artistes moins connu·e·s, comme Carlos Soares, Eetamad El Tarabouly et la sculptrice Gaby Cremisi. Possiblement parce qu'elle est nouvelle dans les mondes de l'art égyptiens et n'est en cela pas partie prenante dans la querelle des professeurs, Burchard parvient à constituer un groupe qui

²⁶ Anonyme. « Ma'rad al-rabi'. » *Al-Musawwar* 22 mai 1953 : 44.

²⁷ Gabriel Boctor. « Une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes ». *La Bourse Égyptienne*, 30 mai 1953 : n.p.

²⁸ Anonyme. « L'Égypte a aussi sa querelle des Anciens et Modernes. ». *Le Journal d'Égypte*, 17 juin 1955 : n.p.

²⁹ Connue également sous le nom de Charles-Joseph Soares.

³⁰ Les noms sont reproduits ici selon une translittération simplifiée ou l'orthographe la plus communément utilisée, qui ne correspondent pas toujours à celles du catalogue de la Biennale de São Paulo.

³¹ Sur le Groupe de l'Art Moderne, voir notamment Aimé Azar. *Peintres du Groupe de l'Art Moderne*. Le Caire, 1954 ; Liliane Karnouk. *Contemporary Egyptian Art*. Le Caire : The American University in Cairo Press, 1995 : 18-28.

³² Manifeste « Vive l'art dégénéré », papier imprimé, 1938, Scottish National Gallery of Modern Art Archive, Édimbourg, reproduit dans : Sam Bardaouil et Till Fellrath. *Art et Liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948)*. Paris : Skira, 2016 : 68-69.

dépasse les désaccords entre les différents cercles et « n'en fait pas une question de personnes »³³. Elle désigne même l'ensemble des exposant·e·s par l'expression unificatrice « le groupe de la Peinture de l'Art moderne égyptien »³⁴, signifiant que la querelle fut bien tranchée en faveur des « Modernes ». Une fois le choix des œuvres arrêté, celles-ci doivent être expédiées.

Le 1er juin 1953, l'ambassadeur du Brésil au Caire Temistocles de Graça Aranha part pour un long périple maritime qui s'achève le 2 juillet, lorsqu'il débarque au port de Rio de Janeiro. Il emporte dans ses bagages personnels les quarante-huit peintures et deux sculptures destinées à la salle égyptienne au sein de la Biennale. Les œuvres sont réceptionnées à Santos par les agents de l'ambassade d'Égypte à Rio, et acheminées vers les locaux de la Biennale³⁵. Depuis sa première lettre du 3 février 1953 dont elle lui confie une copie, Burchard implique l'ambassadeur Graça Aranha dans ses démarches. Celui-ci est ensuite régulièrement sollicité pour transmettre messages et documentation aux organisateurs de la Biennale. Lors du retour des œuvres vers l'Égypte au printemps 1954, il semble même que l'ambassade brésilienne ait couvert les frais superfétatoires engendrés par le stockage des caisses à Marseille, consécutif à une erreur d'acheminement³⁶. Le désengagement du gouvernement égyptien à la fois sur le plan financier et organisationnel est donc compensé par le rôle essentiel du corps diplomatique, sans lequel l'exposition n'aurait certainement pas été possible. Ce soutien manifeste la volonté brésilienne de renforcer les liens avec l'Égypte au lendemain de la proclamation de la République, et rappelle le caractère hautement politique des biennales d'art internationales. Mais au-delà du cas précis de cette exposition, il existe une porosité entre les mondes artistique et diplomatique en Égypte, en particulier au cours de la première moitié du 20^{ème} siècle. Dans la presse, les comptes rendus de vernissages du Caire et d'Alexandrie soulignent systématiquement la présence d'ambassadeur·drice·s et autres agents diplomatiques. Les centres culturels étrangers sont particulièrement actifs et les initiatives bilatérales se multiplient, à l'instar de l'exposition italo-égyptienne, réservée aux artistes égyptien·ne·s ayant séjourné en Italie dans le cadre de leur formation et aux Italien·ne·s résidant en Égypte³⁷. Celle-ci a lieu en décembre 1952 sous le double patronage du ministre égyptien de l'Instruction publique et de l'ambassadeur d'Italie au Caire, et on peut y voir les travaux de près de la moitié des artistes impliqué·e·s à São Paulo – Burchard, notamment, y présente une quinzaine de tableaux. Cette forte activité étrangère diminue sensiblement à partir de la seconde moitié des années 1950. En 1956, l'alliance de la France et du Royaume-Uni avec Israël pour contrer la nationalisation du Canal de Suez crée une scission irréconciliable entre l'État nassérien et les ressortissant·e·s européen·ne·s, que les tensions politiques et la vague de nationalisation poussent à l'exode. La Biennale de São Paulo de 1953 offre donc un instantané d'une ère cosmopolite sur le déclin, où enfants du pays et immigré·e·s d'autres horizons exposent ensemble sous le drapeau égyptien. C'est de plus un critique d'art français en poste à l'Université du Caire de 1926 à 1956, Étienne Mériel, qui est chargé de rédiger le texte d'introduction pour le catalogue. Demeurée « au Caire dans les mains d'un petit comité d'artistes exposants »³⁸, cette préface n'a pas pu être publiée et son contenu demeure inconnu, privant la section égyptienne d'une présentation argumentée.

