

---

## Les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, l'art abstrait et Paris



*Manazir Journal* is a peer-reviewed academic Platinum Open Access journal dedicated to modern and contemporary visual arts, architecture, and cultural heritage in the Middle East and North Africa (MENA). Created in 2019, the journal is linked to **Manazir**—a platform that provides a space for the study, preservation, and promotion of this dynamic field, connecting audiences across borders and languages. 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.

#### **Editors-in-Chief**

Laura Hindelang, University of Bern

Silvia Naef, University of Geneva

Nadia Radwan, HEAD-Genève, University of Art and Design

#### **Editorial Team**

Alessandra Fedrigo, University of Bern

Joan Grandjean, European Academy of Art in Brittany

Johanna Sluiter, University of Bern

#### **Scientific Committee**

Tom Avermaete, ETH Zurich

Leila El-Wakil, University of Geneva

Sandra Gianfreda, Kunsthaus Zürich

Francine Giese, Vitrocentre, Vitromusée, Romont

Kornelia Imesch-Oechslin, University of Lausanne

Béatrice Joyeux-Prunel, University of Geneva

Bärbel Küster, University of Zurich

Axel Langer, Rietberg Museum, Zurich

Estelle Sohier, University of Geneva

#### **International Advisory Board**

Asseel Al-Ragam, Kuwait University

Éloïse Brac de la Perrière, Sorbonne University

Clare Davies, The Metropolitan Museum of Art, New York

Yasser Elsheshtawy, Columbia University

Samia Henni, McGill University, Montreal

Hamid Keshmirshekan, SOAS, University of London

Vasif Kortun, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha

Anneka Lenssen, University of California, Berkeley

Alain Messaoudi, Nantes University

Salwa Mikdadi, New York University Abu Dhabi

Ceren Özpinar, University of Brighton

Robert Parthesius, New York University Abu Dhabi

Kirsten Scheid, American University of Beirut

Bahia Shehab, The American University in Cairo

Ilse Sturkenboom, Ludwig Maximilian University of Munich

Suheyla Takesh, Barjeel Art Foundation, Sharjah

BOP - Bern Open Publishing

ISSN: 2673-4354

Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0)

© 2025 The Authors

This issue is dated 2024, but was published in 2025. The copyright reflects the actual year of publication.



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

#### **Production with SciFlow**

Alessandra Fedrigo

Joan Grandjean

#### **Copy editing**

Johanna Sluiter

#### **Cover image**

Selim Turan, *Untitled*, detail, n. d. Gouache on newspaper clipping, mounted on paper, 16,7 × 29,7 cm, private collection. Image courtesy of the collector. Photographed by Perin Emel Yavuz.

This issue was made possible with the support of the University of Bern, Institute of Art History



b  
UNIVERSITÄT  
BERN

Institut für Kunstgeschichte



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

Issue 6  
2024

**Les artistes du Maghreb et  
du Moyen-Orient, l'art abstrait et Paris**

**edited by Claudia Polledri and Perin Emel Yavuz**

# Table of Contents

## Introduction

Les trajectoires des artistes du « Maghreb et du Moyen-Orient »

**Claudia Polledri et Perin Emel Yavuz**

1

## Articles

Paris and Everywhere Else: Intercity Movements in the Lives and Works of Saliba Douaihy, Shafic Abboud, and Saloua Raouda Choucair

**Kaelen Wilson Goldie**

27

(Re)producing an 'Islamic-Byzantine' Artist: The Orientalization of Fahrelnissa Zeid's Modernist Practice

**Adila Laïdi-Hanieh**

57

Jamil Hamoudi (1924–2004). Le parcours d'un moderne irakien

**Zouina Ait Slimani**

87

Les voyages à Paris d'Edgard Naccache, Mahmoud Sehili et Néjib Belkhodja : apprentissage, reconnaissance et « oubli » (1945–1970)

**Alia Nakhli**

117

Nejad Melih Devrim (1923–1995) : un artiste affranchi de l'École de Paris

**Clotilde Scordia**

139

## Perspectives

Trajectoires artistiques, engagement et héritage du peintre Hamed Abdalla (1917–1985). Entretien avec Samir Abdallah

**Propos recueillis par Claudia Polledri et Perin Emel Yavuz**

168

Dr. Demir Fitrat Onger, collectionneur du groupe du Gymnase à Paris. Entretien

**Propos recueillis par Ekin Akalın et Perin Emel Yavuz**

191

La vie rêvée d'Hajeri. Portrait d'Ahmed Hajeri, devenu peintre parisien

**Nadia Chalbi**

214

## Introduction

### Les trajectoires des artistes du « Maghreb et du Moyen-Orient »

Claudia Polledri

*University of Montreal*

Perin Emel Yavuz

*Institute for Democracy, Media and Cultural Exchange (IDEM), Paris*

ORCID: 0000-0001-8846-5619

This introduction was received on 1 April 2025 and published on 14 May 2025 as part of *Manazir Journal* vol. 6 (2024): "Les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, l'art abstrait et Paris" edited by Claudia Polledri and Perin Emel Yavuz.

---

#### How to cite

Polledri, Claudia, and Perin Emel Yavuz. 2025. "Introduction : Les trajectoires des artistes du 'Maghreb et du Moyen-Orient'". *Manazir Journal* 6: 1–26. <https://doi.org/10.36950/manazir.2024.6.1>.



**Figure 1:** Turan, Selim. *Sans titre*. N.d. Gouache sur coupure de presse, montée sur papier. 16,7 × 29,7 cm, collection privée. Image reproduite avec l'aimable autorisation du collectionneur. Photographie : Perin Emel Yavuz.

Soit une vue photographique en noir et blanc de l'entrée du Stade Géo André à La Courneuve, mettant en avant, dans la partie gauche, son architecture et sa grille métallique fermée, dans une composition frontale et symétrique (fig. 1). À droite, une effusion de couleurs vives – rouge, orange, bleu et jaune – éclate, déposée par de larges coups de pinceaux expressifs. Une fresque in situ ? La matérialité du dispositif révèle que la peinture a été apposée directement sur la photographie, puis insérée sur la surface d'un mur. En réalité, la photographie est une image imprimee extraite d'une revue dont l'origine reste inconnue. Cependant, la qualité du papier et le style de l'impression suggèrent qu'elle pourrait dater des années 1960. Cette image est collée sur une feuille blanche de format A4, lui donnant une nouvelle signification, un nouveau statut. Dans le contraste entre la gestualité de la peinture expansive et le format du support photographique aux dimensions contenues, se dessine l'idée d'une mise en situation de la peinture dans l'espace architectural. Cette œuvre appartient à une série réalisée selon le même principe par l'artiste Selim Turan<sup>1</sup> (fig. 2) qui a vécu à Paris depuis 1947, dévoué à son art et menant une carrière discrète, mais non moins prolifique, dont l'atelier parisien, impasse du Rouet dans le 14<sup>e</sup> arrondissement, débordait de tableaux, de mobiles, de cartons à dessins, etc. Cette série interpelle lorsque l'on connaît la gestualité de l'artiste qui s'exprime sur des toiles aux dimensions parfois démesurées. S'il est difficile de retracer leur intention en raison du peu d'informations qui l'accompagne<sup>2</sup>, cette série de mises en scène porte en elle quelque chose d'emblématique au regard de la place mar-

1. Peintre, sculpteur (1915, Istanbul–1994, Paris)

2. Cette série fait partie du fonds d'atelier de Selim Turan, qui est resté chez une amie intime de son épouse, Sahika, après le retour définitif de cette dernière à Istanbul en 1997. Elle était conservée dans une simple chemise sans mentions spécifiques.

ginale occupée par les artistes moyen-orientaux dans le récit de l'art moderne, et plus spécifiquement de l'invisibilité de ceux qui ont apporté leur contribution à l'École de Paris. C'est à travers la biographie de Selim Turan que cette lecture prend tout son sens.

Selim Turan arrive à Paris en 1947 avec une bourse de l'État français dédiée aux peintres, sculpteurs et graveurs étrangers, qu'il obtient grâce au soutien de son professeur de l'Académie des Beaux-arts d'Istanbul, Léopold Lévy. Installé à la Schola Cantorum à ses débuts, il fréquente les ateliers d'André Lhote et Fernand Léger, introduisant rapidement l'abstraction dans sa pratique, et entre dans le circuit des galeries. Il devient assistant de Hans Hartung et se lie d'amitié avec Pierre Soulages, Serge Poliakoff, Atlan, Henri Goetz et Christine Boumeester, parmi d'autres. Dès 1949, il participe régulièrement au Salon de Mai et au Salon des Réalités Nouvelles, dont il sera également membre du comité. Jusqu'au début des années 1960, il a une activité d'expositions individuelles et collectives soutenue à Paris et à l'étranger (Londres, Bruxelles, Pittsburgh), mais peu en Turquie, dont il avait perdu la nationalité pour des raisons administratives liées au service militaire<sup>3</sup>. Enseignant à l'Académie Ranson puis à l'Académie Henri Goetz, à partir de 1962, il collabore entre 1963 et 1978 avec l'architecte Jean Balladur pour une dizaine de fresques murales et de sculptures dans des programmes architecturaux. Malgré l'importance de ces réalisations, il tombe dans une forme d'oubli en France avec un rythme d'expositions très ponctuel à Paris et en région, tandis que sa reconnaissance en Turquie n'interviendra vraiment que durant la décennie précédant sa mort.



**Figure 2:** Deux exemples de la même série de Selim Turan. Chaque : Sans titre. N.d. Gouache sur coupure de presse, montée sur papier. 21 × 29,7 cm, collection privée. Image reproduite avec l'aimable autorisation du collectionneur. Photographie : Perin Emel Yavuz.

3. Voir dans ce numéro, notre entretien avec le collectionneur Demir Fitrat Onger sur le groupe du café du Gymnase dans lequel il retrace la vie des artistes turcs de l'École de Paris, avec un passage important consacré à Selim.

D'après ce parcours biographique qui témoigne d'une carrière marquée par un fort engagement dans la vie artistique parisienne, la série des mises en scène semble avoir été réalisée au cours des quinze années de sa collaboration avec Jean Balladur<sup>4</sup>, période où ses expositions se raréfient. À l'aune de ces éléments, une mélancolie se dégage de ces dispositifs conçus pour mettre en situation ses propres œuvres, destinées pour être vues mais confinées entre les murs de son atelier. En prenant pour support des images de magazines – un média associé à la visibilité –, Selim crée une tension entre l'acte de rendre perceptible et la réalité d'un effacement. Ce choix excède la seule dimension esthétique : il met en crise la position de l'artiste face à sa propre reconnaissance. Que signifie créer lorsque l'œuvre, vouée au regard, demeure captive de l'atelier ? Cette série apparaît comme une mise en scène spéculative où Selim, à travers l'image imprimée, ouvre un passage entre l'isolement de l'atelier et une visibilité rêvée. Ce ne sont pas de simples interventions de peinture sur papier glacé, mais des scénarios où l'œuvre cherche à s'inscrire dans un espace autre, à dialoguer avec un monde qui lui demeure inaccessible. Ce geste, à la fois affirmation et retrait, porte en lui la tension d'un artiste confronté à la double épreuve de l'attente et d'une reconnaissance incertaine. À travers ce geste, il interroge la place des artistes dont les œuvres essentielles restent occultées et en dehors des récits de l'histoire de l'art. L'artiste, tout en maintenant une posture d'humilité et de discréction qui lui était propre, soulève la question de cette invisibilité : pourquoi certains actes artistiques, pourtant porteurs de sens, échappent-ils à la reconnaissance qui leur serait due ? Cette série, en apparence silencieuse, devient alors un espace où se dessinent les contours des mécanismes d'inclusion et d'exclusion qui régissent l'histoire de l'art.

### À travers les parcours oubliés : une nouvelle lecture de la modernité artistique

Ce questionnement, essentiel pour comprendre l'histoire de l'art moderne, a été au cœur des travaux du séminaire du Groupe de recherche sur les arts visuels au Maghreb et au Moyen-Orient, XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle (ARVIMM) de 2020 à 2022<sup>5</sup>. Sous le thème « L'art abstrait, Paris et les artistes du Maghreb et Moyen-Orient », le séminaire a reçu de nombreux spécialistes pour réfléchir à l'effacement des artistes du Maghreb et du Moyen-Orient de la mémoire de l'histoire de l'art moderne et de l'abstraction alors qu'ils y ont participé. Comment expliquer cette mise à l'écart ? S'agit-il d'un effacement, d'un oubli ? Dans quelle mesure l'historiographie de l'art moderne a-t-elle participé à l'invisibilisation des artistes de la région ? Et plus largement, que révèle cette absence sur les rapports de domination qui structurent la réception des artistes et des œuvres, et la production des récits artistiques ? Le séminaire a anticipé l'exposition « Présences arabes<sup>6</sup> », qui s'est tenue deux ans plus tard au Musée d'Art Moderne de Paris, confirmant ainsi l'importance et la nécessité d'approfondir les recherches amorcées. Certaines interventions et entretiens du séminaire ont été rassemblées ici, sous un angle un peu différent, c'est-à-dire en proposant de considérer Paris

- 
4. La prégnance du dialogue de la peinture avec l'espace et l'architecture suggère fortement cette hypothèse – par ailleurs corroborée par la détentrice – et pourrait conduire à les lire comme des maquettes.
  5. Le séminaire de l'ARVIMM, intitulé « Histoires de l'art au Maghreb et au Moyen-Orient xix<sup>e</sup>–xx<sup>e</sup> siècle » est rattaché à l'Institut d'étude de l'islam et des sociétés du monde musulman (IISMM), à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Voir la programmation 2020–2021 : <https://arvimm.hypotheses.org/1833>, et de l'année 2021–2022 : <https://arvimm.hypotheses.org/2116>.
  6. Voir le catalogue : Odile Burlaix, Madeleine de Colnet, Morad Montazami, dir., *Présences arabes : Art Moderne et décolonisation Paris, 1908–1988*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 5 avril–25 août 2024 (Paris : Paris Musées, 2024).

non comme une force centripète, diffusant ses avancées artistiques, ni comme une force centrifuge, absorbant les artistes venus du monde entier, mais comme une capitale parmi d'autres où se jouent des circulations, des négociations et des inégalités de reconnaissance. Cette approche permet de repenser l'idée même de l'École de Paris introduite en 1925 par le critique d'art André Warnod<sup>7</sup>, qui, ni style ni mouvement, demeure une catégorie floue pour l'histoire de l'art. Elle caractérise avant tout un phénomène de migration artistique, où la capitale française devient un carrefour culturel.

Ainsi, son hégémonie dans le récit de l'art moderne ne relève pas d'une évidence naturelle, mais d'un processus construit par des discours critiques, des institutions et des structures de légitimation qui ont façonné une cartographie sélective des avant-gardes. En structurant les catégories de reconnaissance et d'exclusion, ce récit a largement marginalisé certaines trajectoires, notamment celles des artistes du Maghreb et du Moyen-Orient qui appellerait à produire un contre-récit de l'École de Paris. Il ne s'agit pas seulement de corriger un oubli ou de restaurer des présences occultées, mais d'analyser les mécanismes qui ont façonné ces absences et de questionner les modalités de construction d'un récit différent. L'histoire de l'art moderne ne s'écrit pas uniquement à travers les œuvres produites, mais aussi à travers les choix de visibilité opérés par la critique, les musées et les historiens. En ce sens, la place assignée à ces artistes ne relève pas d'un simple manque de reconnaissance : elle témoigne de logiques plus profondes d'inclusion et d'exclusion, où l'originalité formelle a parfois été reconnue tout en étant reléguée à une altérité culturelle. Revenir sur ces parcours, c'est aussi repenser la modernité artistique au-delà du cadre d'une diffusion occidentale. Plutôt que de l'envisager comme un modèle linéaire, diffusé depuis un centre vers des périphéries, ce numéro propose d'y voir un phénomène global, apparu simultanément dans différents contextes<sup>8</sup>, où circulations, échanges et adaptations réciproques redéfinissent les dynamiques de création. Cette perspective invite à dépasser une lecture hiérarchisée de l'histoire de l'art moderne pour mieux saisir la pluralité des trajectoires et des formes d'innovation qui ont émergé en dehors du cadre occidental. Relire ces histoires ne se limite pas

7. La notion d'École de Paris émerge pour désigner les artistes étrangers installés à Paris au début du xx<sup>e</sup> siècle, attirés par la modernité de la capitale et sa liberté créative. Introduit par André Warnod en 1925, ce terme regroupe des figures emblématiques comme Chagall, Picasso, et Modigliani, mais suscite également des critiques xénophobes, notamment à l'encontre des artistes juifs, accusés de corrompre l'identité culturelle française. Après la Seconde Guerre mondiale, la Nouvelle École de Paris émerge, avec une nouvelle génération d'artistes, qui, bien que libérés des contraintes académiques, peinent à trouver une cohérence stylistique. Cette période est marquée par une tension entre une tendance nationaliste, incarnée par des artistes comme Jean Bazaine, Alfred Manessier et Maurice Estève, et une orientation cosmopolite assumée, incarnée par Serge Poliakoff, Nicolas de Staël, Jean-Michel Atlan et Zao Wou-Ki... Les salons tels que le Salon de Mai et le Salon des Réalités nouvelles, ainsi que des galeries comme Jeanne Bucher, Pierre Loeb et Iris Clerc, deviennent les bastions de ce mouvement. La quête d'un cosmopolitisme délibéré, soutenue par des figures comme Charles Estienne, vise à maintenir Paris comme centre artistique mondial, en rivalité avec New York. La Nouvelle École de Paris, malgré une cohérence artistique et esthétique diluée par la diversité des artistes regroupés sous cette appellation, demeure profondément ancrée dans une idéologie affirmant la prééminence de Paris comme capitale artistique mondiale. Sur la première École de Paris, voir Jean-Louis Andral et Sophie Krebs, *L'École de Paris : l'atelier cosmopolite* (Paris : Gallimard, 2009). Sur la deuxième École de Paris, voir : Sandrine Hyacinthe, « L'École de Paris, une histoire sans histoire ? L'art à Paris de 1945 à 1980 » (Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016) et Lydia Harambourg, *L'École de Paris 1945-1965 : dictionnaire des peintres* (Paris : Éditions Ides et Calendes, 1993).

8. Cette idée n'est pas nouvelle mais il est étonnant qu'elle tarde autant à marquer la recherche sur la modernité artistique. Voir notamment Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories* (Princeton : Princeton University Press, 1993) ; Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique* (Paris : La Découverte, 1991) ; Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton : Princeton University Press, 2000) ; Aníbal Quijano, « Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America », *Nepantla: Views from South* 1, no. 3 (2000) : 533-80 ; Sanjay Subrahmanyam, « Connected Histories: Notes toward a Reconfiguration of Early Modern Eurasia », *Modern Asian Studies* 31, no. 3 (1997) : 735-62 ; Cemil Aydin, *The Idea of the Muslim World: A Global Intellectual History* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 2017).

à interroger les catégories de perception et de classification qui ont assigné ces artistes à une altérité culturelle. Cela ouvre surtout la voie à une réécriture plus polycentrique de l'histoire de l'art moderne, où les avant-gardes ne sont plus envisagées sous le prisme d'un centre et de ses marges, mais comme le produit d'un réseau d'échanges et d'influences réciproques.

### Récits et archives : les damnés de l'art abstrait

L'histoire de l'abstraction d'après-guerre a longtemps ignoré les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, malgré leur présence active à Paris. L'étude des archives et des réseaux d'exposition permet de mettre en lumière ces trajectoires oubliées et de remettre en question les récits historiographiques établis. Dès les premières chroniques<sup>9</sup>, en effet, la mise en récit de l'abstraction est marquée par l'oubli de ces artistes, un oubli qui va structurer durablement la réception de l'abstraction d'après-guerre. À travers ces ouvrages, se dessine une communauté artistique majoritairement occidentale, composée d'Européens, de Nord-Américains, mais aussi de Sud-Américains et de quelques rares artistes du Maghreb et du Moyen-Orient. Il ne ressort que très peu de noms : Jean-Michel Atlan, Serge Rezvani, Selim Turan<sup>10</sup>. Ces sources critiques et historiographiques ont longtemps fait référence et cadré le récit de l'histoire de l'art moderne abstrait, en définissant ses figures majeures, ses courants dominants et ses territoires légitimes. Leur influence a façonné une historiographie où certaines trajectoires ont été consacrées, tandis que d'autres sont restées en marge ou ont été occultées. Mais ce phénomène opère également à l'échelle de la réception des artistes, qui à l'époque était bien souvent marquée par l'orientalisme. Plusieurs articles de ce numéro le signalent : Clotilde Scordia au sujet de Nejad et Zouina Ait-Slimani au sujet de Jamil Hamoudi<sup>11</sup>. Adila Laidi-Hanieh va plus loin et démontre, dans son article sur Fahrelnissa Zeid<sup>12</sup>, combien les discours orientalistes formulés à l'époque continuent d'influencer la réception critique actuelle de son œuvre.

Pourtant cette marginalisation historiographique ne signifie pas absence. Dès que l'on explore dans les documents d'archives, pourtant, « on les voit, ils sont là », selon les mots de l'historienne et anthropologue de l'art Kirsten Scheid lors d'une discussion, il y a plusieurs années, à propos de ses recherches dans les archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA)<sup>13</sup>. Cette phrase résume tout le paradoxe du phénomène qui a lancé le travail du séminaire : ces artistes existaient, se formaient, exposaient, participaient aux débats de leur époque, mais leur présence n'a pas été intégrée dans les récits. Il suffit pourtant d'ouvrir des boîtes d'archives en lien avec les espaces de légitimation des abstractions d'après-guerre pour les repé-

9. Parmi elles figurent Michel Tapié, *Un art autre* (Paris : Gabriel-Giraud et Cie, 1952) ; Michel Ragon, *L'Aventure de l'art abstrait* (Paris : Éditions Gallimard, 1956) ; Marcel Brion, *Art abstrait* (Paris : Presses Universitaires de France, 1956) ; Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite* (Paris : Fernand Hazan, 1957) ; Jean Paulhan, *L'Art informel* (Paris : Gallimard, 1962) ; Georges Mathieu, *Au-delà du tachisme* (Paris : Gallimard, 1963).

10. Jean-Michel Atlan (1913, Constantine – 1960, Paris) arrive à Paris en 1930. L'origine juive d'Atlan, bien qu'algérienne, lui permettait d'échapper aux discriminations raciales et politiques subies par la population musulmane d'Algérie dans le contexte colonial. Serge Rezvani (1922, Téhéran) arrive quant à lui à l'âge d'un an, Selim Turan (1926, Istanbul – 1994, Paris) en 1947.

11. Nejad Devrim (1923, Istanbul – 1995, Ölüm) ; Jamil Hamoudi (1923, Bagdad – 2003, Bagdad).

12. Fahrelnissa Zeid (1901, Büyükkada – 1991 Amman).

13. Voir Kirsten Scheid, « A Missing Person Report: Archives and Their Yet Non-Existent Subjects », dans *Touching Paper*, dir. Rachel Haidu et Hannah Feldman (Durham : Duke University Press, à paraître).

rer. Or, ces archives révèlent leur présence dans des manifestations majeures du paysage artistique parisien, telles que le Salon des Réalités Nouvelles, le Salon de Mai, le Salon Comparaisons ou encore l'éphémère Salon d'Octobre créé par Nejad, qui constituaient des rendez-vous incontournables pour les artistes des différentes tendances contemporaines. Le Salon des Réalités Nouvelles<sup>14</sup>, par exemple, recevait de nombreux artistes internationaux. Les chiffres de participation en 1946 et 1956 témoignent de la dimension de cet événement : le nombre d'exposants passe de 88 à 224, avec un pic à 357 en 1950. Au sein de la programmation, la présence des artistes du Maghreb et du Moyen-Orient est certes petite mais bien réelle avec deux à sept artistes selon les éditions. Parmi eux, on retrouve quelques habitués, comme Selim Turan, qui participe à quatre éditions, Georges Koskas et Nejad, présents à trois reprises, ou encore Jamil Hamoudi, Fahrelnissa Zeid, Shafik Abboud, Saloua Raouda Choucair et Mübin Orhon, dont la présence se limite à une ou deux participations<sup>15</sup>.

Cependant, retracer l'insertion de ces artistes dans les galeries parisiennes est, quant à lui, moins aisé en raison de leur économie précaire. Lors du séminaire, l'historienne Julie Verlaine<sup>16</sup> a éclairé la difficulté de ces sources, tout en confirmant la présence de ces artistes, dont Fahrelnissa Zeid et Nejad. Au sein du marché de l'art parisien, les galeries consacrées à l'abstraction gestuelle, à laquelle sont rattachés la plupart des artistes traités dans ce numéro, représentaient une petite part (une quinzaine sur 400)<sup>17</sup>. Souvent jeunes et de petite taille, elles pratiquaient le commerce d'œuvres principalement par le biais du dépôt-vente. Leur programmation était dense, avec des expositions courtes qui se succédaient rapidement. Les catalogues étaient rares, remplacés parfois par un simple carton d'invitation. Elles servaient souvent de tremplin, accueillant les premières expositions d'artistes étrangers nouvellement arrivés à Paris. C'étaient également des lieux de sociabilité très informelle où se croisaient les réseaux par affinité. L'intégration plus formelle des artistes se faisait souvent par le biais d'intermédiaires qui proposaient des innovations picturales. Jacques Kober<sup>18</sup>, par exemple, a organisé à la galerie Maeght une série d'expositions intitulées « Les mains éblouies », où l'on retrouve Nejad et Rezvani. Charles Estienne, dont la proximité avec Nejad est relatée dans l'article de Clotilde Scordia, a orchestré de nombreuses expositions collectives ou contre-salons à la galerie Allendy et à la galerie de Babylone, tels que le Salon de la jeune école de Paris, où il mettait en avant de nombreux artistes étrangers. Pierre Gaudibert, quant à lui, comme le relate Alia Nakhli, joue un rôle important auprès des artistes tunisiens. Pour ces intermédiaires, il était crucial d'inclure des artistes étrangers dans leur por-

---

14. Le Salon des Réalités Nouvelles a fait l'objet d'une thèse qui retrace l'histoire des premières années de cette initiative, sans toutefois effectuer une analyse détaillée de la dimension internationale des artistes exposants. Voir Domitille d'Orgeval, « Le Salon des Réalités Nouvelles : les années décisives : de ses origines (1939) à son avènement (1946-1948) » (Thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2007).

15. Georges Koskas (1928, La Marsa – 2013, Clichy) ; Shafik Abboud (1929, Mhaydseh – 2004, Paris) ; Raymond Abner (1919, Le Caire – 1999, Paris) ; Jacob Agam (1928, Israël) ; Jean-Michel Atlan (1913, Constantine – 1960, Paris) ; Mübin Orhon (1924, Istanbul – 1981, Paris) ; Saloua Raouda Choucair (1916, Beyrouth – 2017, Beyrouth), Sfax (aucune information) ; Alex Smadja (1897, Mostaganem – 1977, Saint-Léger-en-Bray).

16. Séminaire de l'ARVIMM, séance du 29 janvier 2021, voir : Perin Yavuz, « "L'art abstrait, Paris et les artistes du Maghreb et Moyen-Orient", thème du séminaire 2020-2021 », ARVIMM Hypotheses, consulté le 30 mars 2025, <https://arvimm.hypotheses.org/1833>.

17. Parmi elles, on compte les galeries Jeanne Bucher, Iris Clerc, Breteau, Greuze, Dina Vierny, Lucien Durand ou encore la galerie Craven, mais aussi des librairies-galeries comme La Hune, Kléber et Arnaud. À ce propos, voir l'ouvrage de Julie Verlaine, *Histoire des galeries d'art en France : Du xix<sup>e</sup> au xxi<sup>e</sup> siècle* (Paris : Flammarion, 2024).

18. Jacques Kober, poète, critique, écrivain (1921, Chartres – 2015, Drap).

tefeuille, au risque de noyer les artistes dans la masse et affaiblir leur originalité. Malheureusement, peu d'archives subsistent de ces petites galeries, en partie à cause de la nature informelle de leur sociabilité. Ainsi, pour obtenir une photographie réaliste de l'insertion des artistes qui nous intéressent dans le milieu des galeries et le marché de l'art à l'époque, le travail de recherche monographique, artiste par artiste dans les archives personnelles, s'avère indispensable. Sur d'autres terrains, où les archives sont moins accessibles ou plus lacunaires, comme en Tunisie, ce travail s'effectue, comme le fait Alia Nakhli pour restituer la vie artistique de l'époque et retracer les trajectoires des artistes, à partir d'un long travail de dépouillement de la presse. Ainsi, si l'exploration des archives et l'étude des réseaux d'exposition permettent de faire émerger une présence longtemps occultée, elles révèlent aussi les limites des récits établis et la nécessité d'un renouvellement historiographique.

### Repenser les cadres de la modernité au-delà des récits préexistants

Le travail de redécouverte amorcé à partir des années 2000, à travers des publications et des expositions, témoigne d'un intérêt croissant pour ces artistes et pour l'enrichissement des récits de la modernité. Cependant, la relecture de leur trajectoire, au-delà d'une simple mise en lumière, engage un questionnement plus large sur les cadres historiographiques eux-mêmes, sur les catégories et les territoires de l'art moderne. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les recherches actuelles, qui visent à réintégrer ces artistes dans une histoire globale de l'abstraction, en réévaluant les circulations, les échanges et les dynamiques de légitimation qui ont structuré le champ artistique de l'après-guerre. En 2024, le Musée d'Art Moderne de Paris (MAM) a présenté l'exposition « *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988*<sup>19</sup> » dont un des objectifs était précisément de remédier à ces oubli historiographiques évoqués à plusieurs reprises dans les textes du catalogue<sup>20</sup>. Les propos de la conservatrice et commissaire de l'exposition Odile Burlaix sont en ce sens assez significatifs. Dans son texte, elle se propose de montrer « l'intégration sporadique<sup>21</sup> » des artistes arabes dans les institutions muséales parisiennes. Concernant le MAM elle souligne, par exemple, que sous la direction de Jacques Lassaigne (conservateur entre 1971 et 1978), arabisant, connaisseur de la région et soutien important pour certains artistes tels que Ramsès Younan ou Jamil Hamoudi, seulement trois sur les cent dix expositions organisées sous sa direction touchent directement à la région : une dédiée à l'art irakien contemporain (1976), une deuxième, consacrée à la calligraphie islamique classique, intitulée « *Calligraphie arabe : œuvres du musée de Damas* » (1977) et une troisième (1978) consacrée à l'art qatari<sup>22</sup>. Ses efforts ont néanmoins contribué à enrichir les collections du MAM

19. Voici le propos de l'exposition : « L'exposition explore une autre histoire de l'Art moderne, éclairée par de nombreuses archives sonores et audiovisuelles historiques présentes dans le parcours. » Structurée de manière chronologique, elle débute en 1908, année de l'arrivée du poète et artiste libanais Khalil Gibran à Paris et de l'ouverture de l'école des Beaux-Arts du Caire. Elle se termine en 1988, avec la première exposition consacrée à des artistes contemporains arabes à l'Institut du Monde Arabe (inauguré quelques mois plus tôt) à Paris et avec l'exposition « *Singuliers : bruts ou naïfs* », avec entre autres l'artiste marocaine Chaïbia Tallal et l'artiste tunisien Jaber Al-Mahjoub, présentée au musée des enfants du Musée d'Art Moderne de Paris, voir : « *Présences arabes : Art moderne et décolonisation. Paris 1908-1988* », Musée d'Art Moderne de Paris, consulté le 30 mars 2025, <https://www.mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-presences-arabes>.

20. Burlaix, Colnet et Montazami, *Présences arabes*.

21. Odile Burlaix, « *Présences arabes dans les musées parisiens : intégration et/ou subversion* », dans Burlaix, Colnet et Montazami, *Présences arabes*, 16-20.

22. Ibid., 19-20.

d'un certain nombre d'artistes dont Shafic Abboud, Farhrelnissa Zeid, Michel Basbous, Abdallah Benanteur et Ahmed Cherkaoui<sup>23</sup>. Cela ne change pas, toutefois, la problématique principale : « la question de l'effacement des artistes arabes majeurs reste posée. Malgré leur présence à Paris, et bien qu'ils aient été repérés, invités à exposer, chroniqués, collectionnés, il reste difficile pour eux d'entrer dans l'histoire de l'art officielle<sup>24</sup> ». Cette explication, qui relie l'exclusion contemporaine, se référant au réseau artistique de l'époque de l'École de Paris, et celle plus tardive concernant le processus historiographique de la discipline<sup>25</sup>, semble néanmoins révéler d'autres limites. En effet, ne serait-il ne serait-il plus opportun de souhaiter, en France mais aussi ailleurs, un élargissement des questionnements et du corpus abordé par la discipline au lieu de se limiter à constater que les artistes peinent à l'intégrer ? Les propos de Morad Montazami, aussi commissaire de l'exposition, s'avèrent en revanche davantage proactifs. Il choisit, en effet, de qualifier les gestes inhérents à ce projet curatorial comme relevant à la fois d'un acte de « réparation » et « d'émancipation<sup>26</sup> », dans le but de souligner les logiques transnationales qui ont contribué à façonner le caractère cosmopolite de l'École de Paris et, plus largement, de la modernité artistique. Une lecture qui s'inscrit dans une optique de plus en plus répandue de décentralisation et dont le mérite est d'ouvrir une brèche dans la vision d'un héritage colonial qui opposerait le « centre » à la « périphérie ».

La réflexion sur les logiques d'invisibilisation qui ont concerné les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient ayant contribué à l'École de Paris, semble donc conduire vers des problématiques beaucoup plus larges et essentielles qui, de toute évidence, dépassent la seule question du corpus. Bien qu'en soi la notion « d'école » fasse référence à un cadre temporellement et géographiquement restreint, ce qui, dans le cas spécifique de Paris, souligne Da Costa, se décline au pluriel, avec différentes écoles<sup>27</sup>, il est possible de remarquer que ce phénomène d'exclusion s'apparente, de manière plus large, au manque de reconnaissance et de considération qui a concerné la place des artistes extra-occidentaux dans le récit de la modernité artistique. Ce récit, loin d'être

---

23. Michel Basbous (1921, Rachana – 1981, Rachana), Abdalla Benanteur (1931, Mostaganem – 2017, Ivry-sur-Seine), Ahmed Cherkaoui (1934, Bejaâd – 1967, Casablanca).

24. Burluraux, « Présences arabes dans les musées parisiens : intégration et/ou subversion », 20.

25. Le processus historiographique de l'histoire de l'art, en particulier en ce qui concerne l'intégration et l'exclusion des artistes non occidentaux, se développe sous deux angles principaux : d'une part, l'analyse de l'orientalisme et de son influence sur les représentations de l'« Orient » dans l'art occidental, et d'autre part, la question des corpus artistiques et des dynamiques d'inclusion/exclusion dans les récits historiques de l'art. Linda Nochlin, dans son essai « The Imaginary Orient », dans Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (New York : Harper & Row, 1989), 33-59, critique le regard orientaliste des artistes européens et montre comment l'Orient a été construit comme un « autre » imaginaire, justifiant ainsi les politiques coloniales. De même, Roger Benjamin analyse dans *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930* (Berkeley : University of California Press, 2003) comment l'orientalisme a façonné les perceptions artistiques de l'Afrique du Nord sous l'influence de la colonisation française. S'agissant du monde arabe, Kamal Boullata, *Palestinian Art: From 1850 to the Present* (Londres : Saqi Books, 2009) et Nada Shabout, *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics* (Gainesville : University Press of Florida, 2007) s'intéressent à l'histoire du modernisme arabe et à la manière dont celui-ci a été négligé dans l'histoire de l'art occidentale. En ce qui concerne la Turquie, Sibel Bozdoğan explore dans *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic* (Seattle : University of Washington Press, 2001) l'influence de l'art moderne et de l'architecture dans la construction de l'identité nationale turque après la fondation de la République. Samar Hamdi, dans *Contemporary Arab Art: Dialogues of the Local and the Global* (New York : Routledge, 2021), explore les tensions entre les dynamiques locales et les exigences globales dans la reconnaissance des artistes arabes contemporains. Enfin, Jessica Wengler examine dans *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt* (Stanford : Stanford University Press, 2006) comment les politiques culturelles égyptiennes ont influencé la place de l'art arabe dans le monde de l'art contemporain international, mettant en lumière les mécanismes d'inclusion et d'exclusion.

26. Morad Montazami, « Paris capitale arabe : la modernité déchirée et partagée », dans Burluraux, Colnet et Montazami, *Présences arabes*, 10.

neutre ou universel, a été historiquement façonné depuis des centres de légitimation situés en Europe et en Amérique du Nord. Il a été produit non seulement par les institutions muséales et académiques occidentales, mais aussi par les discours historiographiques façonnés par des dynamiques de pouvoir qui ont conféré à l'Occident une place exclusive dans l'invention et la définition du « moderne ». Comme l'a démontré Rasheed Araeen, la modernité artistique occidentale s'est constituée dans un contexte d'expansion coloniale et impériale, qui a systématiquement exclu les contributions des artistes africains et non occidentaux de l'histoire officielle du modernisme, les maintenant en dehors du récit dominant sans reconnaissance de leur apport formel et conceptuel<sup>28</sup>. Cette hégémonie du récit occidental de la modernité repose sur un partage inégal de l'autorité narrative qui évoque la notion développée par Anibal Quijano et Walter Mignolo de « colonialité du savoir<sup>29</sup> ». Dans ce cadre, l'Occident ne se contente pas d'être l'origine de la modernité, il en définit les critères, les temporalités et les hiérarchies, reléguant les artistes extra-occidentaux à un « ailleurs » de la modernité – souvent perçus comme en retard, en dérivation ou en imitation. Comme le souligne Partha Mitter, les modernités produites dans les ex-colonies ou les marges géographiques ne sont pas moins modernes, mais elles le sont autrement, en intégrant des traditions locales, des réappropriations hybrides ou des postures critiques vis-à-vis du canon occidental<sup>30</sup>.

Dans cette perspective, l'École de Paris, souvent présentée comme un espace cosmopolite et accueillant, apparaît plutôt comme un laboratoire des tensions entre ouverture formelle et fermeture symbolique. Les artistes du Maghreb ou du Moyen-Orient y ont bien été présents, actifs, parfois reconnus ponctuellement, mais rarement considérés comme des figures centrales du modernisme. Ce paradoxe illustre la manière dont l'universalité supposée du récit moderniste masque une géopolitique de l'invisibilité, que l'on ne peut déconstruire qu'en reconfigurant les cadres de pensée eux-mêmes. Comme le souligne la critique Katia Yezli citant Sam Bardaouil<sup>31</sup>, dans un récent article qui réactive cette généalogie de textes précurseurs : « il ne s'agit pas d'opérer une inclusion dans un canon ou un récit préexistant, prétendument universel et immuable, mais plutôt de repenser le cadre qui en définit encore les règles et les limites<sup>32</sup> ».

- 
27. À ce propos, on peut voir : Valérie Da Costa, « Existe-t-il une notion d'« École » dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle ? », dans *La notion d'« école »*, dir. Christine Peltre et Philippe Lorentz (Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2007), <https://doi.org/10.4000/books.pus.13144>. Lors de son analyse, Da Costa mentionne aussi les différentes expositions qui ont eu lieu précisément sur l'école de Paris dont *L'École de Paris ? 1945-1964*, Musée national d'histoire et d'art, Luxembourg, 12 décembre 1998-21 février 1999, commissaire : Bernard Ceysson et *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 2000-11 mars 2001, commissaire : Sophie Krebs.
28. Voir Rasheed Araeen, « Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age », *Third Text* 19, no. 4 (août 2006) : 411-17, <https://doi.org/10.1080/09528820500123943>.
29. Synthétisant la notion de « colonialité du pouvoir » de Quijano, Philippe Colin et Lissell Quiroz y voient un outil capable d'ouvrir « la voie à de nombreuses déclinaisons [...]. L'un de ces axes de réflexion concerne la colonialité du savoir. Celle-ci désigne la domination culturelle de l'Occident qui s'accompagne de l'infériorisation, voire de la destruction des savoirs et des connaissances non eurocentrés », Philippe Colin et Lissell Quiroz, *Pensées décoloniales : une introduction aux théories critiques d'Amérique latine* (Paris : Zones, 2023), 155. Voir Quijano, « Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America » et Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options* (Durham et Londres : Duke University Press, 2011).
30. Voir Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947* (Londres : Reaktion Books, 2007).
31. Co-commissaire, avec Till Fellrath, de l'exposition itinérante « Art et liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948) » présentée au Centre Pompidou, 19 octobre 2016-16 janvier 2017.
32. Katia Yezli, « Comment réécrire l'histoire de l'art moderne au regard de toutes les cultures ? », *Le Quotidien de l'Art*, no. 3013 (21 mars 2025) : 14.

Autrement dit, qu'il s'agisse du mythe eurocentré de la modernité, d'ailleurs largement analysé et déconstruit par les études décoloniales, ou du récit qui a façonné le mythe de l'École de Paris, l'enjeu n'est pas seulement d'ouvrir le spectre des artistes qu'y ont contribué, mais plutôt de faire ressortir les logiques à l'origine de cette narration et d'en formuler une nouvelle qui mette à l'œuvre un paradigme différent. Par exemple, peut-on concevoir un récit de la modernité artistique qui, au lieu de s'inspirer du vieux modèle du centre et de la périphérie, où la référence spatiale traduit des dynamiques de pouvoir, tirerait parti plutôt de la notion de mouvement, des déplacements et des circulations et proposerait la reconnaissance ainsi que la valorisation des savoirs artistiques de la région qui nous intéresse ici ? Les mots de Catherine Grenier à ce sujet proposent une représentation de la modernité assez intéressante et justement relevée par Yezli qui insiste notamment sur la notion de mouvement et de circulation du savoir et des pratiques : « la modernité n'est pas partie d'un centre, qui aurait essaimé vers des périphéries. Ce sont plutôt des flèches qui sont allées absolument dans tous les sens. Il est important de rappeler cette complexité<sup>33</sup>. » Cette image croise la lecture proposée par Kaelen Wilson-Goldie dans son article où elle associe la logique géographique de la diaspora libanaise, sur un mode multidirectionnel, le cosmopolitisme de cette société et les trajectoires au sein de la modernité artistique de Saliba Douaihy<sup>34</sup>, Shafic Abboud et Saloua Raouda Choucair qui, si elles croisent Paris, n'y convergent pas toutes.

L'anthologie critique *Modern Art in the Arab World, Primary Documents* parue en 2018 à l'initiative du Museum of Modern Art (MoMa) de New York est certainement une référence importante pour les études de la modernité dans la région et rend justice à cette complexité. En s'appuyant sur une recherche documentaire remarquable, cet ouvrage montre bien « *how modern art relates to the abundant visual and cultural traditions of the broad sections of the Middle East and North Africa that constitute the modern Arab world*<sup>35</sup> ». Ainsi, l'idée du modernisme se révèle non seulement centrale, mais un véritable projet global auquel les artistes et les critiques de la région ont largement contribué. Enfin, les travaux de Silvia Naef, dont l'ouvrage *À la recherche d'une modernité arabe*,<sup>36</sup> apportent une contribution essentielle à l'histoire de la modernité artistique dans la région et permettent de saisir les enjeux du projet esthétique original qui se développe après la Seconde Guerre mondiale à l'œuvre d'artistes, écrivains et intellectuels afin de créer et de penser un langage visuel de la modernité.

### Penser autrement l'École de Paris

Dans cette même optique, serait-il possible d'avancer qu'une telle lecture de la modernité nous conduise à appréhender *autrement* l'École de Paris, en considérant son cosmopolitisme non pas comme une dynamique artistiquement et politiquement centripète, mais plutôt comme la *résultante* des trajectoires qui l'ont traversée et qui sont liées aux développements artistiques et culturels de la région ? Une telle idée, en réalité, a déjà été formulée par Laurence Bertrand-Dorléac,

---

33. Ibid., 10.

34. Saliba Douaihy (1915, Ehden – 1994, New York).

35. Anneka Lenssen, Sarah A. Rogers, et Nada M. Shabout, dir., *Modern Art in the Arab World: Primary Documents* (New York : The Museum of Modern Art, 2018).

36. L'ouvrage paru en 1996 aux éditions Slatkine (Genève) et est en cours de réédition par Zamân Books. Silvia Naef. *À la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak* (Paris : Zamân Books, à paraître).

pour qui l'École de Paris, loin de se définir par un ancrage strictement national ou ethnique, pouvait « à tout moment légitimer un groupe – et juste après un autre<sup>37</sup> ». Prendre en compte la contribution des artistes étrangers, et plus particulièrement dans le cadre de ce dossier, des artistes issus du « monde arabe » ou du « monde turc » revient ainsi à « pluralise(r) la généalogie d'une pratique<sup>38</sup> », c'est-à-dire à revoir l'histoire de l'abstraction, longtemps perçue comme étant avant tout liée à la modernité occidentale.

Dans cette perspective, plusieurs projets de recherche récents, ainsi que des expositions, ont souligné l'importance de rendre visibles ces trajectoires artistiques, contribuant ainsi à une réévaluation des récits historiographiques. Le projet Reg-Arts (2021–2024), fondé sur les registres d'inscription de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), a permis de constituer une base de données des 12 000 étudiants des sections peinture et sculpture entre 1813 et 1968<sup>39</sup>. Cette base de données réalisée dans le cadre du projet nous offre une cartographie précieuse permettant de reconstruire le lieu de provenance des élèves de l'école et finalement de tracer la variété de leurs origines. Parmi eux, la période allant de 1946 à 1968 permet d'identifier quatorze étudiants venus d'Algérie, de Tunisie, de Turquie, d'Irak et d'Iran<sup>40</sup>. Étudier aux Beaux-Arts offre une formation prestigieuse, mais cette institution, en tant qu'actrice clé de la diplomatie culturelle et du *soft power*<sup>41</sup>, joue également un rôle dans l'insertion des artistes étrangers dans les réseaux artistiques et institutionnels français. Pour leur part, les travaux récents menés à partir des archives de l'Académie André Lhote<sup>42</sup>, active entre 1925 et 1962, ont permis de mettre en lumière non seulement la présence de figures comme Jalil Ziapour<sup>43</sup>, mais aussi l'institutionnalisation des relations entre l'académie et certains pays de la région comme la Turquie (trente-deux étudiants du milieu des années 1920 au milieu des années 1950) ou l'Égypte (dix-neuf étu-

37. Laurence Bertrand Dorléac, « L'École de Paris, un problème de définition », *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, no. 2 (1995–1996) : 249–70, ici 266.

38. Nous empruntons ces termes à Romain Bertrand dans sa réflexion au sujet des approches critiques à l'histoire de la modernité à partir de l'ouvrage *Provincialiser l'Europe* de Dipesh Chakrabarty : Romain Bertrand, recension de *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, de Dipesh Chakrabarty, trad. par O. Ruchet et N. Vieillescazes, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 75, no. 3 (2009) : 821–826, ici 825, consulté 30 mars 2025, <https://shs.cairn.info/revue-annales-2020-3-page-821?lang=fr>.

39. Le projet a été porté entre 2021 et 2024 par trois institutions, l'ENSBA, l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et le LIR3S (CNRS/Université de Bourgogne). Consulter la base de données ici : « *Registre d'inscription à l'École des beaux-arts de Paris – 1813–1968* », REG · ARTS, consulté le 30 mars 2025, <https://regarts.huma-num.fr/>.

40. Nous distinguons les artistes issus des sociétés du Maghreb et du Moyen-Orient des colons ou des diasporas européennes établies dans ces régions. Par exemple, sur la même période, sur vingt-deux étudiants venus d'Algérie, un seul porte un nom arabo-berbère, le célèbre Mohamed Issiakhem, inscrit pour la première fois en 1953. Cette distinction met en lumière les dynamiques spécifiques d'insertion et de reconnaissance artistique auxquelles ces artistes ont été confrontés. Le prisme de la colonialité, que mettent pourtant en évidence les données produites par le projet Reg-Arts, n'a donné lieu à aucune intervention dans le séminaire du projet Reg-Arts alors même que la question des étudiants étrangers a été abordée. Voir INHA, « Séminaire | REGarts : Trajectoires transnationales. L'École des beaux-arts – une École européenne ? », 10 février 2023, YouTube vidéo, 1:23:45, <https://www.youtube.com/watch?v=4-oHGHx9XY>.

41. INHA, « Séminaire | REGarts : Trajectoires transnationales ».

42. Voir Zeynep Kuban et Simone Wille, dir., *André Lhote and His International Students* (Innsbruck : Innsbruck University Press, 2020).

43. Jalil Ziapur, peintre, académicien (1920, Bandar-e Anzali – 1999, Téhéran) Jalil Ziapour obtient une bourse du gouvernement français pour poursuivre sa formation à Paris à l'École nationale des beaux-arts en 1946, tout en étudiant à l'Académie André Lhote, avant de rentrer en Iran en 1948. Voir Jamaleddin Toomajnia, « Jalil Ziapur : an Iranian student at the Académie Lhote », dans Kuban et Wille, *André Lhote and His International Students*, 161–70.

diants)<sup>44</sup>. Ces travaux ont pu démontrer un aspect occulté par le récit moderniste de l'art : son rôle de carrefour des modernités, attirant de nombreux étudiants étrangers et s'inscrivant ainsi dans une dynamique de circulation artistique internationale.

Du côté des expositions, « L'art migre à Paris et nulle part ailleurs (1945–1972)<sup>45</sup> » présentée en 2023 au Musée national de l'Histoire de l'immigration sous le commissariat de Jean-Paul Ame- lin, développe une thématique intéressante. L'exposition présente une sélection de vingt-quatre artistes venus travailler et exposer dans la capitale dont Shafic Abboud (Liban) et Ahmed Cher- kaoui (Maroc). Malgré le titre qui reste exclusif en faveur de la capitale française<sup>46</sup> celle-ci est au moins présentée comme appartenant à une « constellation de capitales artistiques<sup>47</sup> ». Le thème de la migration des artistes porté par l'exposition constitue l'aspect le plus pertinent et une porte d'accès essentielle pour appréhender l'École de Paris, qui n'était pas un mouvement artistique homogène ou figé, mais un phénomène cosmopolite et dynamique. L'aborder par le prisme de la migration permet de le comprendre en tant que traversé par des influences culturelles et artistiques extérieures<sup>48</sup>. Cela est confirmé aussi par un article de Fanny Drugeon, « Paris cosmopolite ? Artistes étrangers à Paris, parcours 1945–1989<sup>49</sup> », qui souligne un élargissement important tant sur le plan disciplinaire que méthodologique. D'après elle, l'étude de la présence des artistes étrangers à Paris, loin de se limiter à l'histoire sociale de l'immigration, se situe précisément « au croisement de l'histoire de l'art et de l'histoire culturelle<sup>50</sup> ». Prendre en compte le caractère international de l'École de Paris conduit avant tout à la « déconstruction partielle d'un modèle historiographique », dont les retombées sont, pour le thème de ce dossier, particulièrement significatives. D'après Drugeon, il est possible de les déplier en deux axes de recherche : le premier,

44. Voir Zeynep Kuban, « An overview of the Turkish Students of André Lhote » et Mehri Khalil, « André Lhote and Egypt », dans Kuban et Wille, *André Lhote and His International Students*, 137–59 ; 171–87.

45. Musée national de l'Histoire de l'immigration, Paris, 27 septembre 2022–22 janvier 2023, « Paris et nulle part ailleurs : 24 artistes étrangers à Paris. 1945–1972 », Palais de la Porte Dorée, consulté le 30 mars 2025, <https://www.histoire-immigration.fr/programmation/expositions/paris-et-nulle-part-ailleurs>.

46. Voici comment a été décrit le propos de l'exposition : « Dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, Paris est la capitale mondiale des arts, le foyer des avant-gardes vers lequel affluent artistes et intellectuels du monde entier. Après la Seconde Guerre mondiale, malgré l'attractivité de plus en plus forte de New York, c'est encore à Paris, et, pour beaucoup, nulle part ailleurs, qu'il faut aller se former, créer, exposer, confronter son travail à celui des autres, écrire l'histoire de l'art. » Voir : Palais de la Porte Dorée, « Paris et nulle part ailleurs : 24 artistes étrangers à Paris. 1945–1972 », Palais de la Porte Dorée.

47. Sébastien Gökalp, « Introduction », *Hommes & Migrations* 1338, no. 3 (2022) : 8–10, <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.14169>.

48. Il faut néanmoins signaler que le choix d'aborder le thème de l'École de Paris du point de vue de l'histoire sociale de l'immigration n'est pas chose récente, mais au contraire date des années 1990 tel que révélé par plusieurs publications. Il est utile de mentionner ici l'historique élaboré par Fanny Drugeon « régulièrement abordée en histoire sociale de l'immigration, cette réflexion est soulevée en 1989 d'un point de vue historique, sans borne chronologique, dans la publication dirigée par André Kaspi et Antoine Marès, *Le Paris des étrangers*. Une partie de l'ouvrage est consacrée au « Paris des arts », rassemblant principalement des essais sur le xix<sup>e</sup> siècle ou le début du xx<sup>e</sup> siècle. Pierre Vaisse y souligne l'importance méthodologique de ne pas raisonner en termes de grands noms mais de procéder à des dénombrements les plus complets possibles. Quelques années plus tard, en 1993, Antoine Marès et Pierre Milza approfondissent le sujet d'une France plurielle avec le colloque *Le Paris des étrangers depuis 1945* à la Fondation Singer-Polignac et à l'Institut de France. La dimension artistique est de nouveau abordée avec notamment les interventions de Pascal Ory, plaçant la France en capitale des cultures francophones. Laurence Bertrand-Dorléac, quant à elle, pose les jalons en soulignant la nécessité de s'intéresser de près à ces circulations parisiennes, tout en déplaçant ses questionnements vers la polarité Paris-New York. Fanny Drugeon, « Paris cosmopolite ? Artistes étrangers à Paris, parcours 1945–1989 », dans *La Construction des patrimoines en question(s)*, dir. Jean-Philippe Garric (Paris : Éditions de la Sorbonne, 2015), 161–81, <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.8169>.

49. Drugeon, « Paris cosmopolite ? Artistes étrangers à Paris, parcours 1945–1989 ».

50. Ibid.

d'ordre historiographique, vise à produire « une relecture au niveau mondial de la vision parfois américano-centrée de l'histoire de l'art d'après-guerre » ; et le deuxième, touchant à des questions d'ordre culturel et artistique, revient à interroger « les transferts culturels dans une période féconde, allant de l'après Seconde Guerre mondiale à l'explosion du bloc soviétique, marquée par la décolonisation<sup>51</sup>. » Dans les deux cas, on observe une influence importante des études décoloniales développées au tournant des années 2000 à la suite de la mouvance postcoloniale inaugurée dans le monde anglophone par les textes d'Edward Saïd sur l'orientalisme<sup>52</sup> comme ceux de Stuart Hall sur le racisme<sup>53</sup>.

Si on se penche sur le catalogue de l'exposition « L'art migre à Paris et nulle part ailleurs<sup>54</sup> », il est intéressant de noter que la réception de l'École qui en ressort est loin d'être homogène. L'ensemble très vaste de sources textuelles produites par les critiques et les artistes permet de reconstituer aussi le récit qui a façonné la notion d'« École de Paris » à partir de sa première nomination en 1925, jusqu'à son déclin, signalé dès les années 1950 avec l'émergence de New York sur la scène artistique. Parmi les textes, on trouve également des voix « dissonantes » qui avancent un portrait moins attractif et populaire de la capitale française. Ameline rappelle ainsi comment, en 1953, le critique Julien Alvard décrit la relation entre les artistes et la capitale française : « C'est qu'en effet les artistes ne viennent pas chercher à Paris une quelconque règle d'or. Ils s'y fixent moins qu'autrefois, il se déplacent beaucoup, se produisent un peu partout dans le monde et ce n'est pas forcément Paris qui les découvre<sup>55</sup> ». Cette relation moins fixe et centralisée à Paris trouve un écho plus sombre dans les mots de Georges Henein, cité par Montazami, pour décrire cette ville comme un « simulacre d'accueil, de brassage, de laboratoire<sup>56</sup> ». Parmi les artistes étudiés dans ce numéro, le manque d'accueil est patent : Jamil Hamoudi, selon Zouina Aït-Slimani, se retrouve exclu des cercles surréalistes pour avoir exprimé un désaccord esthétique ; dans son entretien avec Ekin Akalin et Perin Emel Yavuz, le collectionneur Demir Fitrat Onger raconte comment les artistes turcs qui se réunissaient au café du Gymnase ont été beaucoup déconsidérés en raison de leur mode de vie bohème, souvent dans une grande précarité, et parfois même en raison de leurs origines ; de la même façon, Samir Abdallah, dans son entretien avec Claudia Polledri et Perin Emel Yavuz, se remémore comment les portes se sont refermées devant son père Hamed Abdalla à son retour en France, autour de 1967 ; c'est enfin l'isolement douloureux de Shafic Abboud relaté par Kaelen Wilson-Goldie. Ces expériences difficiles contrastent, par exemple, avec la perception de Herta Wescher d'après qui les artistes « sont attirés par l'ensemble des mille et une aventures artistiques possibles qui les attendent ici. Cependant, même ceux qui s'y installent seulement parce que la lumière de Paris ne se trouve nulle part ailleurs, reçoivent, en y

---

51. Ibid.

52. Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* (Paris : Éditions du Seuil, 1980, orig. publié New York : Pantheon Books, 1978).

53. Stuart Hall, « The Whites of Their Eyes: Racist Ideologies and the Media », dans *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, dir. Stuart Hall et al. (Londres : Hutchinson, 1980) 277-92.

54. Jean-Paul Ameline et al., dir., *Paris et nulle part ailleurs : 24 Artistes Étrangers à Paris : 1945-1972*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national de l'histoire de l'immigration de Paris, 28 septembre 2022-22 janvier 2023 (Paris : Hermann, 2022). À ce propos, il faut aussi signaler le numéro de la revue *Hommes & Migrations* paru à l'occasion de l'ouverture de l'exposition : Sébastien Gökalp, dir., « Artistes étrangers à Paris (1945-1972) », *Hommes & Migrations* 1338, no. 3 (2022), <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.14149>.

55. Julien Alvard, « La succession de l'École de Paris est-elle ouverte ? », Paris, *Cimaise*, no. 1 (novembre 1953) : 21, cité dans Jean-Paul Ameline, *Paris et nulle part ailleurs*, 28.

56. Montazami, « Paris capitale arabe : la modernité déchirée et partagée », 10.

travaillant, une formation souvent décisive<sup>57</sup>. » Dans ce numéro, seul Hajeri, artiste plus tardif que ceux traités dans le dossier, dont Nadia Chalbi retrace le parcours, fait une rencontre décisive avec Paris qui sera le lieu de sa révélation en tant qu'artiste. Notre propos ici n'est évidemment pas de retracer l'ensemble des discours qui ont façonné, dans un sens ou dans l'autre, le portrait de l'École. Il reste que l'oxymore proposé par Julien Alvard – une ville « ouverte jusqu'à l'indifférence », où la capitale « fait bien plus son profit de ce qu'on lui vient apporter à domicile qu'il ne dispense les bienfaits de son enseignement » – offre sinon une contre-histoire du moins une lecture critique qui fait basculer le vieux paradigme basé sur l'attraction du « centre » sur la « périphérie ». Une lecture confirmée par les mots d'Alicia Penalba, pour qui les artistes étrangers s'avèrent « essentiels à la vitalité de Paris, car ils sont devenus ceux qui rendent possible la rupture avec un passé révolu<sup>58</sup> ».

Autrement dit, au-delà de la simple critique des limites d'un regard eurocentrique, il nous apparaît que l'approche de l'École de Paris, adoptée à travers le prisme de l'histoire sociale et culturelle et de la question migratoire, engendre des retombées significatives, non seulement sur le plan historique, mais aussi artistique et esthétique. Elle modifie de manière substantielle la perception à la fois de l'École et de la modernité. Plutôt que d'analyser l'œuvre des artistes originaires d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique latine à travers le prisme de l'influence ou de l'imitation<sup>59</sup>, il convient de privilégier l'étude des connexions, des hybridations et des formulations originales de l'abstraction, en tenant également compte de l'héritage artistique propre à ces artistes. En somme, cela permet de faire ressortir davantage la pluralité de généralogies artistiques que les trajectoires des artistes permettent d'étudier. Enfin, la notion de trajectoire conduirait à prendre en compte aussi bien les choix de se déplacer vers Paris<sup>60</sup>, mais aussi les gestes de résistance et les départs, aussi pour des raisons politiques et d'engagement de plusieurs artistes, qui s'avèrent tout aussi centrales.

### Regards sur l'abstraction

Les éléments présentés jusqu'ici s'inscrivent dans une démarche historiographique visant à proposer une lecture moins centrée sur l'Occident de l'École de Paris. Dans cette perspective, la contribution des artistes arabes et moyen-orientaux et les évolutions qu'ils apportent à la notion d'abstraction doivent être analysées non seulement en relation avec les mouvements et avant-gardes occidentales, mais aussi, et surtout, à travers le prisme du processus de modernisation

57. Il s'agit des propos de Herta Wescher, *Cimaise*, janvier-février 1956 cités dans l'appel du colloque international « Artistes étrangers à Paris – Fin du xix<sup>e</sup> siècle à nos jours » (Paris, 6–8 novembre 2013, INHA).

58. Alicia Paris Penalba, *Arts*, 12–18 février, 195, cité dans Ameline, *Paris et nulle part ailleurs*, 29.

59. Les risques que représentent ces notions sont justement soulignés par Yezli, « Comment réécrire l'histoire de l'art moderne au regard de toutes les cultures ? ».

60. Parmi les autres travaux de recherche menés sur le sujet on signale le colloque international « Artistes étrangers à Paris – fin du xix<sup>e</sup> siècle à nos jours » (Paris, 6–8 novembre 2013, INHA) qui se proposait d'interroger « les raisons, les conditions et les conséquences éventuelles des séjours d'artistes étrangers à Paris, dans une optique à la fois artistique, esthétique, politique et sociologique ». L'intérêt indéniable de cette étude et de la publication qui en est récemment dérivée (2024), voir Fanny Drugeon et Alain Bonnet, dir., *Passages à Paris : Artistes étrangers à Paris de la fin du xix<sup>e</sup> à nos jours* (Paris : Mare et Martin Arts, 2024), n'efface toutefois pas la déception liée à l'absence de textes qui approfondissent la présence à Paris d'artistes issus d'Afrique du Nord et de l'Asie de l'Ouest. En revanche, en 2015 le séminaire de recherche « Circulations artistiques vers et depuis le monde arabe : xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècle » (Institut d'histoire moderne et contemporaine, PSL, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne) faisait état de la question et visait notamment la collecte des sources.

dans la région. Le mouvement de la *hurufiyya*, auquel plusieurs artistes ayant séjourné à Paris, tels que Jamil Hamoudi, Shakir Hassan Al Said<sup>61</sup> et Hamed Abdalla (pour n'en citer que quelques-uns), ont largement contribué, s'inscrit dans une réflexion artistique et intellectuelle sur la modernité. Ce mouvement cherche à tracer une nouvelle voie, entre la nécessité de rompre avec l'art académique d'une part, et la volonté de négocier avec la tradition artistique locale, y compris celle de l'époque préislamique, d'autre part. L'effort consiste à donner forme à un nouveau vocabulaire visuel qui réponde à des nécessités culturelles, artistiques et aussi politiques spécifiques, le processus de modernisation étant souvent lié aussi à une volonté d'émancipation et de recherche de définition d'une identité nationale propre. On comprend alors en quel sens il est opportun de pluraliser la généalogie de la peinture abstraite moderne ainsi que le discours qui en rend compte en dehors d'un cadre culturel exclusif.