³³ Gabriel Boctor. « Une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes ». *La Bourse Égyptienne*, 30 mai 1953 : n.p.

³⁴ Lettre de Burchard à Profili et Matarazzo Sobrinho, Le Caire, 31 mars 1954, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 62-3.

³⁵ Télégramme de Graça Aranha à la Biennale, Le Caire, 1^{er} juin 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 75-5.

³⁶ Lettre de Burchard à Profili, Le Caire, 10 février 1955, et lettre de Profili à Burchard, São Paulo, 25 février 1955, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 93-2.

³⁷ Voir le catalogue de l'exposition : *Mostra d'arte italo-egiziana*. Le Caire: Imprimerie française, 1952.

³⁸ Lettre de Burchard à Profili et Matarazzo Sobrinho, Le Caire, 31 mars 1954, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 62-3.

Cosmopolite et mixte : une sélection qui reflète le milieu artistique égyptien

Les archives et le catalogue, qui n'inclut ni introduction ni images, ne permettent pas d'identifier facilement les œuvres exposées malgré leur titre. Le Musée d'art moderne de São Paulo (MAM-SP) conserve cependant un témoignage matériel de la présence égyptienne en 1953, puisque Carlos Suares a fait don de l'un de ses tableaux qui porte le titre opportun de *São Paulo* (non daté)³⁹. Celui-ci fait partie d'un accrochage des collections permanentes du musée en 1954-1955, qui compte aussi un tableau de Burchard, classé parmi les donations suite à un malentendu avant d'être restitué à son autrice⁴⁰. Intitulé *Sous le ciel de Paris*, on sait que ce tableau figure dans la sélection égyptienne. Le catalogue mentionne trois autres œuvres de Burchard : *La Crèche de Saint-Roch*, *La Fiancée de Sidi Mobarek* et *Fellaha de Sawagui* (fig. 5).



Figure 5 : Irmgard Micaela Burchard Simaika, *Fellaha de Sawagui*, 1953 (?), technique, dimensions et lieu de conservation inconnus. Image reproduite sous le titre *Mère Fallaha de Sawagui* dans le catalogue de l'exposition « 4 Peintres du Caire », Amitiés Françaises, Alexandrie, 9-18 avril 1953. Archives de l'IFAO, fonds Efflatoun. © IFAO.

³⁹ Le tableau est aujourd'hui conservé au Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

⁴⁰ Lettre de Profili à Burchard, São Paulo, 25 février 1955, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n°93-2.

Cependant, Andreas Alfred Meier précise que le tableau *Le Caire et la Citadelle* (1952-1953), (fig. 6) qui appartient à la collection de la Ville de Zurich, porte au dos un autocollant de la Biennale de São Paulo⁴¹.

Si ce tableau figure bien dans les formulaires d'inscription, il est rayé de la liste finale et n'apparaît à ce titre pas dans le catalogue. On ignore s'il a fait partie des œuvres effectivement exposées. Quand Burchard écrit, dès sa première lettre aux organisateurs de la Biennale que ses « tableaux d'Égypte pourraient avoir un intérêt tant du point de vue plastique que de celui du milieu qu'ils reflètent », peut-être fait-elle référence au peuple et aux paysages qu'elle peint dans la vallée du Nil et à la tendance, dans l'art moderne égyptien, à représenter la vie rurale locale. Les précisions concernant les œuvres exposées manquent, mais l'identité des artistes participant·e·s offre un reflet plus global de la réalité du milieu artistique égyptien.