Récemment, plusieurs expositions ont essayé d'approfondir le thème de l'abstraction comme expression de la modernité dans la région afin de l'intégrer dans une perspective plus globale. En 2020, l'exposition itinérante « *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*<sup>62</sup> » sous le commissariat de Lynn Gumpert et Suheyla Takesh présente un corpus de quatre-vingt-dix œuvres (peintures, sculptures, dessins et gravures) d'artistes originaires d'Algérie, d'Égypte, d'Irak, de Jordanie, du Koweït, du Liban, du Maroc, de Palestine, du Qatar, du Soudan, de Syrie, de Tunisie et des Émirats arabes unis (EAU) et sélectionnées à partir de la collection de la Barjeel Art Foundation, basée à Sharjah (EAU). L'exposition met en avant les mouvements abstraits qui se sont développés dans la région à une époque cruciale où les artistes étaient aux prises avec des questions politiques d'identité, des conflits régionaux et les processus de décolonisation. Le propos de l'exposition est de montrer que les artistes ont formulé des propositions originales porteuses d'influences multiples, allant des traditions esthétiques vernaculaires locales à l'art moderne occidental, et qui pour cela ne doivent pas être comprises au seul prisme de modèles esthétiques occidentaux. Cette question est omniprésente dans tous les parcours d'artistes restitués dans ce numéro, que ce soit chez Hamoudi, Nejad, Choucair, Abboud, Douaihy, Zeid. La réinterprétation et la transformation des formes issues de leurs traditions culturelles et artistiques respectives fait partie de leurs recherches plastiques pour un langage moderne. C'est dans ce contexte plus large qu'il convient d'inscrire le rôle de Paris, c'est-à-dire dans la constitution de réseaux et d'échanges, de zones de passage où « les notions de circulation et de transferts culturels prennent toute leur ampleur<sup>63</sup> ». Enfin, c'est aussi dans ces termes qu'il faudrait lire les contaminations entre l'art abstrait et l'usage de la lettre arabe qui a si profondément marqué l'œuvre de plusieurs artistes issus de la région du Maghreb et du Moyen-Orient qui ont fréquenté l'École de Paris.

En 2021, le Louvre Abou Dhabi en collaboration avec le Centre Pompidou et France Muséums proposent précisément une exploration de ce lien avec l'exposition « *Abstraction et calligraphie : voies d'un langage universel*<sup>64</sup> » dont l'approche s'avère beaucoup plus large en termes géographiques allant de l'Europe vers la Chine en passant par le monde arabe et l'Iran, et aussi tempo-

61. Shakir Hassan Al Said, peintre (1925, Samawa – 2004 Bagdad), Hamed Abdalla, peintre (1917 Caire – 1985 Paris).

62. L'exposition a été accompagnée par un catalogue : Suheyla Takesh et Lynn Gumpert, dir., *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*, catalogue d'exposition, New York, Grey Art Gallery, 14 janvier–4 avril 2020 (New York : Grey Art Gallery et New York University ; Munich : Hirmer, 2020).

63. Drugeon, « Paris cosmopolite ? Artistes étrangers à Paris, parcours 1945–1989 ».

rels, car les artistes exposés vont de la période moderne à l'art contemporain. La finalité dans ce cas est de retracer les liens entre calligraphie et geste pictural ainsi qu'une mise en regard critique de l'art occidental, oriental et extrême oriental.

La même année, le Centre Pompidou aborde le thème de l'abstraction dans une perspective historique et globale, mais en mettant en avant la question du genre avec l'exposition « Elles font l'abstraction<sup>65</sup> ». Le parcours présente l'œuvre d'une centaine d'artistes, dont celle de la Libanaise Saloua Raouda Choucair (1916–2017) et de Fahrelnissa Zeid, et aborde une thématique dont l'importance a été soulignée aussi par Nadia Radwan notamment au sujet du monde arabe, c'est-à-dire : « la nécessité de penser des méthodes et des historiographies alternatives permettant l'écriture d'une histoire de l'art plus inclusive<sup>66</sup> ». La difficulté pour les femmes artistes est, en effet, double car, à partir des années 1950, explique Radwan, le risque est celui d'un double effacement : « le fait que ces artistes étaient à la fois femmes et arabes a néanmoins entraîné leur double exclusion du canon traditionnel et, en particulier, du milieu de l'art abstrait<sup>67</sup> ». À cela s'ajoutent les difficultés d'élaborer une lecture critique de leur œuvre qui, comme le montre le texte d'Adila Laïdi-Hanieh au sujet de Fahrelnissa Zeid, est davantage exposée aux présupposés orientalistes.

Enfin, sans vouloir être exhaustif, ce retour des expositions les plus récentes sur le thème de l'abstraction témoigne de l'actualité des problématiques portées par ce dossier ainsi que de la complexité des enjeux soulevés sur le plan artistique, historiographique et du point de vue des études culturelles. Tout en gardant son image de creuset avant-gardiste et cosmopolite, l'École de Paris, bénéficiait néanmoins de la prise en compte de cet hors champ représenté par ces approches de l'abstraction et du discours global sur la modernité, dont les trajectoires des artistes présentées par les textes de ce dossier nous offrent un témoignage passionnant.

## Conclusion

La révision des récits historiographiques traditionnels sur l'École de Paris s'avère essentielle pour mieux comprendre l'enrichissement et la transformation des concepts de modernité et d'abstraction, notamment grâce aux contributions des artistes étrangers, en particulier ceux issus du Maghreb et du Moyen-Orient. Les textes réunis dans ce numéro contribuent à une lecture plus nuancée et plurielle de cette école, mettant en lumière des trajectoires artistiques souvent oubliées. À travers ces analyses, ce numéro espère participer au renouvellement de l'histoire

64. Didier Ottinger et Marie Sarré, dir., *Abstraction et calligraphie : voies d'un langage universel*, catalogue d'exposition, Abu Dhabi, Louvre Abu Dhabi, 15 février–21 juin 2021 (Londres : Scala Arts & Heritage, 2021), 231.

65. « Elles font l'abstraction », Paris, Centre Pompidou, 19 mai–23 août 2021. L'exposition a aussi été suivie par un colloque « Elles font l'abstraction. Une autre histoire de l'abstraction au xx<sup>e</sup> siècle » (19–21 mai 2021), organisé par le Centre Pompidou, l'Association AWARE : Archives of Women Artists, Research and Exhibitions et Laboratoire d'études de genre et de sexualité (LEGS – Paris 8 Vincennes Saint-Denis/Paris Nanterre). Pour le catalogue de l'exposition : Christine Macel et Karolina Ziebinska-Lewandowska, dir., *Elles font l'abstraction*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 19 mai–23 août 2021 (Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2021).

66. Nadia Radwan, « Femmes artistes du monde arabe : sur le discours de l'art abstrait et autres idées reçues », *AWARE*, 8 juillet 2022, <https://awarewomenartists.com/magazine/femmes-artistes-du-monde-arabe-sur-le-discours-de-l-art-abstrait-et-autres-idees-reçues/>.

67. Ibid.

de l'art moderne, en soulignant les échanges et les influences réciproques entre l'Occident et d'autres régions du monde. Ces contributions permettent ainsi de repenser les dynamiques cosmopolites de l'École de Paris et, au-delà, de la modernité.

Dans cette perspective, Kaelen Wilson-Goldie se distingue par son approche fine du cosmopolitisme par le prisme de la diaspora libanaise pour déconstruire la dichotomie traditionnelle entre centre et périphérie. En analysant les parcours de trois artistes majeurs – Saliba Douaihy, Shafic Abboud et Saloua Raouda Choucair, elle montre des relations très différentes à Paris, remettant en question sa centralité au profit de l'importance des parcours individuels. En voyageant entre le Liban, Paris et d'autres grandes villes internationales, ces artistes réinventent l'abstraction en fusionnant des éléments locaux, comme la calligraphie arabe et la géométrie islamique, avec les avant-gardes occidentales. Cette démarche s'inscrit dans une vision cosmopolite qui dépasse les influences unilatérales, valorisant un dialogue interculturel non hiérarchique et remettant en question les récits traditionnels de l'histoire de l'art. Le cosmopolitisme est ainsi conçu comme un modèle d'échanges artistiques qui ne se limite pas aux dynamiques de domination ou de transfert de l'Occident vers le reste du monde, mais favorise une fertilisation croisée des cultures. Dans une société cosmopolite et diasporique comme le Liban, l'abstraction émerge comme un langage naturel, apte à transcender les frontières. Elle apparaît ainsi comme le langage d'une modernité globale. Loin de se limiter à une rupture avec le passé, la modernité apparaît comme un processus de réinterprétation, où l'art abstrait offre à ces artistes la possibilité d'élargir leur champ d'expression et de définir un rapport au monde. Dans cette nouvelle cartographie de l'art moderne à laquelle nous invite Wilson-Goldie, les repères traditionnels se réorganisent en plaçant Beyrouth aux côtés de Paris et New York comme centre artistique.

L'une des tâches essentielles des historiens de l'art qui travaillent à la réévaluation de l'art moderne dans son pluralisme consiste à déconstruire les stéréotypes orientalistes qui, à travers les époques, continuent d'entraver la réception de l'art et des artistes du Maghreb et du Moyen-Orient. L'analyse d'Adila Laïdi-Hanieh sur l'œuvre de Fahrelnissa Zeid illustre parfaitement cette problématique. L'œuvre de Fahrelnissa Zeid a été largement interprétée à travers un prisme orientaliste depuis ses premières expositions à Paris entre 1949 et 1969. Bien que son travail soit reconnu internationalement, cette réception a souvent limité sa portée en l'associant à des stéréotypes « byzantins » et à une vision figée de l'Orient. Ses liens avec des mouvements avant-gardistes, tels que le D Grubu à Istanbul et la Nouvelle École de Paris, ont tout simplement été négligés. Malgré les avancées des études postcoloniales et décoloniales, la réception critique de l'œuvre de Zeid reste marquée par les lectures culturalistes des années 1950-1960, qui continuent à être reprises dans les musées sans être questionnées. La critique de cette inertie est au cœur de l'article de Laïdi-Hanieh. En s'appuyant sur les archives personnelles de Zeid, elle déconstruit les lectures simplistes et réinscrit l'artiste dans une modernité globale. Elle montre comment l'abstraction de Zeid, portée par une nécessité intérieure, ne se nourrit pas des influences extérieures, mais d'un profond désir d'expression personnelle. Loin des attentes et des stéréotypes, son œuvre incarne une recherche constante de singularité, reflet d'une liberté créative et d'une vision unique. C'est ce qui définit véritablement son œuvre, loin des stéréotypes et des attentes. Ainsi, dans cet article exigeant, Laïdi-Hanieh revendique la reconnaissance de l'identité artistique de Zeid, soulignant son autonomie en tant qu'artiste.

Plusieurs articles de ce dossier choisissent d'aborder le rapport avec la capitale française et la modernité en adoptant des approches monographiques qui mettent en évidence la richesse et la complexité des trajectoires individuelles. Ces portraits, qui relèvent d'une microhistoire nécessaire pour connaître finement les sources et trajectoires des artistes, apportent un regard précis sur la carrière des artistes en faisant ressortir les choix artistiques et intellectuels qui les ont guidés. Zouina Aït Slimani retrace le parcours de Jamil Hamoudi (1924–2003). Peintre et intellectuel entre Bagdad et Paris, son œuvre artistique mais aussi œuvre intellectuelle en tant que critique, Aït Slimani souligne son rôle essentiel de passeur et de médiateur culturel : comment traduire en arabe la modernité artistique occidentale ? Comment en parler ? La création d'un vocabulaire artistique qui fasse dialoguer abstraction et tradition préislamique s'accompagne chez Hamoudi par une œuvre pédagogique et linguistique qui permet de faire connaître en Irak les notions qui décrivent les courants artistiques occidentaux de l'époque. Pour ce faire, il donne forme ainsi à un « laboratoire théorique où s'élaborent de nouvelles grilles de lecture de la modernité ». À travers le parcours remarquable et fascinant de Hamoudi que l'autrice retrace avec richesse et précision, la notion de modernité émerge en filigrane comme un chantier, une œuvre en construction. Loin de toute notion abstraite, elle devient alors la résultante d'une série de déplacements, surtout par des gestes très concrets qui passent par la création de revues et surtout par la traduction en arabe des mots de la modernité, autrement dit par un travail de « territorialisation<sup>68</sup> », pour emprunter cette notion de Deleuze. Nous en retenons que pour parler autrement de la modernité qu'au prisme exclusif de la pensée occidentale, il nous faut non seulement élargir le regard mais aussi bâtir un nouveau vocabulaire.

Clotilde Scordia explore l'œuvre de Nejad Melih Devrim (1923–1995), peintre turc rattaché à l'École de Paris après la Seconde Guerre mondiale. En retracant son parcours, elle interroge non seulement la place de l'artiste dans les réseaux artistiques parisiens, mais aussi la manière dont son œuvre a été perçue, valorisée puis progressivement effacée du paysage artistique. Nejad incarne une modernité qui mêle des sources byzantines et ottomanes à l'abstraction occidentale. Son parcours illustre les interactions entre cosmopolitisme et héritage culturel, questionnant les catégories souvent rigides de l'histoire de l'art. Si Paris lui offre une reconnaissance initiale, marqué par son engagement dans les cercles artistiques, son œuvre se heurte à une réception ambiguë, façonnée par des lectures orientalistes qui tendent à l'enfermer dans une synthèse entre Orient et Occident, plutôt qu'à la considérer comme une expression pleinement autonome. Scordia met en lumière le rôle déterminant des institutions et du marché dans la visibilité des artistes. Elle souligne combien l'histoire de l'École de Paris a privilégié certains récits, reléguant des figures comme Nejad à la marge. Son article invite ainsi à repenser la modernité sous un prisme plus ouvert, en reconnaissant des trajectoires qui échappent aux catégories établies. Cette réflexion dépasse le cas de Devrim et s'inscrit dans un questionnement plus large : comment les artistes « périphériques » trouvent-ils leur place dans l'histoire de l'art, et à quelles conditions leur modernité est-elle reconnue ?

Dans le texte d'Alia Nakhli, Paris apparaît comme un catalyseur dans l'évolution des artistes d'Afrique du Nord, mais leur modernité commence bien avant leur séjour en métropole. Comme le souligne l'autrice, des artistes tels qu'Edgard Naccache et Néjib Belkhodja entament leur rupture avec l'orientalisme en Tunisie. Paris leur offre une exposition internationale et un accès aux

---

68. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure* (Paris : Éditions de Minuit, 1975).

débats sur l'abstraction, mais ne marque pas le début de leur modernité. La capitale devient un point de passage stratégique, facilitant les échanges avec d'autres artistes de la région, des critiques comme Pierre Gaudibert et des événements comme *Dix peintres du Maghreb* ou *Six peintres du Maghreb*. Ainsi, Paris joue un rôle de révélateur et d'accélérateur, tout en mettant en lumière une modernité en tension, entre syncrétisme et affirmation identitaire. La question politique apparaît aussi un élément important : Paris offre une plateforme où les idées circulent librement et devient « le berceau du nationalisme tunisien, marocain, algérien et même maghrébin ». Malgré les nombreux échanges auprès du réseau des galeries indépendantes, Nakhli toutefois ne peut que souligner les difficultés des artistes à bénéficier d'une « visibilité réelle » par le milieu artistique parisien.

Ce numéro se termine enfin avec trois textes hors dossier, mais non moins importants : tous les trois partagent une ouverture avec le contemporain, que cela soit par la prise de parole de deux témoins directs ou indirects de l'histoire artistique de Paris : Samir Abdallah, fils du peintre égyptien Hamed Abdalla, et le collectionneur turc Demir Fitrat Onger, ou par la reconstruction de la carrière de Ahmed Hajeri l'artiste d'origine tunisienne installé à Paris. Les entretiens soulèvent également la question de la transmission de l'héritage artistique dont Abdalla et Onger se font porteurs, mais aussi de l'importance de collecter cette mémoire vivante, ce qui permet d'incarner et de rendre tangibles des trajectoires que parfois on perçoit comme trop lointaines.

D'abord, le choix de mener un entretien avec Samir Abdallah avait, avant tout, l'intention de prolonger les discussions menées dans le cadre du séminaire avec Morad Montazami<sup>69</sup> au sujet des archives du peintre Hamed Abdalla. Deuxièmement, cela permettait d'aborder une question à notre avis tout aussi cruciale : comment valoriser l'œuvre d'un artiste, dans ce cas celle d'Hamed Abdalla (1917-1985), et comment la transmettre ? Comment cet héritage est-il perçu aujourd'hui en Égypte et comment circule-t-il dans la région dans le contexte géopolitique actuel ? En tant que témoin et acteur de l'histoire, Samir Abdallah retrace le parcours de vie de son père, le réseau artistique qui l'a entouré, en Égypte tout comme en France, ainsi que le fort engagement politique qui émerge dans son œuvre picturale. Il en ressort un tableau passionnant où encore les trajectoires qui façonnent son parcours d'artiste décrivent Paris comme un point de ralliement de tensions politiques et où tisser un réseau de solidarité avec le Moyen-Orient, de Damas à Beyrouth, et contribuer la cause palestinienne si essentielle pour le peintre égyptien. Ce sera ce même engagement ainsi que l'alliance si forte dans son œuvre entre art et politique qui le conduira, après la guerre de 1967, à prendre les distances de la capitale française. De cet héritage qui a si fortement marqué l'enfance de Samir Abdallah parlent aujourd'hui ses documentaires sur la Palestine ainsi que la responsabilité avec laquelle poursuit son œuvre de témoin.

L'entretien réalisé par Ekin Akalin et Perin Emel Yavuz avec Demir Fitrat Onger apporte la perspective d'un collectionneur et témoin direct de la vie des artistes turcs du café du Gymnase à Montparnasse (en particulier Selim Turan, Hakkı Anlı et Mübin Orhon), leur trajectoire en France et en Turquie et les enjeux de mémoire autour de leur œuvre. Il livre ainsi le portrait d'une génération d'artistes venus à Paris grâce à des bourses françaises, turques ou par leurs propres moyens et

69. Séance du 20 mai 2022 : « Les archives Hamed Abdalla, Au cœur d'un exil parisien, archiver les utopies arabes », voir : « Compte rendu du séminaire "Histoires de l'art au Maghreb et au Moyen-Orient xixe-xxe siècle", IISMM/EHESS, 2021-2022. "L'art abstrait, Paris et les artistes du Maghreb et Moyen-Orient" », ARVIMM Hypotheses, consulté le 30 mars 2025, <https://arvimm.hypotheses.org/category/seminaire/2021-2022>.

qui s'y sont installés. Bien qu'impliqués dans la vie artistique parisienne, ils ne semblent pas y avoir trouvé une pleine reconnaissance, note Onger, tout en soulignant les limites du cosmopolitisme parisien et des formes de discrimination dans la société française. Leur oubli dans l'historiographie française s'explique par une combinaison de facteurs : l'absence de réseaux influents, les rivalités entre artistes et le manque de soutien institutionnel. Dans leurs trajectoires, Paris s'impose comme un choix naturel, ces artistes étant déjà engagés dans la modernité picturale en Turquie par le biais de groupes avant-gardistes. Animés par le désir de vivre la bohème, ils s'inscrivent dans une trajectoire où l'abstraction ne relève pas d'une simple adhésion aux codes picturaux en vogue. Leur rapport à celle-ci semble davantage façonné par des parcours individuels que par une adhésion collective aux grands courants parisiens. L'idée d'une sensibilité proche de certains abstraits paraît plus juste que celle d'une filiation directe. Restés en marge des grands réseaux artistiques en France, ils se sont trouvés dans un entre-deux, ni pleinement intégrés à la scène parisienne, ni reconnus dans leur pays d'origine. Ce n'est qu'à une époque tardive, souvent après leur disparition, que le marché de l'art et les institutions culturelles turques se sont tournés vers leur héritage.

Enfin, le texte de Nadia Chalbi est l'occasion de retracer le parcours du peintre tunisien Ahmed Hajeri (1948) et de se questionner sur la réception de son œuvre sur la scène artistique parisienne désormais bien lointaine de l'École de Paris. Elle en retrace de manière détaillée la carrière dès son arrivée en France en 1968, sa formation d'abord autodidacte et ensuite soutenue par le peintre et architecte Roland Morand. La reconnaissance obtenue en France après sa première exposition en 1978 lui permet de bénéficier d'un accueil positif en Tunisie dans les années 1980, puis de nouveau en France avec un autre réseau de galeristes, et enfin à l'international (1990–2000). Le succès indéniable de ce parcours artistique bien plus tardif par rapport aux artistes de la première ou de la deuxième génération de l'École de Paris nous conduirait à interroger les facteurs qui ont contribué à un changement dans la réception de ces artistes. Au-delà d'un parcours individuel remarquable et talentueux et des rencontres qui ont marqué son histoire artistique, quels sont les facteurs qui ont contribué à son accueil favorable dans le réseau des galeries parisiennes ? Est-ce que le choix de développer une œuvre qui se tient « aux confins du réel, entre rêve et poésie » au lieu d'aborder, à l'instar de Hamed Abdalla, des sujets politiques a-t-il facilité sa réception et son intégration dans le milieu de l'art parisien ? Ce sont certains des questionnements qu'impliqueitement pose ce texte dont le mérite est de mettre en valeur l'originalité créative d'Hajeri qui élabore un langage personnel apparenté à celui des avant-gardes de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

Bien que reliés par des problématiques communes, la variété des textes et des approches développés par les autrices de ce dossier nous conduisent enfin à souligner la pluralité qui en dérive comme une possible clé de lecture qui permettrait de renouveler la manière d'aborder certaines thématiques. Cela nous conduit à concevoir la généalogie de l'abstraction non pas à partir d'un seul point de vue, qu'il soit géographique ou culturel, mais comme étant elle-même plurielle et développée en lien avec plusieurs contextes artistiques. La valorisation des parcours individuels dans leur diversité et leur variété nous conduit à questionner le recours à des notions abstraites, comme celle d'« École », dont le risque est de niveler ou d'uniformiser la multiplicité de trajectoires et d'oublier, par conséquent, ceux dont les parcours, pour différentes raisons, ont été déviés. Tout l'enjeu d'une telle écriture est de faire ressortir, au-delà des biographies, les facteurs

et les structures ayant favorisé, sous l'effet de hiérarchies culturelles et esthétiques implicites, l'oubli ou la marginalisation de certaines œuvres. Par là, s'ouvre la voie capable de remettre en question l'omniscience du récit officiel de l'histoire de l'art.

## Bibliographie

- Ameline, Jean-Paul et al., dir. *Paris et nulle part ailleurs : 24 artistes étrangers à Paris : 1945–1972*. Paris : Hermann, 2022. Catalogue d'une exposition tenue au Musée national de l'histoire de l'immigration de Paris, 28 septembre 2022–22 janvier 2023
- Andral, Jean-Louis et Sophie Krebs. *L'École de Paris : L'atelier cosmopolite*. Paris : Gallimard, 2009.
- Araeen, Rasheed. "Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age." *Third Text* 19, no. 4 (août 2005) : 411–17. <https://doi.org/10.1080/09528820500123943>.
- ARVIMM Hypotheses. "Compte rendu du séminaire 'Histoires de l'art au Maghreb et au Moyen-Orient xixe–xxe siècle', IISMM/EHESS, 2021–2022. 'L'art abstrait, Paris et les artistes du Maghreb et Moyen-Orient.'" Consulté le 30 mars 2025.  
<https://arvimm.hypotheses.org/category/seminaire/2021-2022>.
- Aydin, Cemil. *The Idea of the Muslim World: A Global Intellectual History*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2017.
- Benjamin, Roger. *Orientalist Aesthetics : Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Bertrand Dorléac, Laurence. "L'École de Paris, un problème de définition." *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, no. 2 (1995–1996) : 249–70.
- Bertrand, Romain. Recension de *Provincialiser L'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, de Dipesh Chakrabarty, traduit par O. Ruchet et N. Vieillescizes. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 75, no. 3 (2009) : 821–26. Consulté 30 mars 2025.  
<https://shs.cairn.info/revue-annales-2020-3-page-821?lang=fr>.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*. Seattle : University of Washington Press, 2001.
- Boullata, Kamal. *Palestinian Art: From 1850 to the Present*. Londres : Saqi Books, 2009.
- Burlaix, Odile, Madeleine de Colnet et Morad Montazami, dir. *Présences arabes : art moderne et décolonisation. Paris, 1908–1988*. Paris : Paris Musées, 2024. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 5 avril–25 août 2024.
- . "Présences arabes dans les musées parisiens : intégration et/ou subversion." Dans Burlaix, Colnet et Montazami, *Présences arabes*, 16–20.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton : Princeton University Press, 2000.
- Chatterjee, Partha. *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton : Princeton University Press, 1993.

Colin, Philippe et Lissell Quiroz. *Pensées décoloniales : une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris : Zones, 2023.

Da Costa, Valérie. "Existe-t-il une notion d'«École» dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle?" Dans *La Notion d'«école»*, sous la direction de Christine Peltre et Philippe Lorentz. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2007.  
<https://doi.org/10.4000/books.pus.13144>.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1975.

Drugeon, Fanny et Alain Bonnet, dir. *Passages à Paris*. Paris : Mare et Martin Arts, 2024.

—. "Paris Cosmopolite ? Artistes étrangers à Paris, Parcours 1945–1989." Dans *La Construction des patrimoines en question(s)*, sous la direction de Jean-Philippe Garric, 161–81. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2019.  
<https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.8169>.

Hamdi, Samar. *Contemporary Arab Art: Dialogues of the Local and the Global*. New York : Routledge, 2021.

Hall, Stuart. "The Whites of Their Eyes: Racist Ideologies and the Media." Dans *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, sous la direction de Stuart Hall et al., 277–92. Londres : Hutchinson, 1980.

Harambourg, Lydia. *L'École de Paris 1945–1965 : dictionnaire des peintres*. Paris : Éditions Ides et Calendes, 1993.

INHA. "Séminaire | REGarts : Trajectoires transnationales. L'École des beaux-arts – une École européenne ?" 10 février 2023. YouTube vidéo, 1:23:45.  
<https://www.youtube.com/watch?v=4-oHGHZx9XY>.

Khalil, Mehri. "André Lhote and Egypt." Dans Kuban et Wille, *André Lhote and His International Students*, 171–87.

Kuban, Zeynep. "An overview of the Turkish Students of André Lhote." Dans Kuban et Wille, *André Lhote and His International Students*, 137–59.

— et Simone Wille, dir. *André Lhote and His International Students*. Innsbruck : Innsbruck University Press, 2020.

Lenssen, Anneka, Sarah A. Rogers et Nada M. Shabout, dir. *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. New York : The Museum of Modern Art, 2018.

Macel, Christine et Karolina Ziebinska-Lewandowska, dir. *Elles font l'abstraction*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2021. Catalogue d'une exposition tenue au Centre Pompidou, Paris, 19 mai–23 août 2021.

Mignolo, Walter D. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options.*

Durham et Londres : Duke University Press, 2011.

Mitter, Partha. *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922–1947.* Londres : Reaktion Books, 2007.

Montazami, Morad. "Paris capitale arabe : la modernité déchirée et partagée." Dans Burluraux, Colnet et Montazami, *Présences arabes*, 10.

Musée d'Art Moderne de Paris. "Présences arabes : Art moderne et décolonisation. Paris 1908–1988." Consulté le 30 mars 2025.

<https://www.mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-presences-arabes>.

Naef, Silvia. *À la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak.* Paris : Zamân Books, à paraître. Originel publié Genève : Slatkine, 1996.

Nochlin, Linda. "The Imaginary Orient." Dans Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, 33–59. New York : Harper & Row, 1989.

d'Orgeval, Domitille. "Le Salon des Réalités Nouvelles : les années décisives : de ses origines (1939) à son avènement (1946–1948)." Thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2007.

Ottinger, Didier et Marie Sarré, dir. *Abstraction et Calligraphie : voies d'un langage universel.* Londres : Scala Arts & Heritage, 2021. Catalogue d'une exposition tenue au Louvre Abu Dhabi, Abu Dhabi, 15 février–21 juin 2021.

Palais de la Porte Dorée. "Paris et nulle part ailleurs : 24 artistes étrangers à Paris. 1945–1972."

Consulté le 30 mars 2025.

<https://www.histoire-immigration.fr/programmation/expositions/paris-et-nulle-part-ailleurs>.

Quijano, Aníbal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America." *Nepantla: Views from South* 1, no. 3 (2000) : 533–80.

Radwan, Nadia. "Femmes artistes du monde arabe : sur le discours de l'art abstrait et d'autres idées reçues." AWARE. 8 juillet 2022.

<https://awarewomenartists.com/magazine/femmes-artistes-du-monde-arabe-sur-le-discours-de-lart-abstrait-et-autres-idees-recues/>.

Saïd, Edward W. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident.* Paris : Éditions du Seuil, 1980. Originel publié New York : Pantheon Books, 1978.

Scheid, Kirsten. "A Missing Person Report: Archives and Their Yet Non-Existent Subjects." Dans *Touching Paper*, sous la direction de Rachel Haidu et Hannah Feldman. Durham : Duke University Press, à paraître.

Shabout, Nada. *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics.* Gainesville : University Press of Florida, 2007.

Subrahmanyam, Sanjay. "Connected Histories: Notes toward a Reconfiguration of Early Modern Eurasia." *Modern Asian Studies* 31, no. 3 (1997) : 735–62.

Takesh, Suheyla et Lynn Gumpert, dir. *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*. New York : Grey Art Gallery et New York University ; Munich : Hirmer, 2020. Catalogue d'une exposition tenue à la Grey Art Gallery, 14 janvier–4 avril 2020.

Verlaine, Julie. *Histoire des galeries d'art en France : Du xix<sup>e</sup> au xxi<sup>e</sup> siècle*. Paris : Flammarion, 2024.

Winegar, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. Stanford : Stanford University Press, 2006.

Yavuz, Perin. "L'art abstrait, Paris et les artistes du Maghreb et Moyen-Orient", thème du séminaire 2020–2021." ARVIMM Hypotheses. Consulté le 30 mars 2025.  
<https://arvimm.hypotheses.org/1833>.

Yezli, Katia. "Comment réécrire l'histoire de l'art moderne au regard de toutes les cultures ?" *Le Quotidien de l'Art*, no. 3013 (21 mars 2025).

---

## About the authors

**Claudia Polledri** is a part-time lecturer (UQAM and Concordia University), art critic, and researcher at the Laboratoire CinéMédias, Université de Montréal, where she earned a PhD; her thesis was devoted to photographic representations of Beirut (1982–2011) and the study of the relationship between photography and history in relation to Lebanon's civil war. Her current research focuses on photography and cinema in Lebanon and Iran. She recently co-edited an issue of the journal *Regards* with André Habib and Bamchade Pourvali entitled 'Soulèvements Iraniens. Enjeux contemporains du cinéma et des arts visuels en Iran'. She has collaborated with a number of magazines, including *Hors Champ*, *Spirale*, *Ciel Variable*, *Esse* and *Espace Art Actuel*. She has been a member of ARVIMM since 2017.

**Perin Emel Yavuz** holds a doctorate in art history and theory, and is co-founder of the research group on the visual arts in the Middle East 19th–21st centuries (ARVIMM). She specialises in narrativity in art forms and is interested in art as a space for cultural and political interaction in relation to global transformations and contemporary issues of representation. She has coordinated a number of publications, including "Que fait la mondialisation à l'esthétique" with Bruno Trentini (*Proteus*, no. 8, March 2015), "Contextualiser nos regards" with Annabelle Boissier, Fanny Gillet and Alain Messaoudi (*Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, no. 142, 2018), and "Les images migrent aussi" with Elsa Gomis and Francesco Zucconi (*De facto Migrations*, no. 24, January 2021). Currently head of communications and development at IDEM (L'Institut pour la Démocratie) and a member of the Désinfox-Migrations association, her career has been marked by a constant commitment to disseminating knowledge on sensitive subjects that divide society.