Figure 6 : Irmgard Micaela Burchard Simaika, *Le Caire et la Citadelle*, 1952-1953, huile sur carton fixé sur contreplaqué, 52 x 76 cm. Kunstsammlung Stadt Zürich. Photo : Andreas Alfred Meier. Courtesy of Kunstsammlung Stadt Zürich.

⁴¹ Communication personnelle d'Andreas Alfred Meier, juin 2019.

À l'instar de Burchard, le groupe final fait en effet la part belle aux allochtones et met sur le même plan des artistes hommes et femmes. « Comme nous avons dans notre groupe des peintres de différentes nationalités, comme Arméniens, Libanais, Italiens, Français, à part des artistes égyptiens, est-ce que vous voyez peut-être une possibilité d'avertir, le moment de l'ouverture de l'exposition, les différentes légations ou ambassades », demande la Suisse à Profili⁴². Les Italien-ne-s, comme nous l'avons vu, sont particulièrement nombreux-euses et leur présence reflète la relation privilégiée que les deux pays entretiennent, volontiers célébrée par l'historiographie⁴³. Angelo de Riz, originaire de Venise, réside au Caire depuis 1931, où il fuit le régime fasciste en raison de ses convictions anarchistes. Ses compatriotes Enrico Brandani et Eugène Oscar Terni, natifs d'Alexandrie, évoluent entre les deux pays tout comme Suzy Green Viterbo, née au Caire. S'identifiant comme Italienne ou encore « Anglo-Indienne », Gaby Cremisi, née Helou, possède un passeport britannique : dans cette Égypte pluriethnique, les identités ne sont pas figées et la nationalité ne reflète pas toujours l'histoire personnelle⁴⁴. Ainsi, ressortissant français, le peintre, écrivain et spécialiste de la kabbale Carlos Suares est issu d'une famille juive d'origine espagnole, propriétaire de la banque du même nom à Alexandrie. Puzant Godjamanian est Arménien né en Turquie, exilé à Athènes dès 1922 avant de prendre la route de l'Égypte en 1927. Clea Badaro, Alexandrine de mère grecque, formée aux Beaux-Arts de Lausanne (1930-1934) inspire le dernier volume de la tétralogie de Lawrence Durrell publié en 1960 – une plongée sentimentale dans la société intellectuelle et diplomatique de la cité portuaire avant et pendant la Seconde Guerre mondiale⁴⁵. À première vue, la liste des artistes d'Égypte à la Biennale de São Paulo frappe par son cosmopolitisme. Au-delà des fantasmes nostalgiques que réveille ce terme – l'Égypte carrefour des cultures de la Méditerranée, société coloniale façonnée par une mosaïque communautaire, terre d'accueil des exilés... –, il renvoie à une réalité : la surreprésentation des élites étrangères dans les cercles artistiques égyptiens pré-nassériens. La correspondance entre les artistes et la Biennale, presque exclusivement en français, illustre la persistance de cet esprit occidentalophile. Si les chambardements politiques contraignent la grande majorité des personnes citées ci-dessus à quitter l'Égypte aux alentours de 1956⁴⁶, ce n'est pas le cas de Burchard dont l'immigration, motivée par le mariage, est plus tardive et non corrélée aux dynamiques coloniales. Son interrogation concernant les représentations diplomatiques est essuyée par la réponse parfaitement règlementaire de Profili, qui écarte toute possibilité de différenciation : « Les artistes qui composent la délégation égyptienne figurent pratiquement comme égyptiens »⁴⁷. La discussion est ainsi définitivement close, puisque dans ses futures participations à la Biennale de São Paulo, l'Égypte ne présente aucun artiste d'origine étrangère.

⁴² Lettre de Burchard à Profili, Le Caire, 14 août 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 62-3.

⁴³ Pour un regard critique sur la place, l'histoire et l'historiographie de la communauté italienne d'Égypte et notamment d'Alexandrie, voir entre autres : Mercedes Volait. « La communauté italienne et ses édiles ». *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* 46 (1987). *Alexandrie, entre deux mondes*, sous la direction de Robert Ilbert, 137-156, consulté le 15 mai 2019, https://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1987_num_46_1_2196 ; et également Anthony Santilli. « Penser et analyser le cosmopolitisme. Le cas des Italiens d'Alexandrie au XIX^e siècle. » *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* 125/2 (2013), consulté le 15 mai 2019, <https://journals.openedition.org/mefrim/1516>.

⁴⁴ L'histoire familiale de Gaby Cremisi est abordée dans le roman de la fille de l'artiste : Teresa Cremisi. *La Triomphante*. Paris : Éditions des Équateurs, 2015 : 17-18, 59.

⁴⁵ Lawrence Durrell. *Clea*. Paris : Le Livre de Poche, 2016, traduit de l'anglais par Roger Giroud, première publication en 1960. Quatrième volume du *Quatuor d'Alexandrie*, publié entre 1957 et 1960.

⁴⁶ Brandani est le premier à s'installer en Italie en 1955, suivi par Terni, Cremisi et Suzy Green en 1956. L'expropriation de ses biens familiaux pousse Suares à l'exil à la même époque. Enfin, de Riz quitte Le Caire en 1961, et Godjamanian en 1969.

⁴⁷ Lettre de Profili à Burchard, São Paulo, 26 août 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 76-2.

La délégation égyptienne n'est pas seulement emmenée par une femme, elle comprend aussi un tiers de femmes parmi les artistes exposé.e.s, soit 9 femmes sur les 27 artistes. Ce chiffre, encore aujourd'hui rarement atteint dans les expositions collectives d'envergure internationale, place l'Égypte parmi les pays qui valorisent alors le mieux les femmes dans leur délégation. En effet, la plupart des nations participantes expose moins de trois femmes. Plusieurs d'entre elles n'en incluent même aucune comme la Suisse, l'Allemagne, l'Espagne et Israël. Leonor Fini est la seule de son genre parmi les 31 artistes de la section italienne. Les pays d'Amérique latine semblent plus favorables à la mixité, en particulier le Chili mais aussi le Brésil qui présente près d'un tiers d'artistes femmes. Celles-ci sont mentionnées dans une brève du journal brésilien *A Gazeta* qui titre « La présence féminine à la II^{ème} Biennale de São Paulo » (fig. 7) et s'illustre de quelques images de tableaux peints par des femmes⁴⁸. Parmi elles, Suzy Green Viterbo est mise en lumière, rare écho de la participation égyptienne dans la presse locale. Seulement, l'image publiée sous son nom n'est pas d'elle mais de son confrère Samir Rafi, puisqu'il s'agit de *L'Homme à la chandelle* (1951).



Figure 7 : Anonyme, « A presença feminina na II bienal do São Paulo ». *A Gazeta* (26 décembre 1953) : n.p. En bas au milieu : Samir Rafi, *L'Homme à la chandelle*, 1951. © Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Cette confusion évoque celles, récurrentes, de Profili qui persiste à adresser des courriers à « Monsieur Inji Efflatoun » et « Monsieur Effat Naghi », en dépit de l'obstination de la deuxième à faire précéder sa signature d'un ostensible « Mademoiselle ». La maladresse du secrétaire général

⁴⁸ Anonyme. « A presença feminina na II bienal do São Paulo ». *A Gazeta*, 26 décembre 1953 : n.p.

témoigne de la tenace association de la fonction d'artiste au genre masculin, soulignant de manière tout à fait indirecte la bonne représentation des femmes comme une singularité égyptienne. En effet, malgré un ordre social profondément inégalitaire, l'Égypte des années 1950 accorde une place et une visibilité satisfaisantes aux femmes qui choisissent d'embrasser les arts comme carrière. Les opportunités d'exposition sont réelles puisqu'il existe, depuis la fondation des mouvements de l'art moderne, un salon des femmes, et qu'elles intègrent, avec constance depuis le début du 20^{ème} siècle, les expositions collectives telles que le célèbre Salon du Caire. Les raisons motivant cette mixité des arts sont variées, et peuvent être mises en relation avec la rhétorique de la *Nahda* selon laquelle l'émancipation de tous les individus, et particulièrement des femmes, est un prérequis nécessaire à l'affranchissement de la nation de la domination coloniale⁴⁹. Dans une Égypte qui cherche à s'affirmer comme une nation moderne, la visibilité des femmes peut donc constituer un enjeu stratégique. Par ailleurs, l'extraction sociale des premières générations d'artistes femmes d'Égypte, issues des élites locales ou étrangères, est également un facteur important de leur réussite dans le milieu de l'art, dans la mesure où elle leur garantit l'accès à une formation de qualité, ainsi qu'une situation financière confortable. Des femmes des élites ont même joué un rôle de premier plan dans l'organisation des mondes de l'art égyptiens, au tournant du 19^{ème} et du 20^{ème} siècles. C'est notamment le cas de militantes féministes qui créent et financent des prix et des associations artistiques, et plaident pour l'accès à la formation et à la professionnalisation des femmes dans l'art⁵⁰. Les biennales offrent un bon observatoire des problématiques de genre dans les arts, en permettant des comparaisons à l'échelle du monde. Mais si l'exposition égyptienne a été impulsée par une femme et montre nombre de travaux de femmes, il ne faut pas pousser l'interprétation jusqu'à lire dans cette histoire le signe d'un féminisme institutionnel. Si Burchard a pu mettre en place cette exposition, c'est d'abord parce qu'elle en avait la volonté et les capacités, mais aussi parce que personne d'autre ne s'en est chargé.