# Paris and Everywhere Else

## Intercity Movements in the Lives and Works of Saliba Douaihy, Shafic Abboud, and Saloua Raouda Choucair

Kaelen Wilson-Goldie

*Stony Brook University (SUNY Stony Brook), New York*

ORCID: 0000-0002-6570-9067

### Abstract

Saliba Douaihy, Shafic Abboud, and Saloua Raouda Choucair were three Lebanese artists who traveled to Paris in the process of becoming canonical artists in their home country. But Paris was not their only destination. For all three of these artists, their intercity movements produced an experience of cosmopolitanism that was circulatory and nonhierarchical. This cosmopolitanism did not flow only one way. Rather, it pooled as artists took advantage of opportunities to travel and moved back and forth between different transnational hubs. This article explores how cosmopolitanism operates, as a pattern of movements and a mode of exchange, and questions the connections among cosmopolitanism, modernism, and abstraction. Drawing on recent scholarship to define cosmopolitanism as a mixture of languages and a density of encounters, I argue that artists such as Douaihy, Abboud, and Choucair exemplified the linguistic phenomenon of heteroglossia in the visual arts. These artists approached abstraction not as a style to imitate but rather as a language to use, one easily interchangeable with the others they already spoke fluently. I propose that if we, too, approach abstraction, metaphorically, in linguistic rather than stylistic terms, then we will develop the tools to reformulate modernism as expansively global.

### Keywords

Travel, Migration, Diasporic Imagination, Abstraction, Agency

This article was received on 19 September 2024, double-blind peer-reviewed, and published on 14 May 2025 as part of *Manazir Journal* vol. 6 (2024): "Les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, l'art abstrait et Paris" edited by Claudia Polledri and Perin Emel Yavuz.

### How to cite

Wilson-Goldie, Kaelen. 2025. "Paris and Everywhere Else: Intercity Movements in the Lives and Works of Saliba Douaihy, Shafic Abboud, and Saloua Raouda Choucair." *Manazir Journal* 6: 27-56. <https://doi.org/10.36950/manazir.2024.6.2>.

### A Scattered and Unruly Map: Beirut, Paris, and Beyond (Introduction)

Hussein Madi (1938–2024) studied in Rome. Mohamed Rawas (b. 1951) lived in London. Rafic Charaf (1932–2003) won a government scholarship to Madrid. Bibi Zoghbi (1890–1973) emigrated to a small city in Argentina and then, after divorcing, made a life of her own in Buenos Aires. Seta Manoukian (b. 1945) passed through Rome and London on her way to becoming a Buddhist nun in Los Angeles. Etel Adnan (1925–2021) lived in the San Francisco Bay Area. Huguette Caland (1931–2019) built a house in Venice Beach. Yvette Achkar (1928–2024), quintessential Beiruti, was born and raised in Brazil. Helen Khal (1923–2009) grew up in Pennsylvania. Farid Haddad (b. 1945) received a Fulbright to learn printmaking in New York and ended up settling in New Hampshire. Jamil Molaeb (b. 1948) traveled to Algeria before earning degrees from the Pratt Institute and Ohio State. The journey that proved most transformative for Ibrahim Marzouk (1937–1975) took him to Hyderabad in India. Samia Osseiran Junblat (1944–2024) attended art schools in Florence and Tokyo. Aref Rayess (1928–2005) spent much of his childhood in Senegal. For years, Amine El-Bacha (1932–2019) thought of Spain as home.

If one were to chart only the most dramatic movements of these fifteen artists, all of whom figure prominently in the stories of Lebanon's modern art, one would end up drawing a scattered and unruly map.<sup>1</sup> There would be lines darting across oceans, trajectories crossing from one hemisphere to another, and no obvious points of convergence. It is often said that four times as many Lebanese are living outside of the country as inside of it. Waves of immigration due to war, famine, colonial domination, and governmental failure have defined Lebanon for more than a century. Both the Lebanese political system and the structure of its economy depend on a flood of citizens out of the country into exile, with their deposits and remittances washing back like the tide. Across the diaspora, there are concentrations of Lebanese settled in the Gulf, West Africa, Latin America, and Dearborn, Michigan. But there is no single bottleneck through which all Lebanese émigrés must pass.

In his study of Lebanon titled *Warlords and Merchants*, the economist Kamal Dib locates the origins of modern Beirut in the sixteenth century, when European engagement with the eastern Mediterranean created the conditions for Lebanon's penetrated economy.<sup>2</sup> That was the moment when the Ottoman sultan, Suleiman the Magnificent, extended certain privileges (also referred to as capitulations) to France, as well as to Russia, England, and the Italian city states. This marked the beginning of Beirut as a Levantine city. Its status as a cosmopolitan center, then and by extension now, derived from its mercantile port, openness to foreign ideas, and interaction among ethnically, religiously, socioeconomically, and linguistically mixed communities.

By the nineteenth century, French missionaries were present throughout Lebanon. French financiers helped to reconstruct the port, build new roads, and establish a railway network, all of which altered how Beirut connected to the wider world. With the collapse of the Ottoman Empire

- 
1. Examples of where and how the stories of Lebanon's modern art are told include Edouard Lahoud, *L'Art contemporain au Liban* (Beirut: Dar el-Machreq Éditeurs, 1974); Michel Fani, *Dictionnaire de la peinture au Liban* (Saint-Didier: Éditions de l'Escalier, 1998); and Helen Khal, *The Woman Artist in Lebanon* (Beirut: Institute for Women's Studies in the Arab World, 1988).
  2. Kamal Dib, *Warlords and Merchants: The Lebanese Business and Political Establishment* (Reading: Ithaca Press, 2004), 66. For more on the inner workings of Lebanon's penetrated economy, see Tom Najem, *Lebanon: The Politics of a Penetrated Economy* (Abingdon: Routledge, 2012).

at the end of World War I, France took control of former Ottoman territories cobbled together under the name of Greater Lebanon. The French Mandate lasted only a few decades and involved little outright violence compared to the brutal colonization of Algeria.

The French Mandate was, however, an overall condescending and coercive operation. Because the French established many of the institutions of the Lebanese state, because they built schools and universities and distributed scholarships to study in France, because they imposed the French language and valorized elements of French culture in the name of *la mission civilisatrice*, Paris became a major point of reference. This remained the case even—and in fact more so—after Lebanon gained independence from France in 1943.

No one knows exactly who gave Beirut its nomenclature as the Paris of the Middle East, or when. It was the French poet Alphonse de Lamartine who named it the Switzerland of the Levant, not, as would later become the case, because of Beirut's embrace of banking secrecy but rather due to its mountain views.<sup>3</sup> And Beirut was never the only Paris of the eastern world. At various points Shanghai, Pondicherry, and Saigon, among others, adopted the name as a tourist slogan. Still, the relationship between Paris and Beirut has been long, complicated, and uneven, which accounts, in part, for why the French capital occupies such a strange and disproportionate place in the Lebanese diasporic imagination.

In terms of economic growth and cultural dynamism, Beirut thrived in the decades after World War II. But France continued to exert a substantial and not always benevolent influence over its ex-colonies. Paradoxically, avant-garde artists and writers from across the Arab world would go precisely there, to Paris, to bristle with their desire for decolonization and to forge national identities in the place and within the structures of power that had fought hardest to delay their emergence.<sup>4</sup>

The presence of such artists and writers made Paris a thrilling and heterogenous place, and this created a double paradox. As the writer Coline Houssais explains in her book *Paris en lettres arabes*, the historical imbalance between Paris and the Arab world was complicated: "First, the French fascination with Arab culture and contempt for those who embody it. Then, the Arab paradox of seeing in France both the colonial monster to be fought and the model of society and political organization to be followed."<sup>5</sup>

And yet, this view of the Paris-Beirut dyad ignores what was happening "on the other side of the Mediterranean."<sup>6</sup> According to the art historian Zeina Maasri:

Beirut in the long 1960s developed as a nexus of transnational Arab artistic encounter, aesthetic experimentation, intellectual debate and political contestation. Its cosmopolitanism was not directed only at Euro-American modernism and not limited to a Lebanese nationalist subjectivity. Rather, it was formed by competing transnational circuits of modernism and the mobility of its enunci-

---

3. Samir Kassir, *Beirut*, trans. M. B. DeBevoise (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2010), 9.

4. Coline Houssais, *Paris en lettres arabes* (Paris: Sinbad/Actes Sud, 2024), 162–63.

5. Ibid, 22.

6. Ibid, 237.

ating subjects, not least Egyptian, Palestinian, Syrian and Iraqi artists and intellectuals who weaved through the city, in and out of its flourishing art galleries, publishing industry, and tourism and leisure sites.<sup>7</sup>

Paris may have mistaken itself for the world, but Beirut had always known otherwise. In 2022, the Musée de l'histoire de l'immigration in Paris mounted a promising exhibition of works by twenty-four foreign artists who passed through Paris between 1945 and 1972. The show, organized by the curator Jean-Paul Ameline, opened with the title "Paris et nulle part ailleurs" (Paris and Nowhere Else), which was both a winning assertion and a meaningful provocation. As the fifteen aforementioned artists from Lebanon demonstrate, in the years following the end of World War II, there was in fact Paris and everywhere else. A reconsideration of these artists' movements is enacted here to pull Paris down from its pedestal and to see what happens when the French capital is reinserted onto the scattered map of Lebanon's most geographically adventurous artists.

#### **Saliba Douaihy, Shafic Abboud, and Saloua Raouda Choucair (Notes on Method)**

Saliba Douaihy (1915–1994), Shafic Abboud (1926–2004), and Saloua Raouda Choucair (1916–2017) were three among many Lebanese artists who traveled to Paris in the course of their artistic maturity and in the process of becoming canonical figures. In this, they were not alone. Throughout the twentieth century, hundreds if not thousands of Lebanese artists spent time in the French capital. But as with their peers who ventured across Asia, Africa, and Latin America, Paris was not their only destination. For Douaihy, the more consequential city was New York, where he developed his signature approach to abstraction. For Choucair, Paris was just one in a larger constellation of cities that shaped her work, including Cairo, Alexandria, Baghdad, Kirkuk, and Beirut. Only Abboud decided to stay in Paris, settle down, and become French.

Yet for all three artists, their intercity movements—back and forth from Beirut to Paris and elsewhere—produced an experience of cosmopolitanism that was circulatory and nonhierarchical. It did not flow only one way, downward from the colonial metropole to the former province. Rather, this cosmopolitanism pooled as artists took advantage of opportunities to travel and moved among transnational hubs. For Douaihy, Abboud, and Choucair, Beirut had always been a mixed, charged, and complex city. It was as cosmopolitan as Paris, and the three had already been formed as cosmopolites before they left one city for the other.

The purpose of this article is to recalibrate the relationship between Beirut and Paris by exploring how cosmopolitanism operates as a pattern of multidirectional movements and a mode of international exchange. It is also to question the connections among cosmopolitanism, modernism, and abstraction. Was it a coincidence that Douaihy, Abboud, and Choucair all found their way to Paris, to an abstract language, and then pushed that language for decades, creating bodies of work both remarkably consistent and internally coherent? Moreover, does it pose a useful challenge to art history that for each artist their abstract language was actually a mix of several languages and dialects and accents, a complex and striated discourse linked to other modes of

---

7. Zeina Maasri, *Cosmopolitan Radicalism: The Visual Politics of Beirut's Global Sixties* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 12.

expression, such as landscape and religious painting, storytelling and mapmaking, poetry and geometric patterning as old as the twelfth century? Do these examples of cosmopolitanism as a circuit, a community of multilingual artists, and the coexisting formal attributes of artworks themselves have something more to tell us about what modernism is or was?

Drawing on the writings of Partha Mitter, Kobena Mercer, and Kwame Anthony Appiah, among others, I define cosmopolitanism as a mixture of languages, an amalgamation of communities, and a density of encounters occurring in one place that is open to others. Cosmopolitanism is thus marked by contamination (in Appiah's phrasing), discrepancy (in Mercer's), and enrichment tinged with resistance and rebellion (in Mitter's). As such, cosmopolitanism, while often asymmetrical and uneven, is pointedly not universal or generic. Rather, it is intensely contextual. To understand how artists such as Douaihy, Abboud, and Choucair moved through their cosmopolitan circuits—and why they should be better known internationally—requires considering a wealth of detail about their lives and works. My hope is that such detail, in the form of unwieldy case studies, will prove so overwhelming as to break the western canon, giving us the occasion to make something new, better, and different from its pieces.

To this end, I revisit the stories of how Douaihy, Abboud, and Choucair became artists, traveled to Paris, experimented with different modes of artmaking, and tested out pathways to abstraction. The aim is to illustrate how Paris figures differently in the accounts of each artist. For Douaihy, it was inconsequential. For Abboud, it was his dragon to slay and his mountain to conquer. Only for Choucair was it considered her rite of passage, an initiation into the modern. But the point is also to stress each artist's individual agency, something too often ignored in non-western case studies. Douaihy was indifferent to Paris. Abboud embraced it in a complicated way. Only Choucair, again, was above all strategic about her time in France.

From these stories, I focus on the tensions running through critical receptions, drawing out the extent to which these artists have already been cast in linguistic terms. On this point, I turn briefly to Mikhail Bakhtin's concept of heteroglossia, the idea that multiple languages and styles of discourse exist within a novel, such that meaning is changeable and context-dependent. Due to Beirut's rich linguistic terrain, Douaihy, Abboud, and Choucair were all, to an exaggerated degree, at ease with multilingualism and diglossia, using multiple versions of a language depending on social codes and circumstances, both formally, in their art, and conversationally, in the multiple worlds they operated in. Applying heteroglossia to the visual arts, I suggest that if to be multilingual was to be cosmopolitan and to be cosmopolitan was to be modern, then one can work in reverse, using linguistic phenomena metaphorically to dismantle modernism as a unifying narrative.

Each in their own way, Douaihy, Abboud, and Choucair approached abstraction not as a style to imitate but rather as a language to use—one that was easily compatible, swappable, and interchangeable with the others they already spoke fluently and played with visually. I propose that if we, too, approach abstraction, metaphorically, in linguistic rather than stylistic terms, then we will develop the concrete tools and methods to move beyond the limitations of art history to reformulate modernism as expansively global.

"Dignity is non-hierarchical," writes the philosopher Martha Nussbaum in her study of the cosmopolitan tradition in western political thought.<sup>8</sup> The discipline of art history, however, has always been steeply tiered, nowhere more so than in its formulation of modernism, which, according to

the art historian Partha Mitter, “tends to undermine local voices and practices, thereby undermining the plurality of expressions.”<sup>9</sup> As a result, non-western artists have been written out of the history of modern art. Worse, scholars have dismissed them as derivative or belated, a move that Mitter describes vividly as the syndrome “Picasso manquée.” Museums have exhibited non-western artists as cultural ambassadors or exotic aberrations from the norm, artists who came from nowhere like meteors crashing through a nighttime sky.

As the curator Adriano Pedrosa points out, tools of art history such as the canon have constructed an apparatus of imperialism and colonization that has outlasted actual imperialism and colonization.<sup>10</sup> Many scholars have diagnosed the problem of art history’s limited scope and narrow vision. Curators such as Pedrosa and the late Okwui Enwezor, among others, have offered a raft of possible solutions in exhibition form. My hope is to propose a mixed, impure, nonhierarchical, and multilingual cosmopolitanism as part of an art historical and art critical method for remaking modernism as global—without falling into what the art historian Prita Meier has defined as the “authenticity paradox.”<sup>11</sup>

The leveling of the Paris-Beirut relationship is therefore both a corrective and a proposition. To reconceive of cosmopolitanism as a nonhierarchical circuit would have the symbolic effect of returning some measure of dignity and plurality to art history. It would have the more practical effect of elevating regional art histories while again downplaying the mythologies of Paris. This would help to dismantle the center-periphery model while allowing for the reformulation of Beirut and cities like Beirut as central nodes in a matrix of overlapping cultural systems and as critical sites of international exchange.

### **Saliba Douaihy: A Case Study on Abstraction as Landscape and Religious Painting**

Saliba Douaihy was born in the mountains east of the port city of Tripoli in 1915.<sup>12</sup> There were no fine art museums in the north of Lebanon at the time, but the twinned villages where Douaihy was from, Ehden in summer, Zgharta in winter, were steeped in religious painting. His childhood exposure to art came through books, illustrated editions of La Fontaine’s fables, and church. As a teenager, Douaihy spent several years apprenticing with the artist Habib Srour in his Gemmayzeh studio. The teaching there was traditional and technical. Srour did not allow Douaihy to use any color at all.<sup>13</sup>

- 
8. Martha C. Nussbaum, *The Cosmopolitan Tradition: A Noble but Flawed Ideal* (Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2019), 2.
  9. Partha Mitter, “Collapsing Certainties: Reflections on the End of the History of Art,” *The Cairo Review of Global Affairs* 14 (Summer 2014): 40–41.
  10. Adriano Pedrosa, “History, Histórias,” in *Afro-Atlantic Histories*, ed. Adriano Perdrosa and Tomás Toledo (New York: DelMonico Books, 2022), 21–22.
  11. Prita Meier, “Authenticity and Its Modernist Discontents: The Colonial Encounter and African and Middle Eastern Art History,” *The Arab Studies Journal* 18, no. 1 (Spring 2010): 18, 35–36.
  12. Sources differ on the year of Douaihy’s birth—1910 in P. Jean Sader’s account, 1912 in Lahoud’s, and 1915 in Fani’s. P. Jean Sader, *The Art of Saliba Douaihy* (Beirut: Fine Arts Publishing, 2015).
  13. Badr El-Hage, “Autobiography and Artistic Views: Saliba Douaihy,” in *Forever Now: Five Anecdotes from the Permanent Collection*, ed. Nada Shabout (Doha: Bloomsbury Qatar Foundation, 2012), 51–70.

In 1932, Douaihy's family, the Maronite Church, and the Lebanese government raised funds to send him to Europe. Douaihy wanted to go to the Vatican but was sent to the École des Beaux-Arts in Paris instead. By all accounts he excelled there. His drawings from this period—nudes, small portraits, sketches of biblical figures—are delicate and precise. But he was indifferent to modern art, preferring only that which was strictly classical.<sup>14</sup> The cultural dynamism of interwar Paris meant nothing to him.

After graduating, in 1936, Douaihy did make it to the Vatican, detouring in Rome on his return to Beirut. Commissioned to do ceiling frescoes for a church in Diman, he was most struck by the work of Michelangelo and Raphael, whose styles he appropriated for his own religious paintings. Back in Lebanon, Douaihy opened a studio in Ras al-Nabaa. In the decade to follow, he became one of Lebanon's most successful artists, adored by the local public, equivalent to an artist laureate. He painted shepherds, churches, modest dwellings, and majestic trees. "The landscapes were true; the people were real; the atmosphere was genuine," wrote the curator Moussa Domit in his introduction to a 1978 retrospective of Douaihy's work.<sup>15</sup>

But the paintings were conservative. They were pretty and lovely but also dull and suspiciously immutable, casting their subjects as unmodern and outside of history, internalizing the discourse of Orientalism. Douaihy's early work captured none of the friction of the wider world, which was undergoing tremendous change. "At a time when Lebanon was gaining independence from French administration," Domit explained, "and was trying to form a genuine image of itself—even while experiencing waves of socialist, communist, and religious ideologies that swept the country from both the East and the West—Douaihy was painting the valleys and the mountains and the villages and the ancient cities and the peasants: all that is most naïve."<sup>16</sup>

It wasn't until 1950, when Douaihy moved to New York, again with support from the Lebanese government, that he shifted decisively into the abstract idiom for which he is known. Prior to his departure, his work entered a period of transition. In the late 1940s, he began to break down his landscapes into blocks of color, some gestural and tempestuous, others flat and smooth. Throughout his life, Douaihy returned to the same sites, including the Bay of Jounieh, the Qadisha Valley, the monastery of Qannoubine, and the Mediterranean Sea. He spent months at a time in the village of Maaloula, one of the last places on earth to speak Aramaic as a living language. His views of Maaloula from the late 1940s are already semi-abstract, with grid-like clusters of horizontal rectangles stacked before sets of diagonal rectangles suggesting mountains and sky. By the 1950s, the same rectangles frame a mystical void (fig. 1). Douaihy's nudes from this time are similarly geometric, with strong outlines, bold colors, and broad forms marking out equal values of body, drapery, and background.

Douaihy thought of painting as creation itself, not as a faithful imitation of nature. His paintings were, if not acts of god, then at least transfers of divine power. In New York, the artist lived like a monk in the loft of a Maronite cathedral in Brooklyn Heights. He read philosophy and aesthetics, loved the work of Josef Albers, and puzzled over the soak-stains of Helen Frankenthaler.<sup>17</sup> He

---

14. Ibid.

15. Moussa Domit, *The Art of Saliba Douaihy: A Retrospective Exhibition* (Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1978), 12.

16. Ibid., 7.

began using acrylics, synthetic polymers, and epoxy. He made eye-popping color combinations. He developed a typology of horizontal compositions with wide expanses of color in the center, surrounded on either side by slivers, bends, curves, hooks, and angles of still more color (fig. 2). But his subjects remained defiantly the same.

Even in abstraction, Douaihy returned to the Lebanese landscapes he had known since childhood. The lines of his work traced out the same mountain crevices, elegant bays, and decisive Mediterranean coastlines. “I started to change the sea’s color from blue to red or yellow,” Douaihy explained. “That’s how far I’d go. The sky’s color was black or navy, and the earth’s color was different, too.”<sup>18</sup> For the 1965 painting titled *Diana*, for example, the Mediterranean appears in the notched central panel as a wide expanse of green (fig. 3).

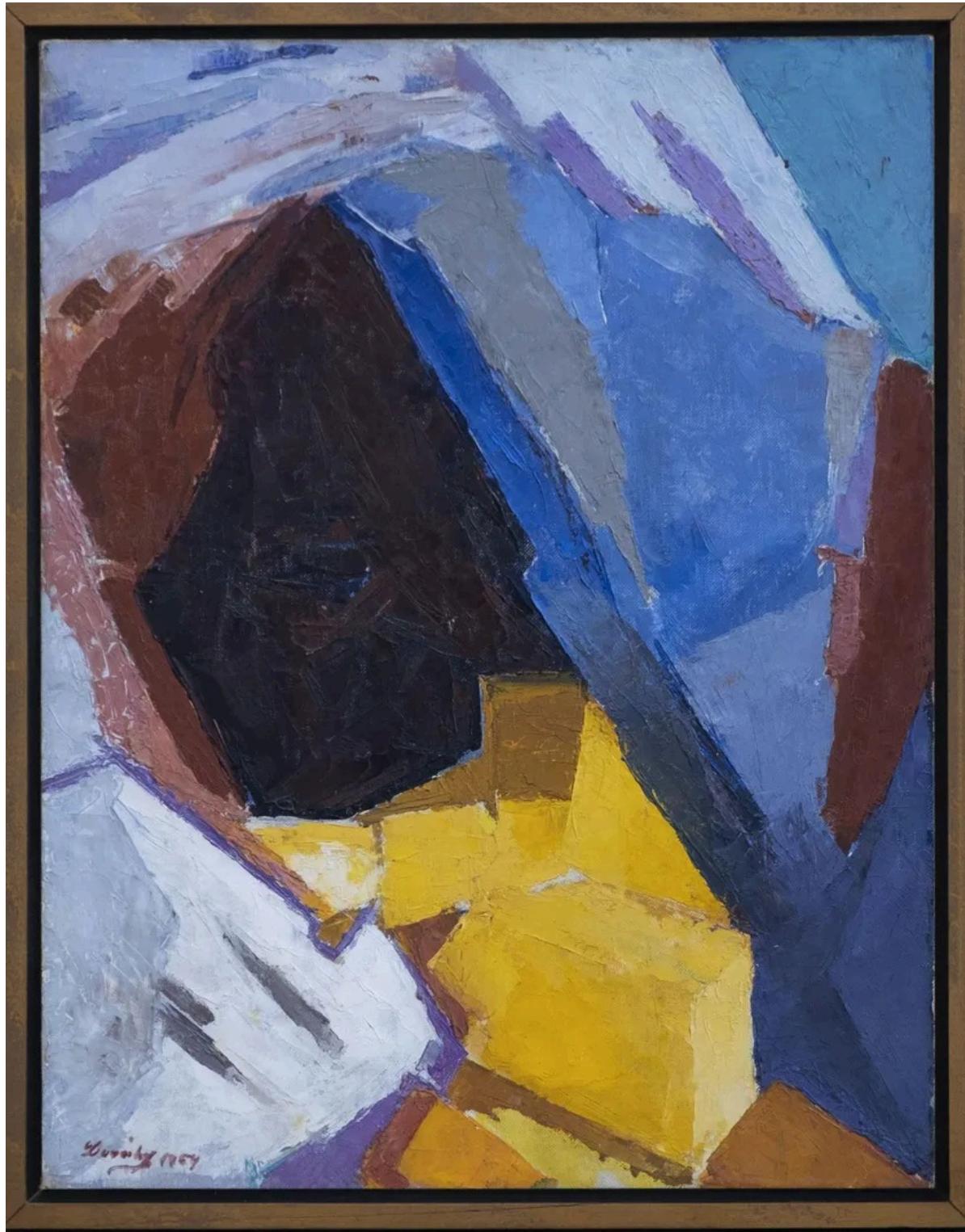
Douaihy’s international breakthrough came in 1966 with a solo exhibition at the Contemporaries Gallery on Madison Avenue. It was well reviewed, and Douaihy’s work caught the attention of collectors such as David Rockefeller. The Guggenheim Museum and the Grey Art Gallery each acquired a painting. Yusif Bedas, the high-flying Palestinian banker, bought another painting and donated it to the Museum of Modern Art, making Douaihy the first Lebanese artist to enter the museum’s collection.<sup>19</sup> *Majestic*, an orange and brown abstraction from 1965, was loaned out twice—for a Guggenheim group show in 1967 and Douaihy’s North Carolina retrospective in 1978—but it has never been shown in the Museum of Modern Art itself.

---

17. Ibid., 18.

18. Quoted in Sader, *The Art of Saliba Douaihy*, 69.

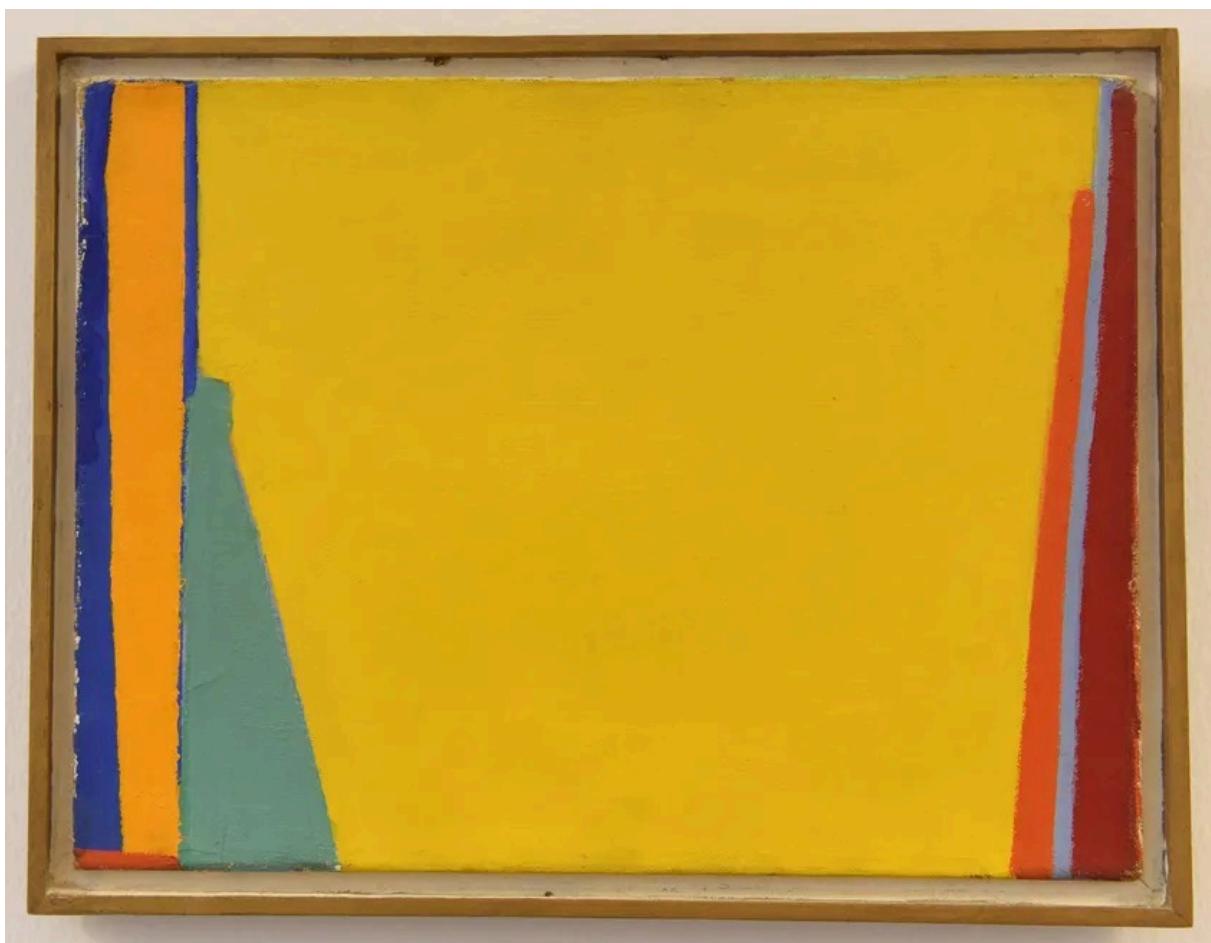
19. Saliba Douaihy, Artist’s file, Museum of Modern Art, New York.



**Figure 1:** Douaihy, Saliba. *Maaloula (The Convent in the Rock)*. 1954. Oil on canvas. 38 x 49 cm. American University of Beirut. Image courtesy of the American University of Beirut Art Galleries and Collections, Beirut.

Douaihy's abstractions were linked not only to landscapes but also to Arabic letterforms and the Syriac script, which he used in the design of his first monograph.<sup>20</sup> He made a series of paintings in the 1960s based on the Syriac alphabet. Later works paid tribute to Aramaic, including the explicitly calligraphic and geometric series known as "Amara," where connected letterforms run horizontally, vertically, and diagonally, like Piet Mondrian's *Boogie-Woogie* spoken in Douaihy's language. *Homage to Gibran*, a perfectly square acrylic from 1975, takes the stems, bowls, and bellies of Arabic calligraphy and lays them over a strict, colorful grid. The effect is to suggest letters, and possibly sounds (*alif, laam, haa, noun, meem*) without forming clear words or phrases.