Épilogue

Plus que l'image des œuvres présentées par l'Égypte à la 11^{ème} Biennale de São Paulo, ce que les archives mettent en lumière, c'est l'histoire inhabituelle de l'organisation de cette exposition. Sous l'impulsion d'une peintresse étrangère mue par une vision des mondes de l'art qui dépasse les frontières nationales et continentales, un réseau d'individus et d'organisations joint ses forces pour concrétiser cette exposition. Une liste d'artistes est ainsi constituée, destinée à démontrer la vitalité de la création égyptienne et à représenter la nation aux yeux du monde. Le processus d'élaboration de l'exposition, tout autant que l'identité des participant-e-s, révèle un milieu artistique et un contexte politique en pleine mutation. On voit poindre en effet une jeune génération égyptienne, incarnée par les membres du Groupe de l'Art Moderne et du Groupe de l'Art Contemporain, qui succède peu à peu aux artistes multiculturels de la haute société. Mais l'évolution en marche dans les mondes de l'art est tout aussi structurelle. La constitution de la République et, plus tard, de l'État nassérien, fera naître les administrations culturelles qui manquent encore en 1953. Mais c'est justement cette absence de structuration officielle, cumulée à ses ambitions de carrière et à ses impératifs économiques, qui permet à Burchard de prendre l'initiative de cette exposition et de la mener à bien. En toute logique, les organisateurs de la Biennale se tournent donc vers elle pour inviter la jeune république à renouveler l'expérience deux ans plus tard. Profili lui adresse ainsi ces mots en décembre 1954 :

⁴⁹ Voir par exemple Qasim Amin. *The Liberation of Women and The New Woman: Two Documents in the History of Egyptian Feminism*. Trad. S. Sidhom Peterson. Le Caire : The American University in Cairo Press, 2000 (1865 et 1908).

⁵⁰ Sur le rôle des femmes de la haute société dans les arts, voir notamment Nadia Radwan. *Les modernes d'Égypte. Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués*. Berne : Peter Lang, 2017. Ch. « Le rôle précurseur des 'Dames égyptiennes' », 146-163.

« En outre, nous avons distribué au monde entier les fiches et le matériel d'inscription. Dans le cas de l'Égypte, nous avons dû cependant nous abstenir de le faire, ne sachant pas quel est l'organisme qui s'occupe de cette question auprès des autorités égyptiennes.

Vous avez été notre collaboratrice directe, lors de notre seconde biennale, et nous avez offert si gentiment votre appui par vos démarches et relations dans les cercles artistiques de votre pays. C'est la raison pour laquelle nous nous permettons de nous adresser encore une fois à vous, pour faire appel à votre amabilité, certains comme nous le sommes que les éléments que vous pourrez nous fournir nous seront de la plus grande utilité en faveur de la présence de l'Égypte à notre prochaine manifestation »⁵¹.

Malgré l'obtention d'un premier accord de principe de la part du gouvernement, l'Égypte passe son tour en 1955 pour des raisons qui demeurent floues. Burchard se dit encore dépassée par l'édition précédente, à cause du temps et de l'argent qu'elle a dû dépenser⁵². De plus, elle est désormais privée de l'aide de l'ambassadeur Graça Aranha, qui quitte ses fonctions au Caire en avril 1954. Il faudra donc attendre 1959 puis 1963 pour que le public pauliste puisse à nouveau découvrir le travail des artistes d'Égypte, alors que la création est à cette époque fermement contrôlée par le régime nassérien. La présence de l'Égypte est cependant si sporadique qu'en 1979 personne ne semble relever l'erreur largement relayée par les médias brésiliens, qui annoncent étonnamment cette année-là la toute première participation du pays à la Biennale de São Paulo. Une amnésie qui occulte regrettamment l'épisode de 1953, et avec lui l'efficacité des agentivités individuelles face au poids politique et institutionnel considérable que représentent les biennales.