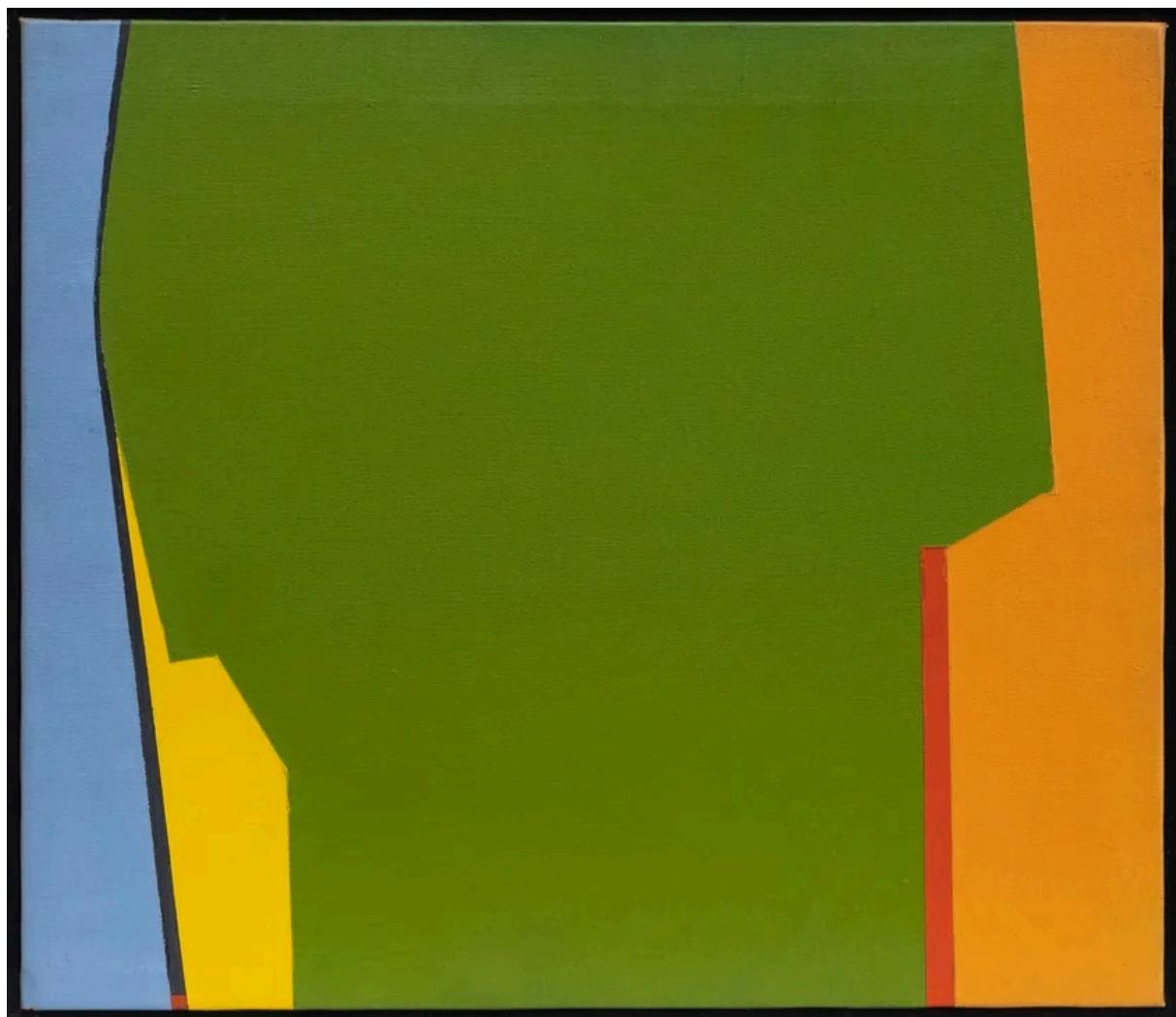
According to the publisher and archivist Badr El-Hage, who interviewed the artist extensively in the 1980s, Douaihy defined his work in relation to calligraphy and insisted that his art was only ever Middle Eastern, never French, never American. "I am in reality a Mediterranean artist," he said.



**Figure 2:** Douaihy, Saliba. *The Search for Truth*. 1965. Oil on canvas. 25.5 x 33.5 cm. American University of Beirut. Image courtesy of the American University of Beirut Art Galleries and Collections, Beirut.

20. Domit, *The Art of Saliba Douaihy*, 106.

The beauty of my [abstract painting] is that I have dispensed with classical curves. The simplification of space in my work is Arabic in nature, as in Arabic calligraphy. My works have come to contain a single expanse that is not three-dimensional ... I have never seen anything more beautiful than Kufic calligraphy which finds its origins in the Syriac script ... A single letter of the Arabic alphabet can become a great painting ... on the condition that the artist knows how to get to the heart of the matter and produce his work with artistic precision.<sup>21</sup>



**Figure 3:** Douaihy, Saliba. *Diana*. 1965. Oil on canvas. 49 x 56cm. American University of Beirut. Image courtesy of the American University of Beirut Art Galleries and Collections, Beirut.

21. El-Hage, *Autobiography and Artistic Views*, 51–70.

While critics in New York celebrated the arrival of fresh talent, critics in Beirut were initially appalled by Douaihy's abstract turn. One story, possibly apocryphal, conveys the schism. Douaihy was close to Suleiman Frangieh, scion of a political family and Lebanon's president in the early 1970s. Frangieh wanted to put a Douaihy painting in every Lebanese embassy around the world. Douaihy created a series of abstractions for this purpose and presented them to Frangieh. But Frangieh wanted the old work, not the new. He wanted nostalgic pictures of peasants and shepherds, paintings that would be easily understood as representations of the nation, even if what they offered was a fantasy, a naive vision of a country that never existed. Frangieh didn't want challenging abstract paintings about "intensities of light" or "complementary values" or "inner motion" or the distinction among precision, hard edge abstraction, and geometry.<sup>22</sup> Douaihy was so incensed that he refused to take back the rejected paintings, leaving them abandoned on Frangieh's lawn.

The art historian Michel Fani argues that Douaihy's move from the nostalgia of his early paintings to the boldness of his abstract work changed the history of Lebanese painting and did so specifically through the violence of his colors. Douaihy's rupture, Fani writes, was neither rhetorical nor verbal but semantic.<sup>23</sup> It changed how meaning was structured; it changed what the role of painting in Lebanon could be. It may have changed what abstract painting could do, the languages it could speak, as well. Douaihy was able to formulate solutions to the problem of painting after colonization, after independence, and in dialogue with the world by reaching back to a broader cultural heritage—one that was shared beyond national borders—to calligraphy, Arabic, and Aramaic. Though unstated as such, this was a response to the legacies of colonization, which involved, among so much else, the imposition of one language as superior to others.

### **Shafic Abboud: A Case Study on Abstraction as Storytelling and Mapmaking**

An artist who came of age in the wake of Douaihy's success, Shafic Abboud was born in 1926, in the Greek Orthodox village of Mhaydseh, in the hills east of Beirut. Abboud's stomping ground was the neighborhood of Achrafieh, where he befriended the painters Georges Cyr and César Gemayel. Although he initially studied engineering, he soon turned his attention to art school instead.

The Académie Libanaise des Beaux-Arts, established in 1937, had been up and running for nearly a decade when Abboud arrived in 1946. Gemayel was the school's director. Abboud's classmates included Helen Khal, artist, critic, and founder of Gallery One, as well as the painter Yvette Achkar and the sculptor Michel Basbous.<sup>24</sup> Abboud stayed for a year. Like Achkar and the artist Huguette Caland, he took lessons from the Italian painter Fernando Manetti, who specialized in frescos and came to Lebanon after studying religious art in Jerusalem.

---

22. These are the terms Douaihy used to describe his work for the acquisitions committee at the Museum of Modern Art. Douaihy, Artist's file, Museum of Modern Art, New York.

23. Fani, *Dictionnaire de la peinture*, 99.

24. Khal and Abboud remained lifelong friends and exchanged hundreds of letters about painting, studio practice, and their problems in life. See Carla Chammas, Rachel Dedman, and Omar Kholeif, eds., *Helen Khal: Gallery One and Beirut in the 1960s* (London: Sternberg Press, 2023).

Abboud's earliest paintings were archetypal landscapes—parasol pines, red-roofed houses—in oil on wood or canvas. He learned to make lithographs and engravings, which he described at the time as erotic.<sup>25</sup> Printmaking remained part of his practice for decades, alongside artist's books, tapestries, ceramics, and the construction of *sandouq al-firji*, the wooden box with spools of pictures on paper that traveling storytellers would use to enchant their audiences. All of these art-forms came from the cultures flowing in and through Lebanon. Abboud's grandmother had been a village storyteller, and narrative was central even to his most abstract work to come. But in the years after independence, Abboud's mind wandered. He dreamed of Paris, the energy of its art scene, the attention of its critics. Like his art school colleagues, he harbored "a fantasized vision of the French capital as an indispensable place of training."<sup>26</sup>

In 1947, Abboud traveled to Paris with funding from his father and stayed for two years, until the money ran out. He returned to Beirut, then made his way back to Paris, via Alexandria, in 1951. Two years after that, Abboud landed a three-year scholarship from the Lebanese government, which allowed him to stay. He registered as an auditor at the École des Beaux-Arts. He attended studios in the neighborhood around the Académie de la Grande Chaumière, including the atelier of Fernand Léger and the atelier of the critic and cubist painter André Lhote. Eventually, Abboud rented a studio in the fourteenth arrondissement, next to Parc Montsouris, which figured into many of his paintings. He worked odd jobs and traveled extensively, back and forth to Beirut and circling around Europe.

Abboud threw himself into debates about geometric, lyrical, and gestural abstraction.<sup>27</sup> His painting shifted, incrementally, from the compositions such as *La Boîte à images*, from 1952, which evoked folklore, pre-Islamic poetry, and the Levantine tradition of painting on glass, to abstract compositions that emerged from Abboud's obsession with materials (he mixed all of his own colors and kept detailed notes on the different formulas he found to achieve certain textures) and from his tendency to work in layers, building up thick piles of paint with swirling brushstrokes. In the beginning, he rarely titled his paintings with anything more indicative than *Composition*. But this gradually yielded to series such as *Les Pigeonniers d'Egypte* (The Pigeon Houses of Egypt), 1963, carrying hints of figuration and drama, and *Tu connais la mer?* (You Know the Sea?), 1964, named for an exchange between the artist and his daughter.

Abboud's first solo exhibition opened at Galerie de Beaune in 1955, the same year he began showing in the Salon des Réalités Nouvelles. He was the only Arab artist chosen to participate in the inaugural edition of the Paris Biennale, in 1959, though he complained bitterly of the racism against Arabs in France, and of his displeasure being treated as a foreigner. According to the curator and critic Pascale Le Thorel, in the years to come, Abboud was often selected for both local and international exhibitions, not as an outsider but as a representative of France and a proponent of School-of-Paris painting under the guise of lyrical abstraction.<sup>28</sup>

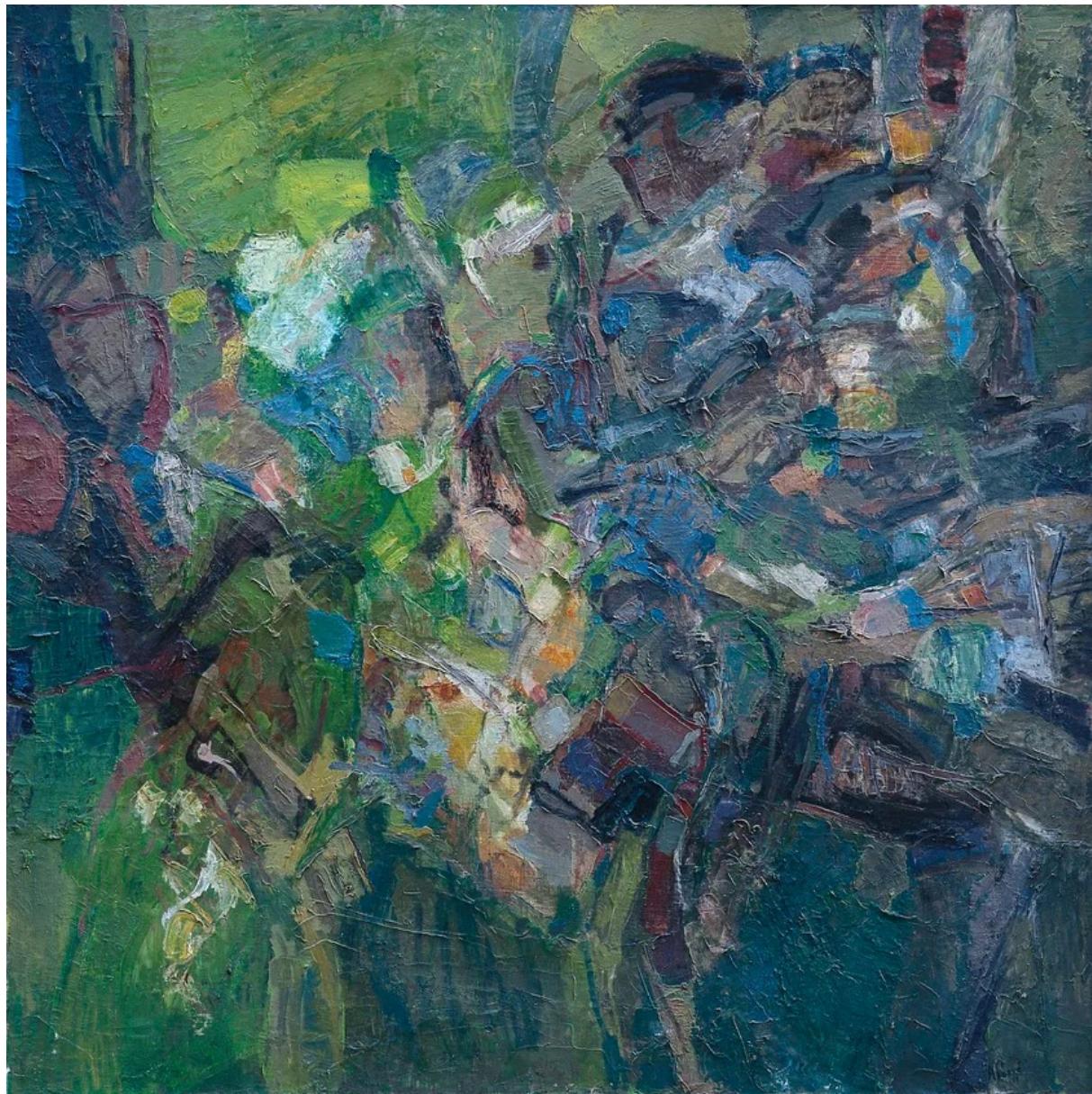
---

25. Pascale Le Thorel, *Shafic Abboud* (Milan: Skira, 2014), 10.

26. Fanny Drugeon, "Paris cosmopolite? Artistes étrangers à Paris, parcours 1945-1989," in *La construction des patrimoines en question(s): Contextes, acteurs, processus*, ed. Jean-Philippe Garic (Paris: Éditions de la Sorbonne, 2015), 174.

27. Drugeon, *Paris cosmopolite?*, 175.

28. Le Thorel, *Shafic Abboud*, 44.



**Figure 4:** Abboud, Shafic. *Saison III*. 1960. Oil on wood. 130 x 130 cm. Private collection, United Kingdom. Image courtesy of Succession Shafic Abboud, Paris.

For the Paris Biennale, established by André Malraux and staged at the Musée d'art moderne, Abboud presented the second of his four *Saisons*, corresponding to the four seasons in monumental squares of oil on wood (fig. 4). Taken together, the *Saisons* are both a triumph of Abboud's technique and achingly beautiful. Ranging from earth tones for fall and winter to rich greens for spring and deep blues for summer, they convey mood, memory, atmosphere, landscape, and weather in a balance of forms, colors, and textures. The standard line about Abboud is that he loved Pierre Bonnard but painted like Nicolas de Staël. This comparison is wonderful but misses something crucial about the spatial and intellectual depths of Abboud's paintings. They look like aerial maps, charting places that exist not in front of him but in his mind (or in ours, as view-

ers). The fullest expression of this, of Abboud's abstraction as both storytelling and mapmaking, appears in the triptych *Une vie singulière*, from 1969. The three panels present two opposing forces of red and green on either side of a boisterous knot. That knot is the exact shape of the promontory of Beirut.

Of all the Lebanese artists who lived in postwar France, Michel Fani writes that Abboud was the most complex, and his experience of the Paris-Beirut relationship was the most painful. His many departures and returns caused internalized violence and inner conflict.<sup>29</sup> In Fani's formulations, Abboud expressed all of this linguistically through his paintings. "Abboud wants the abstract as language."<sup>30</sup> He was an impressionist who used cubism for speaking, a storyteller who used abstraction to narrate.<sup>31</sup>

Despite his success in Paris, or perhaps because of it, Abboud returned to Beirut every year to teach for three months. His studio classes were part of the Lebanese University's Institute of Fine Arts, a large and eternally underfunded public institution, where Abboud made a point of conducting his lessons in Arabic. In the notes he made for his students, he wrote: "Obviously, in order to paint, one MUST ALWAYS PAINT SOMETHING. Thus: a subject. A subject is the nexus between a fact, a character, an object, and a coloured vision, a sort of formatting suggested as through a lightning flash lighting up a landscape for an instant."<sup>32</sup>

Abboud submitted his work to the annual *Salon d'automne*, a hallmark of Beirut's Sursock Museum. His painting *Enfantine* (Child's Play), a large-scale, majestic composition with pools of blue and fields of pink crowding into squares of purple and crimson, won the salon's grand prize in 1964 (fig. 5). This precipitated a crisis among local critics over the purported elitism of abstraction in modern art. According to the curator Sylvia Agémian, the debate was so loud, chaotic, and severe that the museum had to shutter its gates. With Abboud building on the momentum of Douaihy's rupture, "the door to abstract art had been opened," Agémian recalled.<sup>33</sup>

---

29. Fani, *Dictionnaire de la peinture*, 16.

30. Ibid, 10.

31. Ibid, 9.

32. Quoted in Le Thorel, *Shafic Abboud*, 90.

33. Quoted in Le Thorel, *Shafic Abboud*, 58.



**Figure 5:** Abboud, Shafic. *Enfantine* (Child's Play). 1964. Oil on canvas. 100 x 100 cm. Sursock Museum, Beirut. Purchased by the museum, 1964. Image courtesy of the Sursock Museum Collection, Beirut.

In 1966, the Lebanese poet Saleh Stétié, in a review of that year's *Salon d'automne*, described Abboud as the *Don Quixote* of Lebanon who had conquered Paris fifteen years earlier.<sup>34</sup> Stétié wrote of Abboud's paintings:

They all suggest, by the powerful articulation of their rhythms, by the violent intermingling of broad and abrupt strokes, by their warm and precious tonalities, the presence of a powerful outside personality, inspired and abundantly lyrical. Some of our painters have at times reproached Shafic Abboud, who is so outstandingly gifted, for giving up his traditional Oriental heritage in order to express himself in the international language of today's art. Abboud does this with such an accent, his visual expression is so straightforward, that his originality remains manifest even on the level of an uprooted language.<sup>35</sup>

Abboud was living the full cultural life of two cities at the same time. Beirut was heading into its golden age just as Paris, renowned as the capital of world culture and center of the international avant-garde, was ceding that position to New York. Abboud suffered the arrival of pop art and the talk of crises in painting.<sup>36</sup> He said he was no longer Lebanese and had not yet become French. His nationality was that of a foreigner.<sup>37</sup> Although he retracted his first application for French citizenship in the aftermath of the war in 1967, a staggering defeat for the Arab world, he was naturalized two years later, in 1969. With breathtaking clarity, he told the art critic Nazih Khater, in 1975: "The principle of a return to heritage as a political move is highly important, because it attests to a rejection of cultural colonization."<sup>38</sup> Abboud returned to Beirut as often as he could, staying for as long as possible, until 1978, three years into Lebanon's civil war. For the next two decades he remained in Paris, wrestling with distance as with depictions of color and light (fig. 6).

---

34. Salah Stétié, "Le Salon d'automne," *L'Orient littéraires*, 1966.

35. Quoted in Claude Lemand, ed., *Shafic Abboud* (Paris: Galerie Claude Lemand and Éditions Clea, 2006), 13.

36. Drugeon, *Paris cosmopolite?*, 178.

37. Drugeon, *Paris cosmopolite?*, 179, and Béatrice Joyeux-Prunel, "Toujours Ailleurs: Portrait de l'artiste parisien en migrant, et de Paris en centre périphérique," in *Paris et nulle part ailleurs: 24 artistes étrangers à Paris, 1945-1972*, ed. Jean-Paul Ameline (Paris: Éditions Hermann, 2022), 89.

38. Quoted in Le Thorel, *Shafic Abboud*, 120.



**Figure 6:** Abboud, Shafic. *Les amours et les jeux* (Love and Games) [diptych]. 1979. Oil on canvas. 146 x 88.5 cm. Sursock Museum, Beirut. Gifted by Brigitte Schehadé, 1983. Image courtesy of the Sursock Museum Collection, Beirut.

### Saloua Raouda Choucair: A Case Study on Abstraction as Poetry and Islamic Geometry

While Abboud suffered the experience of exile, Saloua Raouda Choucair took her foreign travels in stride. She was born in Beirut to a wealthy Druze family in 1916. Her father was drafted into the Ottoman army and died almost immediately of typhus in Damascus. Her mother raised three children on her own. Choucair went to Ahliah, a progressive school for girls in the old Jewish quarter of Wadi Abou Jamil, graduating in 1932. She drew caricatures for the school newspaper and tagged along with her sister to Saturday art classes at the American University of Beirut (AUB). In 1933, Choucair spent a year learning French at the French Secular School in Beirut. Her earliest paintings date from a few years later.<sup>39</sup>

39. Kirsten L. Scheid, *Fantasmic Objects: Art and Sociality from Lebanon, 1920–1950* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2022), 199, and Saloua Raouda Choucair, Artist's file, Sursock Museum Library and Archives, Sursock Museum, Beirut.

In 1937, Choucair's family left Lebanon for Iraq because of visa problems pertaining to her brother. Fresh out of university, she taught science and drawing at an elementary school in Kirkuk. By 1942, Choucair had returned to Beirut and was taking lessons from the artist Omar Onsi. With Lebanon on the verge of independence, in 1943, Choucair left the country again and stayed for seven months in Egypt. She had hoped to visit the fine art museums of Cairo and Alexandria but found them closed due to World War II. Choucair explored mosques and monuments instead. Photographs from her travels show her smiling on the steps of the Pyramids and at the base of the Sphinx.<sup>40</sup> Details of Pharaonic monuments and Islamic architecture made their way repeatedly into Choucair's art.

Back in Beirut, Choucair took a job as a librarian at AUB in 1945. She audited courses in philosophy, history, and Arabic literature. With a group of students from the medical school, she created the AUB Art Club, precursor to the storied AUB Art Department, which was established by the artist Maryette Charlton in 1952. The Art Club, whose meetings took place around Choucair's desk in Jafet Library, invited Onsi and Moustafa Farroukh to give public lectures and drawing lessons. Douaihy did the same, setting up his equipment and executing a painting from start to finish in one session.<sup>41</sup>

In 1947, the year Abboud traveled to Paris, Choucair staged her first exhibition at the Arab Cultural Club, on Abdel Aziz Street in Hamra. She presented a series of gouaches, all geometric abstractions. The show was improvised when another event that Choucair had lined up for the club fell through. As such, there is no record of it taking place—no invitation card, no checklist—but in the 1970s, Choucair periodized her work in a chronological list, including ten oil paintings and six gouaches from 1946.<sup>42</sup>

One such gouache, untitled but signed and dated 1946, is a diminutive tangle of colorful geometric forms. An arm of bright magenta reaches in from the left to wrap around bends of dark hunter green, vivacious lime, and deep blue, with bolder, more angular stretches of black and gold running up and down the right. The lime green shape in particular bears a passing resemblance to the Arabic letter *haa*, turned on its side. The dark green and magenta shapes also suggest the tails, curves, and bellies of Arabic letters. Most prominent, however, is the complexity with which the shapes fit together, like a puzzle, and how they repeat certain moves, with subtle variations and rotations.

Another geometric abstraction, the oil painting *Ya layl* (Oh Night), from 1947, features a shape like the Arabic letter *waw*, flipped, repeated in shades of blue and purple, and arranged in three clusters alongside another shape like the teeth of the Arabic letter *seen* or *sheen*.<sup>43</sup> But the letters are illegible as such, leaving their meaning open to interpretation. The untitled gouache from 1946, for example, could just as easily be a landscape with trees and buildings, the gold standing in for the incomparable Ras Beirut sunset. Another shape, resembling both a mosque with a

---

40. Saloua Raouda Choucair, Archives of the Saloua Raouda Choucair Foundation, Ras El-Metn, Lebanon.

41. "Brief History of the AUB Art Club," 1952. Fine Arts and Art History Collection (FAAH), 1952–present. Archives and Special Collections, Jafet Library, American University of Beirut.

42. Choucair, Artist's file, Sursock Museum, Beirut.

43. Lahoud, *L'Art contemporain au Liban*, 117.

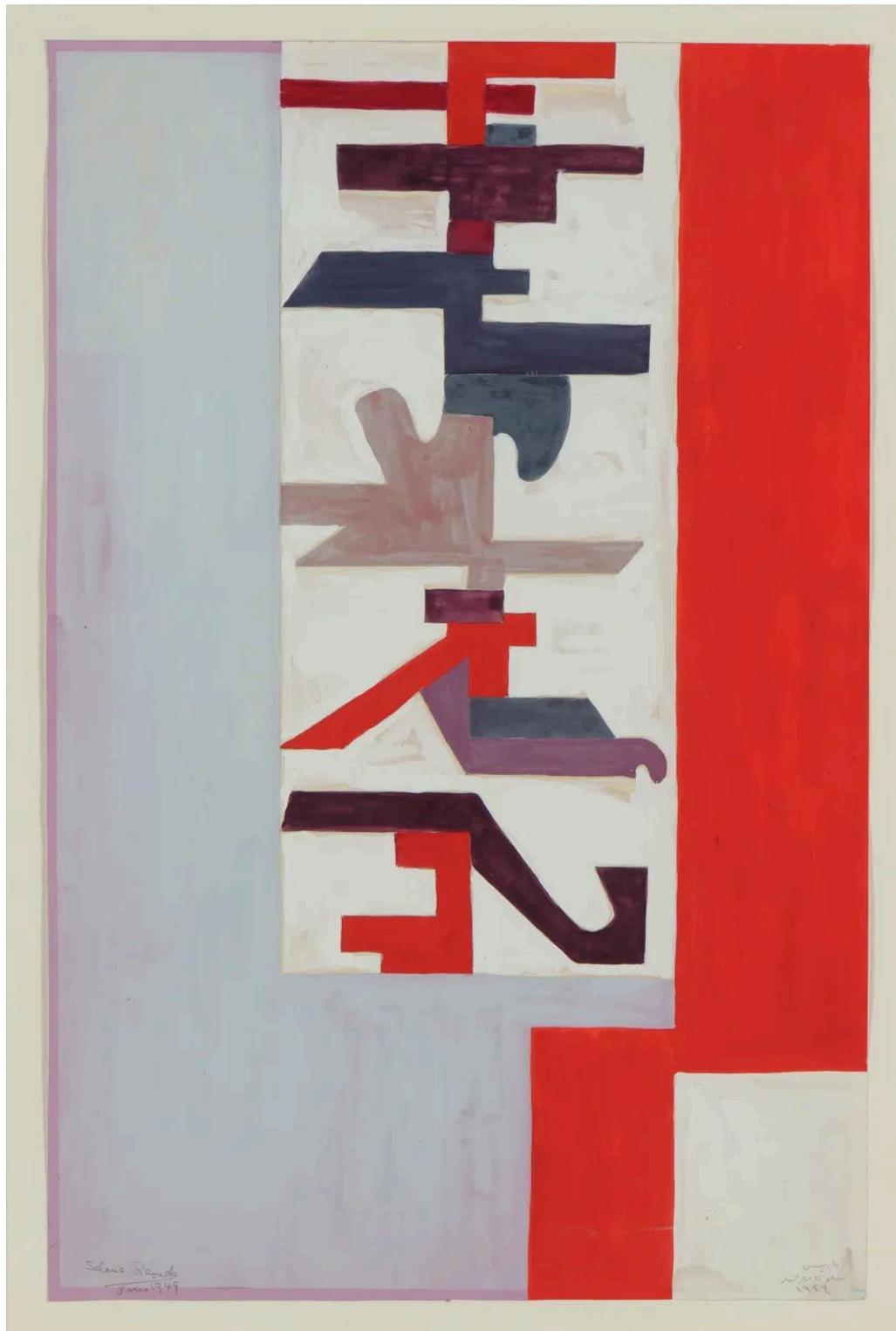
minaret and the letters *meem* and *alif*, like the interrogative Arabic noun for “what,” recurs across four decades of Choucair’s work, including an early gouache (1946–47), a terracotta sculpture (1983–85), and an oil painting, *Fractional Module* (1947–51) (fig. 7).

According to the notes she kept in her studio, Choucair was experimenting with Arabic calligraphy as early as 1946.<sup>44</sup> A self-portrait from 1947, in oil on Masonite, shows the artist’s name circling her head in stylized script. A pair of gouaches titled *Experiment with Calligraphy*, from 1949, echo the possibility of letter forms (fig. 8). Here, the letters, if indeed they are letters, run vertically rather than horizontally. The central forms stack up and down rather than side by side. More than anything, they prefigure Choucair’s sculptures from the 1950s and 60s.



**Figure 7:** Choucair, Saloua Raouda. *Fractional Module*. 1947–51. Oil on canvas. 49 x 70 cm. Image courtesy of the Saloua Raouda Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.

44. Choucair, Artist’s file, Sursock Museum, Beirut. The art historian Charbel Dagher names Choucair, along-side Jamil Hamoudi, Ibrahim El-Salahi, and Madiha Omar, as a pioneer of *hurufiyya*, meaning “lettrism,” from the Arabic *huruf*, for “letters.” He cites *Ya layl* (Oh Night) as evidence that “she too exploits the compositional possibilities of the Arabic letters.” Charbel Dagher, *Arabic Hurufiyya: Art and Identity*, trans. Samir Mahmoud (Milan: Skira, 2016), 27.



**Figure 8:** Choucair, Saloua Raouda. *Experiment with Calligraphy (Red)*. 1949. Gouache on paperboard. 48 x 31 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Image courtesy of the Saloua Raouda Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.

In conversation with Helen Khal, Choucair stressed that her geometric abstract work began “with the square, the circle, and the triangle” and was rooted, by necessity, in the mathematical rhythm of Arab art.<sup>45</sup> Compared to Douaihy and Abboud, Choucair was unmoved by the lyrical tradition of Lebanese landscape painting. She arrived at abstraction through Sufism, descriptions of heaven in the Quran, and the pre-Islamic poetry of Antarah Ibn Shaddad. Abstraction for her was a process of distillation and purification, “the Arabs’ quest for the essence and the abstract.”<sup>46</sup> According to Khal, it was Choucair’s indignation over a philosophy professor who told her the Arabs had no art at all that pushed her to study Islamic art and then, to make her own art from what she learned in order to prove him wrong.<sup>47</sup> What prompted Choucair to become an artist, then, was not her encounter with modernism in Paris but rather her anger in response to the colonial encounter in Beirut.

Choucair traveled to Paris in 1948. She accompanied her brother-in-law, a former cabinet minister, on a business trip and decided to stay. She realized she could live for a month in the student dormitories of the Cité universitaire for the same amount she was paying for lunch at the Hotel Normandie.<sup>48</sup> In three years, Choucair attended three, possibly four different art schools and studios, including Léger’s atelier. Unsatisfied, she defected from Léger and helped the artists Jean Dewasne and Edgard Pillet set up the Atelier de l’art abstrait.<sup>49</sup>

Inspired by the Bauhaus, the atelier followed a workshop model where experiments were collective and shared. From her peers, Choucair pulled different elements into her formal language and in doing so, enlarged her vocabulary. In 1951, she had a gallery exhibition at Colette Allendy, which included some of the same work she had shown in Beirut. Abboud reviewed her show for the newspaper *L’Orient*, crediting Choucair for finding in abstract painting the elements of a universal language.<sup>50</sup> Like Douaihy and Abboud, Choucair participated in the Salon des Réalités Nouvelles and later, the Salon de mai.

And then she went home. Choucair married the journalist Youssef Choucair in 1953. They had a daughter four years later. From 1952 until 1956, Choucair worked for the US government via for the Point Four Program, part of the Truman administration’s attempt to win the Cold War through soft power, technical assistance, and support for craft economies in the developing world. Choucair learned ceramics, enameling, and jewelry design and toured factories and craft schools in the United States.<sup>51</sup>

45. See Helen Khal, “The Art of Saloua Choucair,” *Arab Perspectives*, March 1985, 26–31; Saloua Raouda Choucair, “How the Arab Understood Visual Art,” trans. Kirsten Scheid, in *Modern Arab Art: Primary Documents*, ed. Anneka Lenssen, Sarah Rogers, and Nada Shabout (New York: Museum of Modern Art, 2018), 145–49, originally published as “Kayfa Fahima al-‘Arabi Fann al-Taswir,” *Al-Abhath* 4, no. 2 (June 1951): 190–201; Choucair, Artist’s file, Salwa Mikdadi Papers, Archives and Special Collections, New York University Abu Dhabi Library, New York University, Abu Dhabi.

46. Choucair, “How the Arab Understood Visual Art,” 146.

47. Khal, “The Art of Saloua Choucair,” 28.

48. Nelda LaTeef, *Women of Lebanon: Interviews with Champions for Peace* (Jefferson, NC, and London: McFarland, 1997), 17–19.

49. Scheid, *Fantasmic Objects*, 263.

50. Shafic Abboud, “L’exposition Salwa Rawda: Paris révèle la peinture abstraite d’une jeune Libanaise,” *L’Orient*, 20 May 1951.

51. L. Leila Faris, “Raouda Has Faith in Abstract Art,” *Outlook*, 31 January 1953, 3.

Although Point Four was ultimately deemed a failure of so-called modernization from below, Choucair's experience with the program signaled a major pivot in her career, inspired, perhaps, by its focus on useful objects and women's economic empowerment.<sup>52</sup> "The world is changing rapidly," she said at the time, "and we must change with it."<sup>53</sup> In 1957, Choucair shifted definitively from painting to sculpture, translating the forms of her early gouaches into fiberglass, wood, metal, and stone.<sup>54</sup>

Initially grouped under the titles "Poems" and "Odes," her first sculptures convey units of Arabic poetry. Compared to her *Experiments with Calligraphy*, the shapes are similarly stacked and vertical but here they are modular. Each piece represents a verse or *bayt* in Arabic poetry. Whether arranged in a column or nestled into a row or a cube, the pieces are meant to be taken apart and reassembled. Each variation creates new meaning, yet the meaning of each piece remains complete. Another series, "Trajectories of a Line," revives Choucair's run-in with ancient Egyptian monuments. *Trajectory of a Line (The Pharaonic)*, from 1957–59, for example, is totally abstract but projects the presence of a regal standing figure (fig. 9). Another series, known as "Duals," from the 1960s and 70s, consists of ruminative, interlocking forms, always in pairs, which have been variously read as lovers, peace between warring factions, and the oneness of god.

When the critic Joseph Tarrab reviewed the Sursock Museum's *Salon d'automne* in 1982, he singled out Choucair for the passion, brio, and warmth of her sculptures. They invited viewers to play a game, to imagine the infinite permutations and transformations of their modular, variable parts. This placed the sculptures "at the cutting edge of modernity while referring, paradoxically, to the profound essence of Arab-Muslim art." In Tarrab's view, they were the only works "to plant their roots in the most authentic eastern tradition and in the best lived contemporaneity."<sup>55</sup>

A year later, Choucair produced her first public sculpture. Installed on a roundabout in Ramlet El-Baida, draped in a white veil, and nicknamed "the Bride of Beirut," the piece consisted of five parts stacked like one of her poems.<sup>56</sup> In response, the artist and critic Samir Sayegh described Choucair as matchless in her vision, an artist strong enough to whip everything around her into the movement of her sculpture, which was also the elevation of the divine.<sup>57</sup> The differences are striking between these critiques, which are also critiques of colonialism. Where Tarrab noted opposition between modernity and authenticity, Sayegh found coexistence in the mixed-up cosmopolitanism of Beirut.

---

52. Choucair, Archives of the Saloua Raouda Choucair Foundation, Ras El-Metn.

53. Choucair, Artist's file, Sursock Museum, Beirut.

54. Scheid, *Fantasmic Objects*, 276.

55. Joseph Tarrab, "Le Salon d'automne au Musée Sursock: La Sculpture," *L'Orient-Le Jour*, 28 December 1982, 17.

56. Kirsten L. Scheid, "Painters, Picture-Makers, and Lebanon: Ambiguous Identities in an Unsettled State" (PhD diss., Princeton University, 2005), 382.

57. Samir Sayegh, "Tamayyuz uslub wa faruda ru'ya," *Al-Kifah Al-Arabi*, 25 July 1983, 71.



**Figure 9:** Choucair, Saloua Raouda. *Trajectory of a Line (The Pharaonic)*. 1957–59. Wood. 43 x 27 x 16 cm. Image courtesy of the Saloua Raouda Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.

### Cosmopolitan Returns (Conclusion)

Cosmopolitanism, as Martha Nussbaum reminds us, really is as old as the Greeks. When asked where he came from, Diogenes the Cynic said he was a citizen of the world. He didn't name a lineage, geography, gender, or social class, but rather what he shared with humanity. "Cynic/stoic cosmopolitanism urges us to recognize the equal, and unconditional, worth of all human beings."<sup>58</sup> The cosmopolitan tradition has limitations, as Nussbaum elaborates, most notably its disregard for non-human life and nature. But the grounding of cosmopolitanism in dignity and equality makes it especially useful for reformulating modernism as global.

The artist and theorist Rasheed Araeen landed on this same idea of equality in his argument for the importance of Islamic geometry (as an art form and a system of abstract thought) and against its obliteration from historical narratives linking Greek rationality to the Renaissance. For Araeen, the same geometry that originated in the twelfth century and inspired Choucair remains accessible as a tool for meditation, imagination, and translation (of revealed knowledge into everyday life), and as a much-needed allegory for human equality.<sup>59</sup>

That said, it was Stalin, and before him Hitler, who thoroughly corrupted the idea (and ideals) of cosmopolitanism by turning it into an anti-Semitic slur.<sup>60</sup> A rehabilitation of cosmopolitanism and its complex relationship to globalization has been ongoing since the 1990s—effectively the same period in which art historians have been theorizing global modernism. Prominent among them, Partha Mitter uses cosmopolitanism as a generative alternative to the politics of stylistic influence. "As a category," Mitter writes, "influence ignores more significant aspects of cultural encounters, the enriching value of the cross-fertilization of cultures that has nourished societies since time immemorial."<sup>61</sup> Such encounters define cosmopolitanism, and in Mitter's view, together with serious scholarly attention to local and regional contexts, make it possible to restore artists' agency and decenter the canon.

In *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, Kwame Anthony Appiah defends cosmopolitanism as contamination. This is instructive for recalibrating the relationship between Paris and Beirut because, in Appiah's view, it is migration above all that brings cosmopolitanism into being. He quotes the novelist Salman Rushdie: "Mélange, hotchpotch, a bit of this and a bit of that is how newness enters the world."<sup>62</sup> Appiah's vivid set piece for cosmopolitan contamination is the Asante capital of Kumasi in Ghana—multi-ethnic and multilingual, connected among other things to globalized commodities, ancient trade routes, and the pilgrimage to Mecca.<sup>63</sup>

---

58. Nussbaum, *The Cosmopolitan Tradition*, 1-2.

59. Rasheed Araeen, "Preliminary Notes for the Understanding of the Historical Significance of Geometry in Arab/Islamic Thought, and Its Suppressed Role in the Genealogy of World History," *Third Text* 24, no. 5 (2010): 509-19. <https://doi.org/10.1080/09528822.2010.502770>.

60. For more cosmopolitanism in relation to the mobility and fluidity of Jewish communities around the world, including the anti-Semitism characterizing images and narratives of the wandering Jew, see Cathy S. Gelbin and Sander L. Gilman, *Cosmopolitanisms and the Jews* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017).

61. Mitter, *Collapsing Certainties*, 43.

62. Salman Rushdie, quoted in Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers* (New York: W. W. Norton & Company, 2006), 112.

63. Ibid., 101-102.

Along similar lines, Kobena Mercer uses cosmopolitanism as a conceptual tool for returning to the work of twentieth-century artists who were dismissed as minor because they lived on the wrong end of the metropolitan-colonial matrix.<sup>64</sup> Mercer asks if a reconfigured understanding of cosmopolitanism can help to sort through ideas about chronology and artistic agency and rework art historical genres such as the case study, the monograph, and the survey, accommodating complex layers of cultural difference. He draws on the work of the anthropologist James Clifford to define cosmopolitanism as discrepant, as “cosmopolitanism-from-below.”<sup>65</sup>

Douaihy, Abboud, and Choucair all “spoke” abstraction with different accents. Abstraction in their work coexisted with landscape painting, religious painting, references to calligraphy and Aramaic and Syriac; with storytelling, mapmaking, memory, nostalgia, and longing; with Arabic letterforms, units of poetry, principles of Sufism, scientific concepts, geometry, and more. “What is present in the novel,” writes Bakhtin on heteroglossia, “is an artistic *system* of languages, or more accurately a system of *images* of languages.”<sup>66</sup> Arguing against the notion of a unified style or voice, as against an ordering or distilling analysis, Bakhtin insisted that novels included a huge range of languages, dialects, patterns of speech, and expressions. Each language was stratified, and no language was singular. The meaning of the novel was therefore always open and ever-changing. The same can be said for the work of Douaihy, Abboud, and Choucair. Their orchestrating language may be Arabic, but in varied forms and in dialogue with so much else. To read their work as derivative or imitative or belated in relation to western modernism makes no sense because western modernism is already there, making noise and talking loudly in their work. The signs, shapes, and textures of their paintings and sculptures demand more than comparison based on isolated, already familiar elements.

“There is no way to practice a canon-free art history,” warns the art historian Steven Nelson.<sup>67</sup> The promise of global modernism, as a methodology, is to address the problem of the many missing others of art history, including women, people of color, and populations outside of Western Europe and North America, by taking apart the narratives and structures that have long enforced their exclusion. To level Paris and approach it as one in a network of cities, here connected to and in dialogue with Beirut, is one way of putting global modernism into practice. Breaking the canon and figuring out what to do with its pieces is another. It is not enough to add Douaihy, Abboud, and Choucair to an existing canon as lone, isolated geniuses. Nor is it enough to build around them separate, parallel, plural, or alternative modernisms.

Rethinking the art historical narrative demands redefining concepts like cosmopolitanism and looking anew at the relationship between linguistic phenomena and the visual arts. One way to break or at least disturb the canon might be to stuff it so full of irreducible case studies that it cracks and buckles. Another might be to treat such case studies as worlds as vibrant, chaotic, stratified, heteroglot, and impossible to order as Bakhtin’s heteroglossic novel, laying out the vast amounts of work to be done to understand them. It will be crucial not only to reconfigure the

---

64. Kobena Mercer, ed., *Cosmopolitan Modernisms* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2005), 9.

65. James Clifford, quoted in Mercer, *Cosmopolitan Modernisms*, 11.

66. Mikhail M. Bakhtin, “Discourse in the Novel,” in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, ed. Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 416.

67. Steven Nelson, “Turning Green Into Black, or How I Learned to Live with the Canon,” in *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, ed. Elizabeth C. Mansfield (New York and London: Routledge, 2007), 55.

western canon but also to revisit Lebanon's national canon, as the latter was clearly made in the mirror image of the former. Existing accounts of Douaihy, Abboud, and Choucair may need their own revision to see what they themselves have obscured and excluded.

## Bibliography

- Abboud, Shafic. "L'exposition Salwa Rawda: Paris révèle la peinture abstraite d'une jeune Libanaise." *L'Orient*. 20 May 1951.
- Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York and London: W. W. Norton & Company, 2006.
- Araeen, Rasheed. "Preliminary Notes for the Understanding of the Historical Significance of Geometry in Arab/Islamic Thought, and Its Suppressed Role in the Genealogy of World History." *Third Text* 24, no. 5 (2010): 509–19. <https://doi.org/10.1080/09528822.2010.502770>.
- Bakhtin, Mikhail M. "Discourse in the Novel." In *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, edited by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- "Brief History of the AUB Art Club," 1952. Fine Arts and Art History Collection (FAAH), 1952–present. Archives and Special Collections, Jafet Library, American University of Beirut.
- Chammas, Carla, Rachel Dedman, and Omar Kholeif, eds. *Helen Khal: Gallery One and Beirut in the 1960s*. London: Sternberg Press, 2023.
- Choucair, Saloua Raouda. "How the Arab Understood Visual Art." Translated by Kirsten Scheid. In *Modern Arab Art: Primary Documents*, edited by Anneka Lenssen, Sarah Rogers, and Nada Shabout, 145–49. New York: Museum of Modern Art, 2018. Originally published as "Kayfa Fahima al-Arabi Fann al-Taswir," *Al-Abhath* 4, no. 2 (June 1951): 190–201.
- \_\_\_\_\_. Artist's file, Salwa Mikdadi Papers, Archives and Special Collections, New York University Abu Dhabi Library, New York University, Abu Dhabi.
- \_\_\_\_\_. Artist's file. Sursock Museum Library and Archives, Sursock Museum, Beirut.
- \_\_\_\_\_. Archives of the Saloua Raouda Choucair Foundation, Ras El-Metn, Lebanon.
- Dagher, Charbel. *Arabic Hurufiyya: Art and Identity*. Translated by Samir Mahmoud. Milan: Skira, 2016.
- Dib, Kamal. *Warlords and Merchants: The Lebanese Business and Political Establishment*. Reading: Ithaca Press, 2004.
- Domit, Moussa. *The Art of Saliba Douaihy: A Retrospective Exhibition*. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1978.
- Douaihy, Saliba. Artist's file. New York: Museum of Modern Art, 1966. [Updated in 1978.]

Drugeon, Fanny. "Paris cosmopolite? Artistes étrangers à Paris, parcours 1945–1989." In *La construction des patrimoines en question(s): Contextes, acteurs, processus*, edited by Jean-Philippe Garic, 161–181. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2015.

El-Hage, Badr. "Autobiography and Artistic Views: Saliba Douaihy." In *Forever Now: Five Anecdotes from the Permanent Collection*, edited by Nada Shabout, 51–70. Doha: Bloomsbury Qatar Foundation, 2012.

Fani, Michel. *Dictionnaire de la Peinture au Liban*. Saint-Didier: Éditions de l'Escalier, 1998.

Faris, L. Leila. "Raouda Has Faith in Abstract Art." *Outlook*, 31 January 1953, 3.

Gelbin, Cathy S., and Sander L. Gilman. *Cosmopolitanisms and the Jews*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.

Houssais, Coline. *Paris en lettres arabes*. Paris: Sinbad/Actes Sud, 2024.

Joyeux-Prunel, Béatrice. "Toujours Ailleurs: Portrait de l'artiste parisien en migrant, et de Paris en centre périphérique." In *Paris et nulle part ailleurs: 24 artistes étrangers à Paris, 1945–1972*, edited by Jean-Paul Ameline, 74–89. Paris: Éditions Hermann, 2022.

Kassir, Samir. *Beirut*. Translated by M. B. DeBevoise. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2010.

Khal, Helen. "The Art of Saloua Choucair." *Arab Perspectives*, March 1985, 26–31.

———. *The Woman Artist in Lebanon*. Beirut: Institute for Women's Studies in the Arab World, 1988.

Lahoud, Edouard. *L'Art Contemporain au Liban*. Beirut: Dar el-Machreq Éditeurs, 1974.

LaTeef, Nelda. *Women of Lebanon: Interviews with Champions for Peace*. Jefferson, NC, and London: McFarland, 1997.

Lemand, Claude, ed. *Shafic Abboud*. Paris: Galerie Claude Lemand and Éditions Clea, 2006.

Le Thorel, Pascal. *Shafic Abboud*. Milan: Skira, 2014.

Maasri, Zeina. *Cosmopolitan Radicalism: The Visual Politics of Beirut's Golden Sixties*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

Meier, Prita. "Authenticity and Its Modernist Discontents: The Colonial Encounter and African and Middle Eastern Art History." *The Arab Studies Journal* 18, no. 1 (Spring 2010): 12–45.

Mercer, Kobena, ed. *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2005.

Mitter, Partha. "Collapsing Certainties: Reflections on the End of the History of Art." *The Cairo Review of Global Affairs* 14 (Summer 2014): 38–47.

- Najem, Tom. *Lebanon: The Politics of a Penetrated Economy*. Abingdon: Routledge, 2012.
- Nelson, Steven. "Turning Green Into Black, or How I Learned to Live with the Canon." In *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, edited by Elizabeth C. Mansfield, 54–66. New York and London: Routledge, 2007.
- Nussbaum, Martha C. *The Cosmopolitan Tradition: A Noble but Flawed Ideal*. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2019.
- Pedrosa, Adriano. "History, Histórias." In *Afro-Atlantic Histories*, edited by Adriano Pedrosa and Tomás Toledo. New York: DelMonico Books, 2022.
- Sader, P. Jean. *The Art of Saliba Douaihy*. Beirut: Fine Arts Publishing, 2015.
- Sayegh, Samir. "Tamayyuz uslub wa faruda ru'ya'," *Al-Kifah Al-Arabi*, 25 July 1983, 70–71.
- Scheid, Kirsten L. *Fantasmic Objects: Art and Sociality in Lebanon, 1920–1950*. Bloomington: Indiana University Press, 2022.
- \_\_\_\_\_. "Painters, Picture-Makers, and Lebanon: Ambiguous Identities in an Unsettled State." PhD diss., Princeton University, 2005.
- Stétié, Salah. "Salon d'automne." *L'Orient littéraires*, 1966.
- Tarrab, Joseph. "Le Salone d'automne au Musée Sursock: La Sculpture." *L'Orient-Le Jour*, 28 December 1982, 17.

---

#### About the author

**Kaelen Wilson-Goldie** is a writer and critic who divides her time between Beirut and Geneva. She is the author of *Etel Adnan* (2018) and *Beautiful, Gruesome, and True: Artists at Work in the Face of War* (2022), and a frequent contributor to *4Columns*, *Aperture*, *Bookforum*, *e-flux Criticism*, and *Mousse*, among other publications. She is also a PhD candidate in Art History and Criticism at Stony Brook University in New York (SUNY Stony Brook), where her research focuses on modern and contemporary art in the Middle East and North Africa, with an emphasis on the work of groundbreaking but understudied women artists and the importance of cities such as Beirut, Cairo, and Algiers as major centers of art, culture, and political thought.

# (Re)producing an 'Islamic-Byzantine' Artist

## The Orientalization of Fahrelnissa Zeid's Modernist Practice

Adila Laïdi-Hanieh

*Art historian and museologist, Ramallah*

### Abstract

This article challenges the interpretation of Fahrelnissa Zeid's (1901–1991) mid-century abstract production as influenced by Islamic and Byzantine art. The study analyzes culturalist presentations of the artist's exhibitions in Paris galleries (1949–1969) and later international exhibitions (1990–2024), comparing them with the artist's own statements and alternative reviews. I argue that both twentieth century and contemporary interpretations of her abstract practice are orientalist in character. The original elision of her voice reflected mid-century colonial ideology and promoted a new Parisian lyrical abstraction movement, while contemporary interpretations elevate globalized exhibitions' marketing over scholarship. These culturalist interpretations exclude Fahrelnissa Zeid from modernism's narratives by framing her practice as a-historic cultural atavism. I argue that Fahrelnissa's approach to abstraction was shaped by her preoccupation with all-encompassing other-worlds. Her transition to abstraction followed a figurative expressionist phase and was triggered by paradigm-shifting visual shocks, leading to a two-decade gestural expressionist production. Fahrelnissa Zeid's artistic vision also differs from some Global South modernist artists' practice who sought to hybridize their national cultural imageries with European visual styles.

### Keywords

Fahrelnissa Zeid, New School of Paris, Turkey, Abstract art, Orientalism

This article was received on 28 August 2024, double-blind peer-reviewed, and published on 14 May 2025 as part of *Manazir Journal* vol. 6 (2024): "Les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, l'art abstrait et Paris" edited by Claudia Polledri and Perin Emel Yavuz.

### How to cite

Laïdi-Hanieh, Adila. 2025. "(Re)Producing an 'Islamic-Byzantine' Artist: The Orientalization of Fahrelnissa Zeid's Modernist Practice." *Manazir Journal* 6: 57–86. <https://doi.org/10.36950/manazir.2024.6.3>.



**Figure 1:** Zeid, Fahrelnissa. *Flight of the Moon and Astronaut/Intruder*. 1965 (originally dated 1968). Oil on canvas. 100 × 535 cm, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha. Image courtesy of Mathaf © Fahrelnissa Zeid Estate.



**Figure 2:** Zeid, Fahrelnissa. *Untitled*. 1950s. Oil on canvas. 134 × 530 cm (unframed), Guggenheim Abu Dhabi Collection, Abu Dhabi. Image courtesy of Guggenheim Abu Dhabi © Fahrelnissa Zeid Estate.

## Introduction

"She should long ago have joined  
France's artistic pantheon."<sup>1</sup>

The above quote is a paradoxical appreciation about Fahrelnissa Zeid (1901–1991), today overlooked in Paris despite the city hosting many of her postwar exhibitions.<sup>2</sup> Yet, it is also a timely appreciation given the contemporary art world's widening of the modernist canon with (re)discoveries of female and Global South modernists. Fahrelnissa's reputation has benefited from this trend with record auction sales and new exhibitions—principally outside France. However, the

1. Sarah Wilson, "Extravagant Reinventions: Fahrelnissa Zeid in Paris," in *Fahrelnissa Zeid*, ed. Kerryn Greenberg (London: Tate Publishing, 2017), 89.

2. This article alternates naming the artist by her first and last name together, and her first name only. This is because her last name—Zeid—is the first name of her second husband. Using it to refer to her lends to confusion.

interpretation of her abstract practice has not been updated since the 1950s, and is still characterized as adhering to 'Islamic' and 'Byzantine' aesthetics—ignoring her own remarks, as well as her involvement in two modernist art movements: The *D Grubu* in 1940s Istanbul and the *Nouvelle École de Paris* in the 1950s.

This article traces the genealogy of such orientalist interpretations, and the production and (re)production of Fahrelnissa Zeid as beholden to capacious categories of static and transhistorical cultural traditions. The argument is based on interviews and research into the artist's archive that led to the publication of her biography in 2017, and on subsequent research into additional archives.<sup>3</sup> This article begins with a presentation of Fahrelnissa Zeid's life and career, then reviews the construction of her culturalist reputation during her abstract period in Paris from 1949 to 1969, and its revival in contemporary globalized museum contexts in Paris and London from 1990 to 2024. I deconstruct both periods' judgements and compare them with the artist's statements, and with non-orientalist reviews. I argue that, and elucidate why, both original and contemporary exegeses are orientalist in character. Further, I argue that Fahrelnissa Zeid's approach to her practice as a whole was driven by a pursuit of expressive innovation. Fahrelnissa conceptualized her abstract practice as an exalted spiritual exploration, driven by her need to express her inner psychic universes and by a fascination with space.

### Biographical and Career Overview

The young Fahrinnisa Şakir Kabaağaçlı was born in 1901 into a family of intellectual Ottoman officials (fig. 3). She enrolled at Istanbul's Women's Academy of Fine Arts in 1919, but quit after her marriage. She travelled with her husband, modernist writer Izzet Melih Devrim (1887–1966), throughout the 1920s to Europe and visited museums. She had three children in a few years, including one who died in infancy. A turning point was when, on one of her travels, she enrolled in 1928 for a year at Paris' *Nabis* influenced Académie Ranson and studied there under cubist painter, Roger Bissière (1886–1964). Upon her return to Istanbul, she abandoned her classicist drawings and turned towards expressionist painting. She re-enrolled at the Istanbul Fine Arts Academy, and participated in local exhibitions.

Fahrinnisa Devrim remarried the Iraqi diplomat, Prince Zeid Al-Hussein (1898–1970), in 1933 and Arabized her name to Fahrelnissa Zeid. In the following years, she had a fourth child, suffered from health breakdowns and a suicide attempt that led to multiple hospitalizations where doctors advised her to focus on art. She would later write that painting saved her life.<sup>4</sup> Living in Istanbul during World War II, she painted expressionist cityscapes, interiors, nudes, symbolist scenes, and portraits. In 1941, she joined the avant-garde art collective *D Grubu*. She exhibited with the group before beginning to exhibit alone in 1945 to critical and commercial acclaim. However, she privately complained of being dismissed as a dilettante by some of her male colleagues and longed to affirm herself as an artist beyond Istanbul.<sup>5</sup>

---

3. Adila Laïdi-Hanieh. *Fahrelnissa Zeid. Painter of Inner Worlds* (London: Art/Books, 2017).

4. Fahrelnissa Zeid, Draft letter to Maurice Collis, 14 February 1948, Fahrelnissa Zeid Archive, Amman, Jordan, n.p.

5. Ibid.



**Figure 3:** A young Fahrelnissa Zeid seated bottom left with her family in Büyükada, Turkey. 1910. Archive Prince Raad Zeid Al-Hussein. Image courtesy of Wikimedia Commons, Public domain, Turkey, 2019.

In 1946, Fahrelnissa left Turkey after her husband was appointed to the United Kingdom. Once there, she held a number of solo exhibitions of her figurative output. She adopted abstraction in 1949 after undergoing a sensory epiphany on her first intercontinental flight over the fields of Southern England (fig. 8). Later that year, she held her first Paris solo exhibition at the Colette Allendy Gallery, met art critic Charles Estienne (1908–1966), and began splitting her time between London and Paris.

Estienne integrated Fahrelnissa Zeid into the cosmopolitan constellation of artists working in lyrical abstraction that he promoted in his attempt to revive the centrality of Paris's prewar *École de Paris*. Eventually, she became a member of the *Nouvelle École de Paris* (NEDP) exhibiting at its first exhibition in 1952, and in most of its subsequent group shows. She also exhibited regularly at the international abstract showcase, *Salon des Réalités Nouvelles*, in addition to solo exhibitions in Belgium and Switzerland. Tristan Tzara, Fernand Léger and Francis Picabia visited Fahrelnissa's exhibitions; Gisèle Freund photographed her; she made lithographs with Jacques Villon, was friends with Lynn Chadwick, and exhibited alongside Chagall.

In 1950, Fahrelnissa Zeid became the first Middle Eastern artist to have a solo exhibition in a New York commercial gallery. In 1954 she became the first female artist to have a solo exhibition at London's Institute of Contemporary Arts.<sup>6</sup> Her work was recognized by historians of modernism.

In 1952, a book profiled Fahrelnissa alongside Hans Arp, Sonia Delaunay, Nicolas De Stael, and Vasarely.<sup>7</sup> In 1960, she was included in another book of artists' interviews, alongside Chagall, Miró, Kokoschka, Hepworth, Münter, and Henry Moore.<sup>8</sup>

After the 1958 Republican revolution in Iraq, Fahrelnissa lived as an exile in Europe. In the late 1960s, she revisited figuration via portraiture. She also invented a new artform with colored resin blocks encasing painted poultry and rabbit bones called *Paléokystalos*. Fahrelnissa Zeid consistently experimented with different media: gouaches, prints, painted pebbles, painted sea rocks, and stained glass. Fahrelnissa then moved to Jordan in 1975, where she taught art. A 1981 group exhibition with her students contributed to the acceptance of abstraction in Jordan. In her last decade, Fahrelnissa Zeid focused on teaching and exhibiting, and privately painting portraits. She died in 1991.

Fahrelnissa had retrospectives in Turkey in 1964, Amman in 1983, and in 1990 at the Ludwig Sammlung Museum. In 2017, two posthumous retrospectives were held at London's Tate Modern and Berlin's Deutsche Bank Kunsthalle, after which her works began to be regularly exhibited internationally. Many of Fahrelnissa Zeid's works are held by international museums and art foundations. Fahrelnissa came to further prominence in the last decade, when some of her monumental abstract paintings broke auction records.

---

6. "Complete ICA Exhibitions List 1948–Present–July 2017", ICA, accessed 31 July 2024.  
<https://archive.ica.art/about/history/index.html>.

7. Julien Alvard et al., eds, *Témoignages pour l'Art Abstrait* (Paris: Éditions d'Art d'Aujourd'hui, 1952).

8. Édouard Roditi, *Dialogues on Art* (London: Secker & Warburg, 1960).



**Figure 4:** Fahrelnissa Zeid standing in front of her painting *Vers un Ciel (Towards a Sky)* exhibited at the *Salon des Réalités Nouvelles* at the *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. Image courtesy of Fahrelnissa Zeid Estate, 1953.

## Practice

Fahrelnissa Zeid's singular ambition allowed her to develop an innovative and prolific body of work. Her paintings are characterized by high painterliness and linearity. She was a swift worker, deploying considerable energy that allowed her to produce works requiring great intensity quickly, in addition to exploring new styles in rapid and overlapping sequences. Throughout her stylistic evolutions, she maintained a maximalist expressionist approach.

Fahrelnissa began her practice in earnest in the early 1940s as a figurative painter of symbolist works, expressionist portraits, nudes, cityscapes, and busy flat perspective interiors in saturated colors and thick impastos. After adopting abstraction in 1949, she would transpose the turmoil of her shifting moods onto her paintings with intense all-overs, and jarring contrasts of color and form. She often filled her larger gestural canvases with cadenced sub-compositions of fragmented colors and shapes, with divisionist effects. She also incised palette knife grooves onto impastoed surfaces. Thus, she created overwhelming and otherworldly universes of whimsy, cosmic voyages, and polychromatic murmurations (fig. 2).

Fahrelnissa Zeid began her transition to abstraction in 1947–1948 with psychedelic hybrid abstract-figurative compositions. Her fully abstract production can be roughly organized in five overlapping phases: first, a post-1949 experimental period of receding aerial views of geometrically abstracted agricultural fields; next, from 1950 to 1953 she transfigured those parcellated terrain abstractions into chromoluminarist vortexes (fig. 4 and fig. 6); she then transitioned to a maritime, sun-dappled phase (fig. 5); later, she reinvented herself with two shorter phases: first, producing dark canvases between 1954 and 1955 with primitivist geometric motifs, followed in 1956 to 1957 by works with a dark painterly unfolding linearity.

Fahrelnissa Zeid described these changes as motivated by a desire to search for a "style" that would suit her "particular temperament," and move away from her "traditionally figurative" period.<sup>9</sup> However, she also spoke of seeking satisfaction in surpassing herself: "As soon as I have attained a new angle in my composition and have exhibited my new work [...] I struggle to express myself in a new way. Contentment in this new dimension to me signifies advancement."<sup>10</sup> A parallel output of two immersive and self-annihilating universes punctuate her oeuvre: maritime depths (fig. 9) and bi-chromatic astral worlds (fig. 1). Fahrelnissa also consistently produced monumental paintings that remain unrivaled by any woman artist of the immediate post-war period.

What unifies her abstract works? A forbidding intensity of scale and color? Dramatic lines and kineticism? Fahrelnissa Zeid's teeming works proceed from the sublime, re-created not as natural or divine but as a psychic experience. Fahrelnissa's sublime is a projection of her well-reported exalted absorption and boundless energy during the painting process.<sup>11</sup> Her loss of self in painting also engulfs viewers.

9. Fahrelnissa Zeid quoted in Roditi, *Dialogues on Art*, 194.

10. Fahrelnissa Zeid. Speech to Visitors, Amman open house. 18 November 1976. Fahrelnissa Zeid Archive, Amman, Jordan, n.p.

11. Fahrelnissa Zeid quoted in Roditi, *Dialogues on Art*, 193–4.



**Figure 5:** Zeid, Fahrelnissa. *Intermittence... Sand... Water... Sun*. 1953. Oil on canvas. 185 × 452 cm, Istanbul Museum of Modern Art Collection, Istanbul. Eczacıbaşı Group Donation © Istanbul Museum of Modern Art. Photographed by Reha Arcan © Istanbul Museum of Modern Art.

### Producing an 'Oriental' Artist

Like many Turkish modernists, Fahrelnissa Zeid was steeped in French culture and consequently focused her practice on Paris. Her high period there coincided with the new lyrical abstraction boom.<sup>12</sup> From 1949 to 1961, Fahrelnissa had four solo abstract exhibitions whose presentation and reception constructed a fetishized, gendered, and orientalist artistic persona to account for her radically different output. She was presented as a female foreign artist in the grips of her essentialized culture(s) of origin—'Islamic' and 'Byzantine'—who atavistically observed an Islamic ban on figuration. Although laudatory, reviews ignored Fahrelnissa Zeid's extensive artistic training, previous figurative modernist practice, and statements. This was before the post-modern shift in art criticism influenced by scholarly perspectives, when critics were still free to invent artists' personas. It is only after the heyday of the NEDP waned that Fahrelnissa received reviews that considered her words and engaged with her art on its own terms.