Bibliographie

Amin, Qasim. *The Liberation of Women and The New Woman : Two Documents in the History of Egyptian Feminism*, traduit par S. Sidhom Peterson. Le Caire : The American University in Cairo Press, 2000 [1865 et 1908].

Azar, Aimé. *Femmes peintres d'Égypte*. Le Caire : Éditions Nouvelles, 1953.

Azar, Aimé. *L'Éveil de la Conscience Picturale, Le Groupe de l'Art Contemporain*. Le Caire : Imprimerie française, 1954.

Azar, Aimé. *Peintres du Groupe de l'Art Moderne*. Le Caire : Imprimerie française, 1954.

Azar, Aimé. *La Peinture moderne en Égypte*. Le Caire : Éditions nouvelles, 1961.

Bardaouil, Sam. *Surrealism in Egypt. Modernism and the Art and Liberty Group*. Londres : I.B. Tauris, 2016.

Bardaouil, Sam et Fellrath, Till. *Art et Liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948)*. Paris : Skira, 2016.

Brun, Élodie. « Le Brésil en Méditerranée : une éclosion stratégique sur fond d'héritages socio-historiques. » *Confluences Méditerranée* 74/3 (2010) : 53-72, consulté le 15 mai 2019, <https://doi.org/10.3917/come.074.0053>.

Cremisi, Teresa. *La Triomphante*. Paris : Éditions des Équateurs, 2015.

Durrell, Lawrence. *Le Quatuor d'Alexandrie*, trad. de l'anglais par Roger Giroux. Paris : Le Livre de Poche, 2016 [1957-1960].

Karnouk, Liliane. *Contemporary Egyptian Art*. Le Caire : The American University in Cairo Press, 1995.

Radwan, Nadia. *Les modernes d'Égypte. Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués*. Berne : Peter Lang, 2017.

⁵¹ Lettre de Profili à Burchard, São Paulo, 24 décembre 1954, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 93-2.

⁵² Lettre de Burchard à Profili, Le Caire, 10 février 1955, Arquivo Histórico Wanda Svevo, São Paulo, dossier n° 93-2.

Roussillon, Alain. « Identité et révolution : lecture de l'évolution de l'œuvre picturale de Abd Al-Hadi Al-Gazzar, artiste égyptien. » *Annuaire de l'Afrique du Nord*, t. XXXII (1993) : 151-162.

Santilli, Anthony. « Penser et analyser le cosmopolitisme. Le cas des Italiens d'Alexandrie au XIX^e siècle. » *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 125-2 (2013), consulté le 15 mai 2019, <https://journals.openedition.org/mefrim/1516>.

Volait, Mercedes. « La communauté italienne et ses édiles. » In *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* 46 (1987). *Alexandrie, entre deux mondes*, sous la direction de Robert Ilbert, 137-156, consulté le 15 mai 2019, https://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1987_num_46_1_2196.

Wasensteiner, Lucy. « A British Statement against Nazi Policy? The Organization of Twentieth Century German Art. » In *London 1938. Defending 'Degenerate art'*, cat. exp., édité par Lucy Wasensteiner et Martin Faas, Berlin : Villa Liebermann, 2018.

Watling, Lucy. « Irmgard Burchard (1908-1964): Zurich, London and the recognition of cultural activism. » Mémoire de MA, Londres, Courtauld Institute of Art, University of London, 2010.

Whitelegg, Isobel. « The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history, 1951-2014. » *Perspective* 2 (2013), consulté le 15 mai 2019, <http://journals.openedition.org/perspective/3902>.

Biographie

Nadine Atallah est doctorante contractuelle en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, rattachée au laboratoire de recherche InVisu (CNRS/INHA). Ses recherches portent sur l'importante contribution des femmes aux arts visuels modernes en Égypte dans les années 1950-1960, en relation avec les politiques et les idéologies nationalistes et nassériennes. Depuis 2015, Nadine Atallah collabore avec le collectif Madrassa, une plateforme curatoriale transnationale dont elle est l'une des membres fondatrices. Elle a travaillé dans diverses institutions culturelles et galeries à Paris et à Beyrouth, ainsi qu'au bureau des expositions de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, où elle a également mis en place le programme dédié aux jeunes publics. En 2019, elle a organisé l'exposition de peinture contemporaine égyptienne « In Conversation. A Painting Show » qui interrogeait de manière contextuelle les évolutions du médium en relation avec la photographie et les technologies numériques, tout en proposant un point de vue critique sur l'histoire des expositions des femmes peintres d'Égypte (Sharjah Art Gallery, The American University in Cairo, Le Caire).