The reception of Fahrelnissa Zeid as an inherently oriental artist was established at her 1949 first Paris exhibition at the Colette Allendy gallery.<sup>13</sup> Allendy asked the notable André Maurois (1885–1967) to write the catalogue's preface. He praised Fahrelnissa's work for its originality, but claimed it evoked "oriental carpets," "primitive Byzantines," and "Batiks of Java... dictated by her hereditary instincts," among which are the influence of "Arab artists" to whom "figurative art was forbidden [...] [And who] had to express themselves by forms that had no other precise meaning than their beauty."<sup>14</sup> Maurois' literary fantasies set the mold, and his text would define her reputation to this day as some reviewers and gallerists reprised it verbatim.

12. In London, she pursued an independent and less active career. That scene was devoid of the artistic-ideological debates that gripped Paris., Her artistic persona there was presented as a dynamic colorist expressing her emotions and inner life through abstracted representations of nature- without orientalist fantasies.

13. She participated in collective exhibitions in 1946, at the UNESCO and the Musée Cernuschi.

14. André Maurois, *The Oriental Painter Fahr-El Nissa-Zeid* (New York: Hugo Gallery, 1950), n.p.

Estienne would amplify Maurois' approach in writing about Fahrelnissa, in line with his project of developing a poetic critique. He was an admirer of the *Nabis* and Kandinsky, and was an ardent promoter of 'warm' lyrical abstraction in the 1950s via exhibitions and salons he organized.<sup>15</sup> He also believed that abstraction posed a problem for audiences by not referring to concrete realities, hence requiring him to write a "poetic critique" to explain it.<sup>16</sup> This resulted in a florid style, as in this text about Fahrelnissa Zeid's 1951 exhibition which reads more like "an exercise in writing" than art "criticism":<sup>17</sup>

And the light came from the Orient. And now the night is waking up again [...] the brilliant and funereal kingdom where the mother goddesses of the East and the black virgins of the West keep watch, immobile, exchanging only their scepters. [...] But they also depict, in a no less strange light verging towards a purplish violet, reds and blues circled by violent blacks [...] And this light is the same, fabulous—Orientially fabulous—of Gothic stained glasses.<sup>18</sup>

Fahrelnissa's gallery colleague, the Franco-Russian Serge Poliakoff (1900–1969) was also subject to culturalist interpretations at the start of his career. Some saw in his paintings reflections of Russian icons and folklore, and Estienne wrote that they resembled Bokhara and Samarkand carpets.<sup>19</sup> Eventually, Poliakoff acquired French citizenship and was embraced by the Paris cultural establishment. However, the gendered orientalization of Fahrelnissa persisted, as illustrated by the comparison of her treatment with that of other artists by critics.

The Byzantine art historian Dora Ouvaliev (1921–1997) would surpass Maurois' orientalism and assumptive dismissal of Fahrelnissa's subjectivity. She mentions Fahrelnissa Zeid's supposed "atavistic remembrance" and her works "full of sparkling light ... sumptuous and rich – like a Byzantine mosaic ... that is why [her] painting has so strange an aspect. [...] Faithful to the ageless wisdom of the East [...] her work bears witness to an extremely rich interior life. But the artist does not shelter behind the introspection inherent in westerners."<sup>20</sup> The same Ouvaliev, however, championed Poliakoff's oeuvre and analyzed it without culturalist references, praising Poliakoff's command of line and exploration of color, and considering him "a classic painter [...] intemporal [...] Having built his painting in the fundamental [...] A principle that evokes revealed truth."<sup>21</sup>

- 
15. Lydia Harambourg, "The 50s in Paris 1945/1965," *Applicat-Prazan*, accessed 31 March 2025, <https://www.applicat-prazan.com/en/second-school-of-paris/>.
  16. Nathalie Reymond, "Charles Estienne, critique d'art," in *Travaux XIV. Geste, Image, Parole*, ed. Pierre Charretton (Saint-Étienne: CIEREC-Université de Saint-Étienne, 1976), 47.
  17. Wilson, "Extravagant Reinventions," 93.
  18. Charles Estienne, *Midi Nocturne* (Paris: Éditions de Beaune, 1951), n.p.
  19. Natalie Adamson, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944–1964* (London: Routledge, 2009), 101.
  20. Dora Ouvaliev, "Triumph of Abstract Art," *Art News and Reviews*, 1949, n.p.
  21. Dora Vallier [Ouvaliev's subsequent *nom de plume*], "Poliakoff en 1986," in Dora Vallier, *Serge Poliakoff* (L'Isle-sur-la-Sorgue: Association Comprendre Art et Culture, 1986), 14.



**Figure 6:** Zeid, Fahrelnissa. *My Hell*. 1951. Oil on canvas. 205 × 528 cm, Istanbul Museum of Modern Art Collection, Istanbul. Şirin Devrim Trainer and Raad bin Zeid Donation © Raad bin Zeid © Istanbul Museum of Modern Art. Photographed by Istanbul Modern.

Similarly, a review by art historian and friend of Estienne, C. H. Sibert, reviews side by side—and with equal lyricism—Fahrelnissa's 1953 exhibition and one by her French-Portuguese NEDP colleague, Maria Helena Viera da Silva (1908–1992.) Sibert describes the former as a "medium" and an "heiress to Oriental legends," bereft of agency, "pursued against her will by the myth of a lost Atlantis" whose paintings' "lively, violent colors dance, jump, and organize themselves at last in a large mosaic that surprises even themselves." In contrast, Sibert describes Viera da Silva's compositions as spaces that she cuts through by her tracings, like "barrages" against the void, without referencing her Portuguese origins.<sup>22</sup>

Fahrelnissa Zeid's subsequent two solo exhibitions' presentation and reception followed the same format: an orientalist poetic preface by Estienne followed by laudatory but fetishizing reviews. Likely deferring to Estienne's performative authority as patron of the NEDP, Fahrelnissa's gallerists and reviewers amplified the critic's mythological and orientalist clichés. Yet Fahrelnissa Zeid was pleased with her reviews.<sup>23</sup> Coming of age decades before the epistemic shifts induced by Edward Said's *Orientalism*, she could not be aware of the constricting reputational effects of these culturalist projections. Also, as a foreigner eager to make it in Paris, she may have preferred to defer to local figures' performative expertise. It was only after 1958 that she began to distance herself from these characterizations.

### Contemporary (Re)productions

The contemporary re-reading of Fahrelnissa has not shed culturalist taxonomies, as evidenced by her presentation in three Paris group exhibitions at the *Institut du Monde Arabe* in 1990, the *Musée national d'art moderne/Centre Pompidou* (MNAM) in 2021, and the *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* (MAM) in 2024—with the latter two influenced by the earlier Tate retrospective in

22. C. H. Sibert [exhibition review], *Réalités Poétiques*, January 1954. n.p.

23. Maurice Collis, *The Journey Up: Reminiscences 1934–68* (London: Faber & Faber, 1970), 105.

2017. Rather than offering a fresh interpretation of Fahrelnissa's complex practice for contemporary audiences, these institutions instead revived archaic and groundless taxonomies. In the case of MAM and MNAM, this was likely validated by the re-production of the orientalist etiology by the Tate. All the curatorial texts were fraught with errors, denoting a neo-orientalist perspective that implicitly deems a Middle Eastern artist unworthy of rigorous curatorial research.

In 1990, travelling from the Ludwig Museum, a Fahrelnissa retrospective was planned at the new *Institut du Monde Arabe* (IMA) in Paris. There, Fahrelnissa Zeid's name had all but disappeared, since "the European canon [ignored] great female abstracts working in Paris [postwar]."<sup>24</sup> The NEDP itself was not an object of much interest. As a multidisciplinary institution, the IMA's mission was to promote exchanges between France and Arab countries, and increase Arab culture's presence in Paris. Perhaps because of this remit, Fahrelnissa Zeid's IMA exhibition resulted in a culturalist and gender-driven flattening of art historical categories. Further, the promised solo retrospective featured instead two other self-taught artists: the Algerian, Baya Mahieddine (1931–1998), and Moroccan, Chaibia (1929–2004).<sup>25</sup>

Erasing their differences in order to highlight common denominators of medium and gender, the exhibition was titled *Trois Femmes Peintres*. The catalogue's preface justified joining these artists for their putative shared "strength of character that allowed them [...] to impose themselves as women artists, despite the weight of social traditions." A further curatorial statement eschewed historical accuracy, claiming that their works' "formal freedom [...] place[ed] them at the margin of movements and fashions."<sup>26</sup> The IMA catalogue texts about Fahrelnissa featured an article by Estienne full of mythological references, and a shorter insightful text by Bernard Gheerbrant.<sup>27</sup> Still, the exhibition:

Definitively positioned Zeid's work with that of the naïve, the untutored ...  
Within this triad, Zeid [...] is 'disappeared,' along with the forceful geometric abstract artist, the Paris years and triumphs, the enterprise of her determined female gallerists.<sup>28</sup>

In the decades since, the art world globalized, and new Biennials, museums, and multinational galleries proliferated. This international expansion was often guided by a commercial logic, while integrating new inflections of art critique and historiography by critical social studies, and post-colonial theory. As a result, the profile of contemporary artists from the Global South rose, alongside efforts at expanding the modernist canon to include more women, Queer, and Global South pioneers. Major Western museums like the Tate Modern in London, MoMA, the Guggenheim, and the Metropolitan Museum of Art in New York developed initiatives to account for 'global' modern and contemporary art—and global patrons. These initiatives:

24. Wilson, "Extravagant Reinventions," 91.

25. The change was decided without consulting Fahrelnissa.

26. Brahim Ben Hossain Alaoui, "Préface," in *Trois Femmes Peintres [Baja, Chaibia, Fahrelnissa]*, exh. cat., no editors (Paris: Institut du Monde Arabe, 1990), 5.

27. See his 1969 anti-orientalist rehabilitation of Fahrelnissa in the 'Narrative Recovery' section of this article.

28. Wilson, "Extravagant Reinventions," 101.

Helped generate a name for the institutions that increasingly make them a core part of their identity: 'mega-museums', a term that captures not just the large-scale ambitions of these museums' broadening geographic scope but also the expansionist logic of the global capital that drives their activities. [...] In their search for historical figures that speak to contemporary concerns with global models of artistic practice, mega-museums have already begun to bring an unprecedented amount of scholarly and curatorial attention to long-ignored geographies of modern art.<sup>29</sup>

Fahrelnissa Zeid's international profile rose after her death, as evidenced by increased acquisitions and exhibitions of her works in Turkey in the 1990s and 2000s by new Istanbul art institutions. This was followed by displays in Jordan and the Gulf in the same period and record-breaking prices at auctions in the 2010s. But it was her 2017 retrospective at Tate that markedly raised Fahrelnissa's contemporary profile, and drove the subsequent boom of new solo exhibitions in Turkey and the UAE, as well as her inclusion in modernist group shows in Europe. Consequently, she was included in the 2021 self-proclaimed revisionist exhibition on the history of abstraction at the MNAM, *Centre Pompidou*. The *Elles font l'abstraction* showcase included over one hundred international women artists. The exhibition proposed a "rereading of the history of abstraction."<sup>30</sup> This claim, and a focus on artists' gender rather than national identities presaged a reconsideration of Fahrelnissa's practice. Still, orientalist filters were inexplicably conjured. The work exhibited included one of her large and kaleidoscopic high period paintings, *Arena of the Sun* (1954.) The catalogue's biographical notice quoted Fahrelnissa Zeid's explanation of why she chose to paint refracted colors.<sup>31</sup> However, her own words were not enough, and her practice was still framed in orientalist terms—without substantiation—as deriving from a vision that "hark[s] back to her eastern origins."<sup>32</sup>

She was then included in another Paris group show, this time with a regional focus: the 2024 *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris 1908-1988* at the MAM in Paris. In the 1950s, the MAM was the site of Fahrelnissa's monumental works' unveilings when it hosted the *Salon des Réalités Nouvelles*. First opened in 1937, the MAM was not a mega-museum, but its collection of extra-European art made it a convenient setting for an exhibition on their model. However, the exhibition was hampered by general curatorial shortcomings.<sup>33</sup> Further, Fahrelnissa Zeid's incorporation was unwarranted, since the exhibition's stated goal was the "historical rehabilitation and reconciliation of France with (post)colonial art history—its own history. Calibrated principally as a

29. Sarah Neel Smith, "Fahrelnissa Zeid in the Mega-Museum. Mega-Museums and Modern Artists from the Middle East," *Ibraaz*, no. 161 (14 July 2016): 1, <https://www.ibraaz.org/usr/library/documents/main/fahrelnissa-zeid-in-the-mega-museum.pdf>.

30. "Elles font l'abstraction," Presentation, Centre Pompidou, 2021, <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/OmzSxFv>.

31. See the 'Narrative Recovery' section of this article.

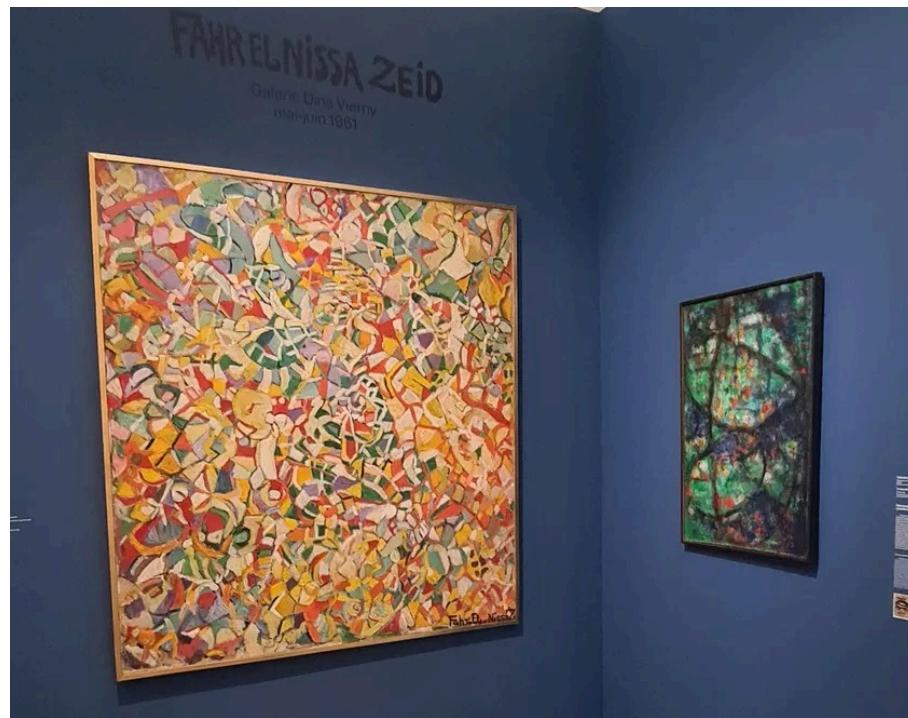
32. Domitille d'Orgeval, "Fahrelnissa Zeid," in *Elles font l'abstraction*, exh. cat., ed. Christine Macel and Karolina Ziebinska-Lewandowska (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2021), 188.

33. Marc Lenot, "Le grand écart de 'Présences arabes,'" *Lunettes Rouges* (blog), 29 May 2024, <https://lunettes-rouges1.wordpress.com/2024/05/29/le-grand-ecart-de-presences-arabes/>, and Melissa Gronlund, "How Arab is Paris? Art History Might Have the Answer," *The National*, 10 July 2024, <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/2024/07/10/arab-presences-modern-art-paris/>.

function of the process that led to the progressive decolonization of Arab territories.<sup>34</sup> Instead, Fahrelnissa's inclusion was driven by her post-Tate notoriety, and by the possession of some of her works by MAM.<sup>35</sup> These contradictory motives manifested in her works' discrepant presence in the show, occupying dedicated space in the galleries, but nearly invisible in the catalogue texts (fig. 7).<sup>36</sup> Her inclusion could have been justified by a necessary de-Orientalized reinterpretation of her practice, but the exhibition wall texts were marred by inaccuracies, and reproduced orientalist tropes.<sup>37</sup> Fahrelnissa Zeid's two paintings were presented under the trivial and sexist title of "Cosmopolitan Comet," with the implied orientalism confirmed in the accompanying wall text: "Synthesizing its Byzantine, European and Islamic influences, these paintings captivate [...] like [...] a vault or a dome mosaic."<sup>38</sup> This conjuring of the 'Islamic-Byzantine' label was not substantiated, but had likely been legitimized by the Tate's updated orientalism.<sup>39</sup>

The 2017 Fahrelnissa Zeid Tate retrospective raised her international profile. However, rather than developing a contemporary scholarly interpretation, its curation and marketing were grounded in unsubstantiated judgements that re-produced and hence authorized her orientalization. The Tate chose to center Fahrelnissa's biography rather than her oeuvre: "This exhibition seeks to illuminate the influence of *biographical* and historical events on Zeid's development as an artist."<sup>40</sup> What was illuminated, however, was an essentialized synthesis of Fahrelnissa Zeid's perceived culture(s) of origin: "Patterns from Islamic architecture, Byzantine mosaics and the formal qualities of stained-glass windows [...] all can be discerned [...] in ways that are absorbing and *mystifying*."<sup>41</sup> This text implies that Fahrelnissa's œuvre is beyond interpretation, befitting an epistemically inscrutable Oriental other. Further, the Tate abandoned undertaking an art historical analysis of her work, asking: "What school do her works spring from? The answers are complex and involve thinking across art historical and geographical boundaries to reflect on how different influences fused and enriched each other in her work."<sup>42</sup>

- 
34. Morad Montazami, "Paris capitale arabe: la modernité déchirée et partagée," in *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris 1908-1988*, edited by Odile Burlaix, Madeleine de Colnet and Morad Montazami (Paris: Editions Paris Musées, 2024), 8.
  35. Félix Montjovet, "Art moderne et décolonisation: les artistes arabes du xx<sup>e</sup> siècle en pleine lumière," *Jeune Afrique*, 2 August 2024, <https://www.jeuneafrique.com/1588376/culture/art-moderne-et-decolonisation-les-artistes-arabes-du-xxe-siecle-en-pleine-lumiere/>.
  36. Its texts were devoted to Arab colonial and decolonial art histories. While a few of Fahrelnissa's Paris exhibitions are listed, the majority are excluded. She warrants passing mention as a Turkish-Jordanian [sic] artist in the *Salon des Réalités Nouvelles* sidebar.
  37. Listed here and in two posts on @Fahrelnissa.zeid.bio's Instagram: Adila Laïdi-Hanieh, "1/2: My feedback on the inclusion of Fahrelnissa Zeid in the new 'Présences arabes' exhibition," Instagram photo, 5 April 2024, [https://www.instagram.com/p/C5W2Mw6oa7g/?img\\_index=10](https://www.instagram.com/p/C5W2Mw6oa7g/?img_index=10), and Adila Laïdi-Hanieh, "2/2: My feedback on #PrésencesArabes show after I got to see it in person at the @museedartmoderneparis," Instagram photo, 9 May 2024, [https://www.instagram.com/p/C6wnOCOrAJ7/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C6wnOCOrAJ7/?img_index=1).
  38. The paintings are a multichromatic work of a receding aerial vista, and a small canvas of green and blue blurred biomorphic shapes.
  39. Montjovet, "Art moderne et décolonisation."
  40. Kerryn Greenberg, "Tate Modern. Fahrelnissa Zeid," exhibition brochure (London: Tate Modern, 2017). All italics mine.
  41. Kerryn Greenberg, "The Evolution of an Artist," in Kerryn Greenberg, *Fahrelnissa Zeid*, 22. Italics mine.
  42. Greenberg, "Tate Modern. Fahrelnissa Zeid."



**Figure 7:** Fahrelnissa Zeid paintings installation at the *Présences arabes* exhibition at the *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. Image courtesy of the author. Photographed by the author, 2024.

Another Tate curatorial catalogue essay elaborated the orientalist etiology, replete with peremptory assertions, unsubstantiated projections, and selective citations.<sup>43</sup> First, flanked by a stock photo of an inlaid wood Topkapi palace window set in an Iznik tiles *bordure*, a paragraph asserts: “Istanbul[’s] [...] mixture of religions [...] poetry and literature [...] became key for Zeid, who [...] incorporated these diverse elements into the practice.” Further, “Zeid’s abstract output was *heavily inspired* by the geometry found in Islamic and Byzantine mosaics; the rhythm of calligraphic motifs; and the philosophies of *Eastern traditions*.<sup>44</sup> These philosophies and traditions were alluded to but left unelucidated, and the claim of ‘heavy inspiration’ was not demonstrated by citations or references.

In another Orientalist amalgam, the monumentally abstract *My Hell* (1951), was deemed to “allude” to “influences” from figurative miniatures, and “Ottoman” windows.<sup>45</sup> Another painting of multichromatic kaleidoscopic motifs was said to combine “influences drawn from mosaic and stained-glass *designs inspired by* Islamic and Byzantine motifs.”<sup>46</sup> The designs go unidentified, and the claim of having inspired Fahrelnissa was unsupported by any reference. The text concludes with another claim about the ‘Eastern’ numinousness of Fahrelnissa: “Her attempt to approach abstraction as an environment but also as a form that constantly evolves and changes, based on

43. The texts ignored the non-orientalist critical reviews Fahrelnissa received throughout the 1950s in London.

44. Vassilis Oikonomopoulos, “Multiple Dimensions of a Cosmopolitan Modernist,” in Greenberg, *Fahrelnissa Zeid*, 49. Italics mine.

45. Oikonomopoulos, “Multiple Dimensions of a Cosmopolitan Modernist,” 53. Italics mine.

46. Ibid., 54. Italics mine.

a set of initial principles, *reveals that the foundational language of the practice resides* in the spiritual and philosophical underpinning of *Eastern traditions* [...] Zeid's approach was formulated in relation or a concept of nature as expansive form [...] *an idea we cannot grasp in its entirety.*<sup>47</sup>

Lastly, the Tate selectively edited and circulated a quote by Fahrelnissa Zeid appearing to claim her 'Persian-Byzantine' filiation that effectively portrayed her as sleepwalking through her heritage. The citation about her 1980 nostalgic self-portrait, *Someone from the Past*, is translated as:

I am a descendent of four civilizations. In my self-portrait ... the hand is Persian, the dress Byzantine, the face is Cretan and the eyes Oriental, but I was not aware of this as I was painting it.<sup>48</sup>

This statement is in fact excerpted from a longer statement by Fahrelnissa where she explains that the culturalist interpretation emanated from "some people" who wrote to her about it. She then explained the genesis of the self-portrait via her lifelong interest in motifs referencing astral phenomena:

I was thinking of the zodiac while making [painting] the dress. I was repeating myself without knowing really what the zodiac meant, and it is for this reason that I started making circles, squares, lines, repeating incessantly the same forms while insisting on this entanglement to express the zodiac.<sup>49</sup>

The shortcomings of the IMA's 1990 exhibition may be attributed to its institutional mission of public diplomacy. However, the missions of specialized art institutions like the Tate, MNAM, and MAM manifest the intrinsically paradoxical strengths and weaknesses of the late capitalist museum: on the one hand, their unprecedented economic might allows them to employ internationally diverse and academically trained workforces and organize large shows of internationally sourced art, all while producing lavish publications and websites with detailed timelines, abundant reproductions, and rare archival images. Yet, this deployment of material power, which could underwrite new scholarship, is often undermined by a core contemporary institutional shortcoming: privileging the branded and sponsored spectacle of the exhibition-event: a spectacle unfolding via marketing, derivative gift shop products, and a deployment of globalized media messaging that mobilizes an exotic multiculturalism. Assuring the success of this spectacle overrides discretionary curatorial interest, leaving art historical inquiry and reappraisals to the slower temporalities of academia.

## Construction

Texts from 1950s Paris and today manifest scant interest in the integrity of Fahrelnissa Zeid's voice, neither faithfully quoting, researching, nor analyzing documented articulations of her vision and approach. Fahrelnissa's abstract works' formal properties may be readily comparable

47. Ibid., 55–6. Italics mine.

48. "Fahrelnissa Zeid in four key works," Tate, accessed 31 March 2025, <https://www.tate.org.uk/art/artists/fahrelnissa-zeid-22764/four-key-works>.

49. André Parinaud, *Fahr El Nissa Zeid* (Amman: Royal National Jordanian Institute Fahrelnissa Zeid of Fine Arts, 1984), 37.

to existing art historical categories ranging from Divisionism, Futurism, Orphism, Psychedelic art, Abstract Expressionism, Action Painting, and Lyrical Abstraction, to Op-Art (fig. 2). Instead of investigating these formal correspondences, critics and curators fell upon the facile production and reproduction of unsupported gendered and orientalist approximations. These assumptive claims that Fahrelnissa Zeid's practice was dictated by her native culture(s) are unpacked here.

Four sources of influence are generally found next to Fahrelnissa's name, contrived into a neologist rubric: *Islamic-Byzantine-Ottoman-Persian*. I argue that the affixing of these nebulous labels to account for her distinctive oeuvre proceeds from a reflexive Orientalism, thereby freeing critics and curators from furnishing a basic study of art historical inquiry—a labor rigorously afforded to Western artists. While the 'Persian' label is easily dismissible as fanciful, the 'Byzantine' label may derive from the fact that 'Byzantium's' seat was in Istanbul, hence its 'culture' must have influenced Fahrelnissa Zeid as a resident.<sup>50</sup> The trans-chronological 'Islamic' label likely derives from Turkey being a majority Muslim country, and thus its 'Ottoman' visual heritage ontologically dictates Fahrelnissa's practice, regardless of its *Tanzimat* and Republican eras transformations.

The atavistic and nebulous 'Byzantine' etiology of her abstraction ignores Fahrelnissa's 1940s modernist figurative practice, and is an iteration of Orientalist objectification. Ideologically, this term was associated with a subalternity of the historical realm of Constantinople within the Western European narrative of modernity as an ideological other.<sup>51</sup> 'Byzantinism' is a product of categories of thought established from the Enlightenment onwards, when 'Modernity' as a politically and culturally superior construct was demarcated against an inferior medieval epoch. This process began with Gibbon who constructed an image of 'otherness' of a medieval Greek empire *contra* the true (Western) Roman Empire—the ancestors of Western European civilization. The image of a decadent 'Byzantine' culture provided the ideological ground on which its subaltern position vis-à-vis a regenerating Latinate Europe could be established in teleological narratives of historical progress. Notably, Hegel's narrative of the triumph of reason and Christianity in early modern Western Europe picks up the baton of progress after the fall of the West Roman Empire.<sup>52</sup> In the process, the Eastern Greek Christian Orthodox faith was described as unchanging, befitting the static nature of Eastern cultures assumed by orientalist discourse.<sup>53</sup> Artistically, 'Byzantine' visual culture spans nine centuries of practices in multiple media alien to Fahrelnissa Zeid's visual vocabulary: Byzantine art mainly represented church dogma via scenes of Paradisiac architecture, motionless human figures, and the Christian cosmos.<sup>54</sup> Further, Fahrelnissa's paintings of

---

50. The term 'Byzantium' is between brackets as Eastern Greeks never used this term, and like 'Ottoman,' is an invented Western terminology.

51. Yannis Stouraitis, "Is Byzantinism an Orientalism? Reflections on Byzantium's Constructed Identities and Debated Ideologies," in *Identities and Ideologies in the Medieval East Roman World*, ed. Yannis Stouraitis (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022), <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474493628.003.0002>.

52. Ibid.

53. Katherine Kelaidis, "The Art World's Orientalist Fantasies About the Byzantine Empire," *Hyperallergic*, 2 January 2024, <https://hyperallergic.com/840865/the-art-worlds-orientalist-fantasies-about-the-byzantine-empire/>.

54. *Encyclopædia Britannica Online*, s.v. "Byzantine art," accessed 5 March 2024, <https://www.britannica.com/art/Byzantine-art>.

soaring murmurations, scattered triangles, and alveoli are characterized by dynamism and modulated scales. Her work contrasts with the ordered ornamentation of both Orthodox and 'Islamic' duplicative geometrical systems.

The 1950s Orientalist exegesis of Fahrelnissa Zeid's art in the former capital of a colonial empire may be expected, but the contemporary resurgence is anomalous given the humanities' post-modern and post-colonial turns. The latter method originated in Edward Said's 1979 *Orientalism*, defined as the "discipline by which European culture was able to manage—and even produce—the Orient."<sup>55</sup> Revisiting his analyses reveals the rhetorical mechanisms of Fahrelnissa's enduring Orientalization. Primarily an epistemic and perceptual system, Orientalism is articulated with power, assuming a number of dimensions:

A *distribution* of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly [...] texts [...] a certain *will* or *intention* to understand [...] control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different [...] world; it is, above all, a discourse [...] produced and exists in uneven exchange with various kinds of power, shaped to a degree by the exchange with power political (as with a colonial or imperial establishment) [...] power cultural (as with orthodoxies and canons of taste, texts, values), power moral (as with ideas about what 'we' do and what 'they' cannot do or understand as 'we' do).<sup>56</sup>

According to Said, this created "an accepted grid for filtering through the Orient into Western consciousness."<sup>57</sup> The pervasiveness of Orientalism allowed for a "latent" structure that naturalizes the cultural other as a racial and gendered inferior. The latter served as a stable and durable epistemological framework that "kept intact the separateness of the Orient, its eccentricity, its backwardness, its silent indifference, its feminine penetrability, its supine malleability," and even its "splendor."<sup>58</sup> The "Discourse about the Orient" is also manifest in representations of the Oriental woman who never speaks for herself, and never represents her presence or history. Rather, she is spoken for and represented.<sup>59</sup>

---

55. Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1979), 3.

56. Ibid., 12.

57. Ibid., 6.

58. Ibid., 206, 4.

59. Ibid., 6.



**Figure 8:** Press Cutting from *The Times*, 6 February 1949. Aerial picture of fields around Filton Airfield. Image courtesy of Fahrelnissa Zeid Archive, Fahrelnissa Zeid Estate. Photographed by the author, 2019.

Further, Said rejected the understanding of the humanities as driven by the pursuit of 'disinterested' knowledge. He deemed that: "Fields of learning [...] are constrained and acted upon by society, by cultural traditions, by worldly circumstance [...] both learned and imaginative writing are never free, but are limited in their imagery, assumptions, and intentions."<sup>60</sup>

NEDP artists produced largely recognizable medium scale formats of undulating colored abstractions, multichromatic stains behind grids, streaks of color, blurred patterns, and biomorphic *aplats*. Fahrelnissa's distinguishable works "eclipsed those of [...] her male counterparts."<sup>61</sup> It may thus have been expedient for the mainly male art gatekeepers to 'keep intact her separateness' behind a filter of gendered otherness, self-authorized by their translation of geopolitical awareness into aesthetic appreciations.

The 1950s gendered Orientalism of Fahrelnissa Zeid's reception in Paris may have also been structured by historical patterns of reception of foreign artists set decades earlier. Since the 1920s, Latin American artists in the capital were beset by "expectations of primitivism."<sup>62</sup> The influx of foreign artists from all origins in the city had prompted calls for "the categorization of art into regional, national [...] racial lines."<sup>63</sup> Perhaps as a result, "French critics frequently denied Latin American artists' agency in the artistic process by perpetuating the idea that, through race and culture, these artists had an inherent connection to the primitive or the exotic."<sup>64</sup>

60. Ibid., 201–2.

61. Wilson, "Extravagant Reinventions," 93.

62. Michele Greet, *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars* (New Haven, CT: Yale University Press, 2018), 1.

63. Ibid., 5.

64. Ibid., 7.

The contemporary anachronistic orientalization of Fahrelnissa may be conditioned by persisting latent intellectual structures as identified by Said, but may also be encouraged by the art world's (re)discovery of some Global South modernists' practices, particularly, those whose statements proclaimed their development of new creative national identities by drawing from their vernacular visual heritage blended with European modernist trends. The (re)discovery of these artists' oeuvre is often grounded in a labor of recovery, translation, and post-colonial interpretation—a basic labor that has been denied Fahrelnissa Zeid. The assumptive interpellations of Fahrelnissa as an artist in thrall to her geography has yielded an epistemically violent triple elision: negating her statements, looking past her oeuvre, and erasing her from art scenes and histories she participated in and shaped.

### Narrative Recovery

I cite in this section Fahrelnissa's firsthand and reported reflections about her practice, inspiration and approach, followed by non-orientalist reviews. This recovery does not suggest alternative art historical taxonomies of her sprawling oeuvre. Rather, it highlights the wide gap between the artist's culturalist characterizations and her avowed interests. This record reveals a self-aware artist who articulates her practice as an expression of her inner self, an exalted vision of art as psychic survival, and a hypersensitivity to color, movement, and space caused by varied life experiences. She distances herself from public commitments, avers existentialist concerns, and indicates she may have recognized her own approach in Kandinsky's writings, notably, his conception of painting as "inner necessity" and communion with the universe.<sup>65</sup> The reviews of Fahrelnissa Zeid's work offered below exemplify diverse types of engagement with her work on its own terms, and hint at diverse avenues of future art historical interpretation.

Fahrelnissa's statements were always retrievable from three sources: her own published accounts of her artistic consciousness, reviews of her practice conducted in dialogue with her, and post-2017 scholarship. These sources belie the culturalist interpretations that naturalized her elision from histories of modernism. In a long-ranging 1959 interview, Fahrelnissa Zeid explicitly distanced her practice from hewing to political, religious, national, and even feminist interests or influences. Then, with self-awareness, she pointed to her introspective interests, and began by clarifying:

I have never been a student of Muslim art. I have never been particularly conscious of being an artist in this specifically Turkish tradition. Of course, I was brought up in this tradition [...] I've also been conscious, at all times, of being an artist of the same generally 'abstract' school as many of my American, French or English friends and colleagues. I mean a painter of the 'École de Paris' rather than of any more specifically nationalist school.<sup>66</sup>

Fahrelnissa expressed her happiness at her erstwhile membership in the *D Grubu*, for the group's experimental approaches before explaining:

65. On this influence, see Laïdi-Hanieh, *Fahrelnissa Zeid. Painter of Inner Worlds*, and Laïdi-Hanieh, "Fahrelnissa Zeid, *Towards a Sky*," Smarthistory, 16 December 2024, accessed 21 January 2025, <https://smarthistory.org/fahrelnissa-zeid-towards-sky/>. Parinaud, *Fahr El Nissa Zeid*, 27.

66. F. Zeid quoted in Roditi, *Dialogues on Art*, 191, 197–8.

I myself was never politically 'engagée,' but many other members of the group were. I shared their enthusiasm for an art that would no longer appeal exclusively to the well-to-do bourgeoisie [...] [Similarly,] I've never been a militant feminist, and I hate to think of my paintings as expressions of a faith of this kind. They are both too personal and too impersonal to be interpreted as public statements. On the contrary, they surge within me from depths that lie far beyond peculiarities of sex, race or religion. When I paint, I feel as if the sap were rising from the very roots of [...] [a] Tree of Life to one of its topmost branches, where I happen or try to be, and then surging through me to transform itself into forms and colors on my canvas. It is as if I were but a kind of medium, capturing or transmitting the vibration of all that is, or that is not, in the world.<sup>67</sup>

Fahrelnissa Zeid described her approach in such metaphysical terms from the start of her public career. In a 1952 interview, she quotes Spinoza and Pascal, and expresses her search for communion with an otherworldly cosmic energy. The salvation she mentions may be a reference to her depressive episodes:

Individual expression is found in a work of art; but [...] there is also a boundless infinity outside of human awareness, and thereby a creative reality and way of salvation for the artist who finds therein his essence, his expression and his explanation [...] I transpose the cosmic, magnetic vibrations that rule us [...] I act as a channel for that which should and can be transposed by me.<sup>68</sup>

As for more prosaic questions about her paintings, she describes inspirations and causalities embedded in her life experiences, averring a hypersensitivity to color and movement. For example, she links her interest in painting refracted colors to her youth:

Since childhood I was impressed by light. I was attracted by the play of light on beveled mirrors, by the colors on their edges. I like light decomposed in a thousand facets. It is a strange world of fleeting colored movements [...] In these flashes of light, the resulting fragmentation is already an analysis and an orchestration.<sup>69</sup>

She attributed the stimulus for her abstract turn to two visual and emotional shocks: the effects of the sight of advancing and vanishing 'Bedouin' women she saw in Baghdad in 1938, and experiencing transatlantic air travel in Spring 1949:<sup>70</sup>

---

67. Ibid., 196–7.

68. Ibid., 278.

69. Zeid quoted in Alvard et al., *Témoignages pour l'Art abstrait*, 280–1.

70. The women were vendors of a clotted cream called *gaimar*.

I was a person working very conventionally with forms. But flying by plane transformed me. You see the horizon in front of you [...] and then you enter the plane [...] what a shock! The world is upside down. A whole city could be held in your hand: the world seen from above. I wanted to fix that in my head; I was stupefied [*ahurie*] the first time. When I went to America [...] I watched from above the sky the little dots that were cars, houses, monuments. Your brain cannot accept this immediately [...] it is so powerful! [...] Another souvenir that played a role in my abstract evolution was during my first trip to the orient [sic] in Baghdad. I saw in the great expanses, the Bedouins 'fly' [...] from my window, I saw from dawn the very distant road, colored orange in the morning. This is how I saw six or seven silhouettes that came from the depth of the horizon, as if flying over the sands. I was petrified. They had on top of their heads a pyramid of pots of yoghurt, which looked from afar like very high chimneys [...] and their veils floated in this gold [hue] that was ablaze. I ran to the window, but they had already passed [...] This little event played a role in my abstract painting [...] While looking at the Bedouin women, I was seeing space, speed, and movement.<sup>71</sup>

Original reviews and catalogues of Fahrelnissa's exhibitions are available in newspaper and art institutions' public archives. The non-orientalist Parisian reviews of her work were either written by critics outside Estienne's orbit, or were published after the waning of the NEDP. While the initial orientalist conception of the artist was produced in 1949 by Maurois' catalogue preface, his text was followed by an alternative appreciation. Art historian Denys Chevalier (1921–1978) engaged with the characteristics of Fahrelnissa Zeid's work which he deemed "independent, solitary, and original [...] rich, powerful." He noted the contrast between the "miniaturist spirit" of the "indefinite fragmentation of planes" and the "monumental ambition of the technique and dimensions" of her works, translated in paintings of "mural character."<sup>72</sup> Still, it was Maurois' literary interpretation that endured.

Art historian Julien Alvard (1916–1974) considered in 1951 that Fahrelnissa Zeid's work had nothing to do with an "oriental *déjà vu*," and characterized her style as "prolix, lively" with an "anarchic" line, and "melodic in the infinitely small, and symphonic on vast surfaces."<sup>73</sup> Alvard deemed Fahrelnissa's first exhibition of lithographs "the most astonishing that one can see for some time."<sup>74</sup> Even an unfavorable review of Fahrelnissa's first mixed abstract and portraiture show of 1961, that described it as "eclectic and uneven," focused on the compositional features of her works, rather than veiling them in orientalist conjecture. The critic commended her "independence" and "strength of rebirth," and highlighted her:

71. Zeid quoted in Parinaud, *Fahr El Nissa Zeid*, 38.

72. Denys Chevalier, "Fahr-El-Nissa Zeid," in *Fahr-El-Nissa Zeid*, exh. cat., no editors (Paris: Galerie Colette Allendy, 1949), n.p.

73. Julien Alvard, "Fahr El Nissa Zeid. Galerie de Beaune," *Art d'aujourd'hui*, 1951.

74. This appreciation led him to include her in his 1952 anthology.

strict, tight graphics (weft and warp, or labyrinth) to glowing red organizations with stained-glass majesty, from Scottish-style marquetry to lyrical, swirling deployments of color [...] [and her dilation of] a face to the dimensions of a large canvas, without succeeding in being figurative, rediscovering in this enormous unreal face the style and preoccupations of her abstract canvases.<sup>75</sup>

Significant non-Orientalist Parisian appreciations would have to wait until Fahrelnissa Zeid's 1969 exhibition. These appraisals may have reflected changes in the art landscape following May 1968, as well as Fahrelnissa's more humble and familiar social presence in a city where she was now living full-time as an exile. They may also account for Fahrelnissa gaining assurance to elucidate her approach, rather than defer to gatekeepers. The exhibition premiered her *Paléokrystalos*, alongside new oils of astral abstractions, and blurred underwater worlds. The catalogue texts were mainly written by the artist, and featured an excerpt from a diary entry where she articulated her thoughtful but ardent mindset when painting. The publication also included an excerpt from an admiring letter from André Breton (1896–1966).<sup>76</sup>

Numerous reviews responded to the sincerity of the catalogue and originality of the new works. A critic hailed Fahrelnissa Zeid as a reformer of modern art in her "reconstitution of an imaginary museum of prehistoric art."<sup>77</sup> The principal review was by art critic and founder of the legendary *La Hune* gallery, Bernard Gheerbrant (1918–2010).<sup>78</sup> His was the first substantial review of Fahrelnissa's to reject orientalist characterizations, referring to the influence of Kandinsky and Zeid's interest in astronomical phenomena. Gheerbrant rejected Fahrelnissa Zeid's assimilation to a 'Scheherazade' figure and wrote of her struggle with painting as a hand-to-hand combat. He also linked her vision to Kandinsky's writings about art as "improvisations," "impressions," "compositions": "the approach of one who feels in his depth of his being the struggle waged on the canvas shapes of opposed colors and trends [...] on a cosmic scale where worlds and planets interfere dangerously." Further, he framed Fahrelnissa's exhibition as "a discovery of the hidden face of the Moon,"<sup>79</sup> as it opened soon after the moon landing. Finally, Gheerbrant likened her entire approach to that of a demiurge seized by a cosmic passion in her manipulation of colors and shards of glass and bones to fashion a stellar world where the viewer becomes a "cosmonaut... projected in a sci-fi universe where speed and light make us encounter the images of the birth of man."<sup>80</sup>

However, the time was not for forging new reputations for 1950s artists, but rather for their valedictory celebration. Fahrelnissa Zeid's NEDP colleagues were representing France at the Venice Biennial or receiving public commissions and retrospectives. An apolitical seventy-year-old Middle Eastern woman in a Paris shaken by a post-1968 youth rebellion and artistic upheavals could

75. M. C. L., "À travers les galeries," *Le Monde*, 2 June 1961, [https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/06/02/a-travers-les-galeries\\_2281678\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/06/02/a-travers-les-galeries_2281678_1819218.html).

76. André Breton, "Lettre d'André Breton à Fahrelnissa Zeid," in *Fahrelnissa Zeid*, exh. cat., no editors (Paris: Galerie Katia Granoff, 1969), n.p.

77. Mondher Milad, "À travers les galeries." *Combat*, 3 November 1969, n.p.

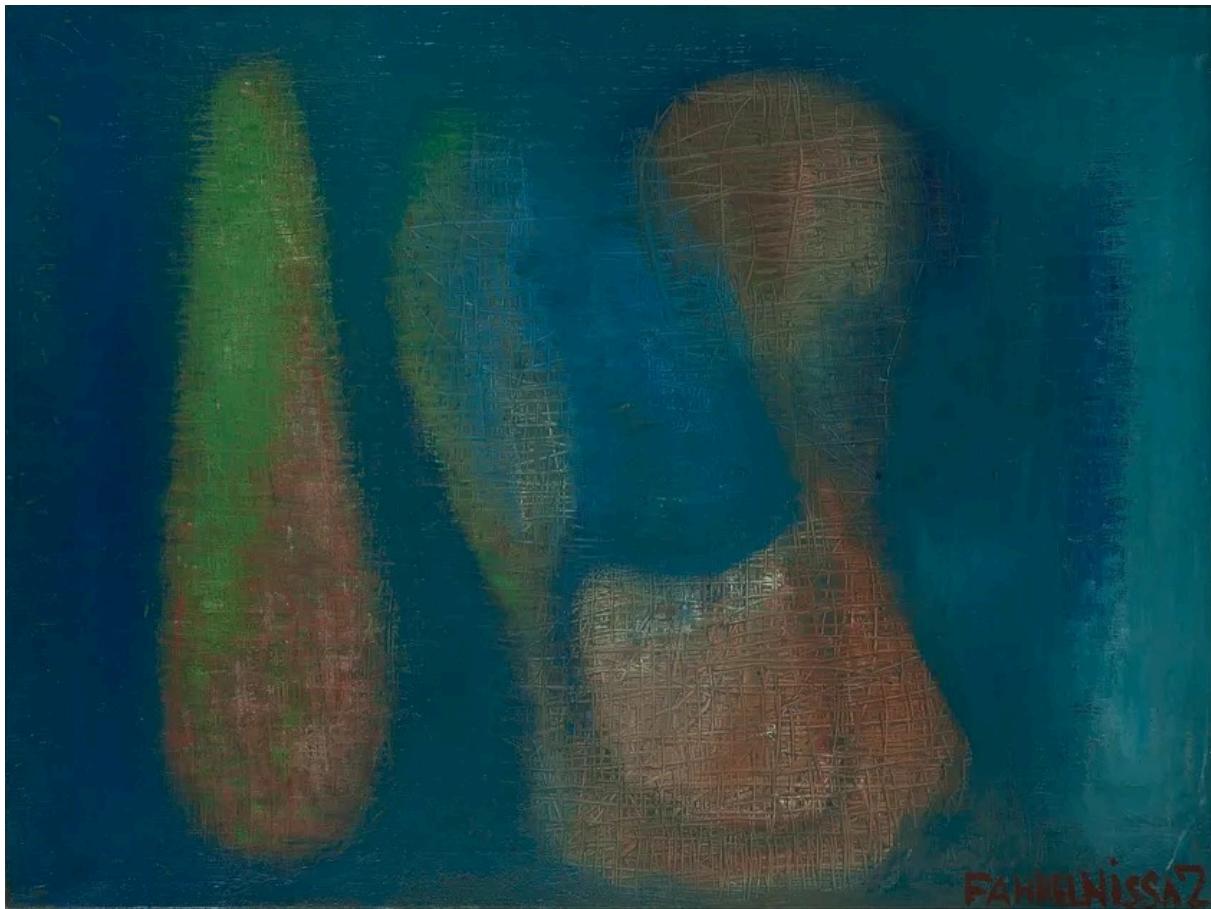
78. He was also friend of Fahrelnissa, and hosted her 1955 all-prints exhibition.

79. Bernard Gheerbrant, "L'odyssée de Fahr el nissa Zeid," *La Galerie des Arts*, no. 76, 15 September 1969, 26–7.

80. Ibid.

hardly refashion her racialized reputation. Still, these texts demonstrate that orientalist narratives need not be a given for mid-century Paris critics and gallerists. These dissenting reports on the same influences on Fahrelnissa, with their descriptions of the same characteristics of her works, exemplify an engagement with the artist that allows the cathexis of her voice. These texts also make possible a productive re-contextualization of her oeuvre in the history of modernism.<sup>81</sup>

Lastly, new scholarship published in 2017 based on archival research and interviews with students and acquaintances of Fahrelnissa Zeid reveals an absence of culturalist interests, expands on the psychological linkages, and highlights her exalted chromatic and kinetic sensitivities.<sup>82</sup> Absent from Fahrelnissa's personal archives are references to 'heritage' as a source for her practice. Her notebooks are filled with citations of painting treatises, philosophy, psychology tomes, and articles on spatial advances. Her surviving library is composed of art and psychology volumes.<sup>83</sup>



**Figure 9:** Zeid, Fahrelnissa. *Les Visionnaires No. 4* (*The Visionaries No. 4*). 1950s. Oil on canvas. 101 × 76 cm, Darat al Funun-The Khalid Shoman Foundation, Amman. Image courtesy of Mrs. Suha Shoman. Photographed by Darat al Funun.

81. In addition to her London reviews.

82. Laïdi-Hanieh, *Fahrelnissa Zeid. Painter of Inner Worlds*.

83. Her personal library is kept at the Darat al Funun library in Amman.

Fahrelnissa Zeid's anecdotal and conceptual articulations of her abstract turn and practice are precise and assured. Her statement about the visual shock caused by the *gaimar* sellers is substantiated by her profuse sketching of their depersonalized silhouettes, expressively representing in vigorous China ink lines the flapping dark folds of their abayas and the flashes of color of their dresses.<sup>84</sup> As for her second inspiration for her abstract turn—the receding parcellated fields—it is confirmed in a reply to her son Raad's (1936–) question about the 'meaning' of her abstract art, to which she answered that abstraction is how one sees the world from an airplane window.<sup>85</sup> After she first saw the *gaimar* sellers in 1938, Fahrelnissa felt too unsure—by her own admission—to conceive shifting to abstraction.<sup>86</sup> However, perhaps encouraged by her new familiarity with it in London and Paris, she started experimenting with abstraction in 1947. The visual shock experienced aboard the plane in 1949 may then have inspired her to adopt abstraction and obsessively elaborate upon that vision for years.

A more profound conceptualization for her switch appears in a December 1949 diary entry that restates her absolute quest for communion with cosmic other-worlds that she perceives but cannot see, and to recreate what she felt were their vibrations traversing her, hoping they would lead to a higher state of self:

The abstract has always existed. [In the past] we had to deal with perspective, composition, but this essential rhythm which was the hard nucleus of the work [of art] had to be dressed, furnished if one can say that for the satisfaction of the eye that searched for visual and sensual beauty. Today with the abstract, man has reached the summits—man goes towards the infinite—space—it is a window open from our world to other worlds. It is the reach of a boundless and limitless thought. It is the ultimate superiority of the human brain. Why must we always see with the eyes of this world, why not see farther, and enlarge the visual orb and reach even the divine, in a circle traversed by cosmic waves? [...] So why hold on to primary and infantile details, a portrait, a chair, and a child? All this has been done and redone. It can add nothing to the spectator's mind who wants to learn, to be struck by sensations, like one who searches for the north wind at sea in the midst of winter to feel washed, refreshed, and cleansed.<sup>87</sup>

Fahrelnissa Zeid conveyed her fascination with all things cosmic in her advice to her students in Amman.<sup>88</sup> A former student describes her as 'obsessed with the cosmos,' as she would tell them that their paintings should be animated by balance and movement, echoing "cosmic movement"

84. Exhibited at the 2017 retrospectives.

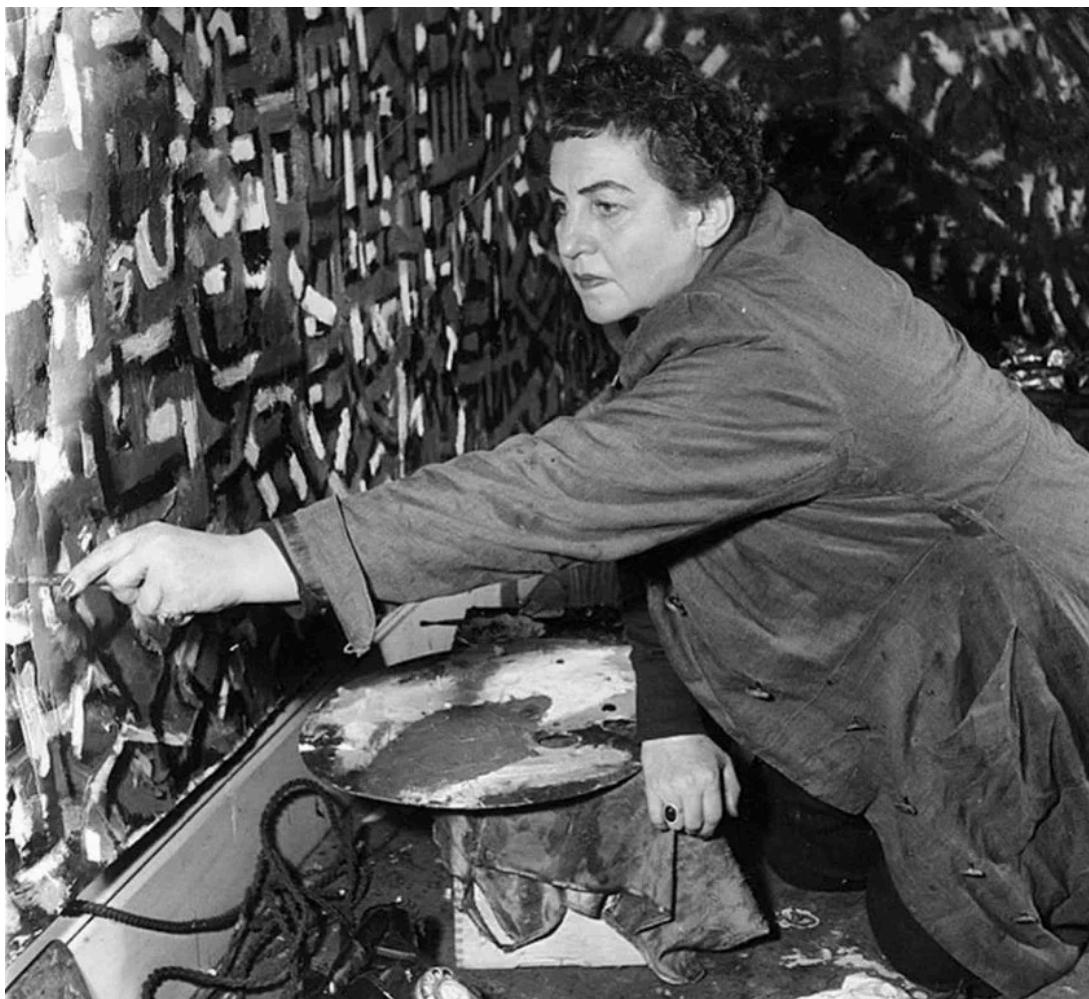
85. Prince Raad, interview with the author, 10 October 2016.

86. Zeid quoted in Roditi, *Dialogues on Art*, 196.

87. Fahrelnissa Zeid, Diary, 2 December 1949. Fahrelnissa Zeid Archive, Amman, Jordan, n.p.

88. In addition to her many artworks with abstracted representations of cosmic phenomena and spatial voyages.

and “the rotation” of the “universe”.<sup>89</sup> She stressed that movement was not “in straight line but in orbits.”<sup>90</sup> The students had to forget what they had learned to access that movement of the universe through “their inner self and unconscious.”<sup>91</sup>



**Figure 10:** Fahrelnissa Zeid painting a tacked-on canvas onto her studio walls. 1953. Image courtesy of Fahrelnissa Zeid Estate.

89. Hind Nasser, Interview with the author, 1 October 2016.

90. A notebook she gave one of her students in 1988 corroborates this fascination. It is an A4 size sketchbook of 58 manuscript pages filled with observations on art, life and the origin of the universe. She synthesizes decades of readings to express her belief in an a-temporal life force, pre-existing our current solar system and biological structures, a cosmic energy that may be tapped via a Jungian collective unconscious.

91. Hind Nasser, Interview with the author, 1 October 2016.

## Conclusion

This review demonstrates that Fahrelnissa Zeid's practice was not informed by a will to articulate elements of her heritage with aesthetic modernism. The deliberate practice of some Global-South artists to hybridize their visual heritage with Euro-American styles has led to a range of decolonial art practices. However, ascribing the same approach to Fahrelnissa consigns her complex oeuvre to a dubious ahistorical realm of heritage automatism, and dooms all non-Western artists to heritage extraction. Fahrelnissa Zeid's recorded preoccupations point instead to a psychological predisposition to commune with what she perceived as other-worlds, served by a great painterly skill and considerable ambition and energy. This led her to produce uniquely gestural abstract compositions with focused painterly layering, or kinetic sub-compositions (fig. 10). This approach had antecedents in the lines and impastos of her 1940s expressionist figurative period, and extends to the 1960s non-naturalist chromatics and palette knife incised faces of her portrait sitters.

Fahrelnissa projected her oft-stated desire to surpass herself psychologically and seek communion with other realms via her immersive paintings. After 1958, she hung her large abstract paintings on all the walls and even ceilings of her homes. In the late 1960s, she transposed that approach onto her *Paléokristalos* that she set on revolving stands, backlit by multicolor lights projected onto her canvases and studio walls. A journalist visiting her in the 1980s deemed her home's kinetic accumulations a "baroque Lascaux."<sup>92</sup> The multichromatic visions emerging from her psyche and projected onto her surroundings via her art, would no doubt have led her, had she lived in more technologically advanced times, to create even more immersive infinite experiences.

---

92. E. J., "Le Lascaux baroque de Fahrelnissa Zeid," *Le Monde*, 14 November 1989, [https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/11/14/le-lascaux-baroque-de-fahrelnissa-zeid\\_2751485\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/11/14/le-lascaux-baroque-de-fahrelnissa-zeid_2751485_1819218.html).

## Bibliography

- Adamson, Natalie. *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944–1964*. London: Routledge, 2009.
- Alaoui, Brahim Ben Hossain. "Préface." In *Trois Femmes Peintres [Baja, Chaibia, Fahrelnissa]*, no editors, 5. Paris: Institut du Monde Arabe, 1990. Exhibition catalogue.
- Alvard, Julien. "Fahr El Nissa Zeid. Galerie de Beaune." *Art d'aujourd'hui*, 1951.
- et al., eds. *Témoignages pour l'Art abstrait*, Paris: Éditions d'Art d'Aujourd'hui, 1952.
- Breton, André. "Lettre d'André Breton à Fahrelnissa Zeid." In *Fahrelnissa Zeid*, no editors, n.p. Paris: Galerie Katia Granoff, 1969. Exhibition catalogue.
- Centre Pompidou. "Elles font l'abstraction." Presentation, 2021.  
<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/OmzSxFv>.
- Collis, Maurice. *The Journey Up: Reminiscences 1934–68*. London: Faber & Faber, 1970
- Chevalier, Denys. "Fahr-El-Nissa Zeid." In *Fahr-El-Nissa Zeid*, no editors, n.p. Paris: Galerie Colette Allendy, 1949. Exhibition catalogue.
- Encyclopædia Britannica Online*, s.v. "Byzantine art." Accessed 5 March 2024.  
<https://www.britannica.com/art/Byzantine-art>.
- Estienne, Charles. *Midi Nocturne*. Paris: Editions de Beaune, 1951.
- Gheerbrant, Bernard. "L'odyssée de Fahr el nissa Zeid," *La Galerie des Arts*, no. 76, 15 September 1969, 26–7.
- Greenberg, Kerryn. "Tate Modern. Fahrelnissa Zeid." London: Tate Modern, 2017. Exhibition brochure.
- . "The Evolution of an Artist." In *Fahrelnissa Zeid*, edited by Kerryn Greenberg, 11–27. London: Tate Modern. 2017.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*. New Haven, CT: Yale University Press, 2018.
- Gronlund, Melissa. "How Arab is Paris? Art History Might Have the Answer." *The National*, 10 July 2024.  
<https://www.thenationalnews.com/arts-culture/2024/07/10/arab-presences-modern-art-paris/>.
- Harambourg, Lydia. "The 50s in Paris 1945/1965." Applicat-Prazan, Accessed 31 March 2025  
<https://www.applicat-prazan.com/en/second-school-of-paris/>.

- ICA. "Complete ICA Exhibitions List 1948–Present–July 2017." Accessed 31 July 2024. s.d.  
<https://archive.ica.art/about/history/index.html>.
- J., E. "Le Lascaux baroque de Fahrelnissa Zeid." *Le Monde*, 14 November 1989.  
[https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/11/14/le-lascaux-baroque-de-fahrelnissa-zeid\\_2751485\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/11/14/le-lascaux-baroque-de-fahrelnissa-zeid_2751485_1819218.html).
- Kelaidis, Katherine. "The Art World's Orientalist Fantasies About the Byzantine Empire." *Hyperallergic*, 2 January 2024.  
<https://hyperallergic.com/840865/the-art-worlds-orientalist-fantasies-about-the-byzantine-empire/>.
- L., M. C. "À travers les galeries." *Le Monde*. 2 June 1961.  
[https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/06/02/a-travers-les-galeries\\_2281678\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/06/02/a-travers-les-galeries_2281678_1819218.html).
- Laïdi-Hanieh, Adila. "Fahrelnissa Zeid, *Towards a Sky*." Smarthistory. 16 December 2024. Accessed 21 January 2025.  
<https://smarthistory.org/fahrelnissa-zeid-towards-sky/>.
- . "1/2: My feedback on the inclusion of Fahrelnissa Zeid in the new 'Présences arabes' exhibition." Instagram photo, 5 April 2024.  
[https://www.instagram.com/p/C5W2Mw6oa7g/?img\\_index=10](https://www.instagram.com/p/C5W2Mw6oa7g/?img_index=10).
- . "2/2: My feedback on #PrésencesArabes show after I got to see it in person at the @museedartmoderneparis." Instagram photo, 9 May 2024.  
[https://www.instagram.com/p/C6wnOCOrAJ7/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C6wnOCOrAJ7/?img_index=1).
- . *Fahrelnissa Zeid. Painter of Inner Worlds*. London: Art/Books, 2017.
- Lenot, Marc. "Le grand écart de 'Présences arabes'." *Lunettes Rouges* (blog). 29 May 2024.  
<https://lunettesrouges1.wordpress.com/2024/05/29/le-grand-ecart-de-presences-arabes/>.
- Milad, Mondher. "À travers les galeries." *Combat*, 3 November 1969.
- Maurois, André. *The Oriental Painter Fahr-El Nissa-Zeid*. (New York: Hugo Gallery, 1950).
- Montazami, Morad. "Paris capitale arabe: la modernité déchirée et partagée." In *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris 1908–1988*, edited by Odile Burlaix, Madeleine de Colnet and Morad Montazami, 8–15. Paris: Editions Paris Musées, 2024.
- Montjovet, Félix. "Art moderne et décolonisation: les artistes arabes du xx<sup>e</sup> siècle en pleine lumière." *Jeune Afrique*, 2 August 2024.  
<https://www.jeuneafrique.com/1588376/culture/art-moderne-et-decolonisation-les-artistes-arabes-du-xxe-siecle-en-pleine-lumiere/>.
- Nasser, Hind. Interview with the author, 1 October 2016.

Neel Smith, Sarah. "Fahrelnissa Zeid in the Mega-Museum. Mega-Museums and Modern Artists from the Middle East." *Ibraaz*, no. 161 (14 July 2016): 1–10.

<https://www.ibraaz.org/usr/library/documents/main/fahrelnissa-zeid-in-the-mega-museum.pdf>.

Oikonomopoulos, Vassilis. "Multiple Dimensions of a Cosmopolitan Modernist." In *Fahrelnissa Zeid*, edited by Kerryn Greenberg, 45–56. London: Tate Modern. 2017.

Orgeval, Domitille d'. "Fahrelnissa Zeid." In *Elles font l'abstraction*, edited by Christine Macel and Karolina Ziebinska-Lewandowska, 188–189. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2021. Exhibition catalogue.

Ouvaliev, Dora. "Triumph of Abstract Art." *Art News and Review*, 1949. N.p.

Parinaud, André. *Fahr El Nissa Zeid*. Amman: Royal National Jordanian Institute Fahrelnissa Zeid of Fine Arts, 1984.

Raad, Prince. Interview with the author, 10 October 2016.

Reymond, Nathalie. "Charles Estienne, critique d'art." In *Travaux XIV. Geste, Image, Parole*, edited by Pierre Charreton, 39–50. Saint-Étienne: CIEREC-Université de Saint-Étienne, 1976.

Roditi, Edouard. *Dialogues on Art*. London: Secker & Warburg, 1960.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

Sibert, C. H. [Exhibition review] *Réalités Poétiques*, January 1954. N.p.

Stouraitis, Yannis. "Is Byzantinism an Orientalism? Reflections on Byzantium's Constructed Identities and Debated Ideologies." In *Identities and Ideologies in the Medieval East Roman World*, edited by Yannis Stouraitis, 19–47. Edinburgh: Edinburgh University Press 2022. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474493628.003.0002>.

Tate. "Fahrelnissa Zeid in four key works." Accessed 31 March 2025.

<https://www.tate.org.uk/art/artists/fahrelnissa-zeid-22764/four-key-works>.

Vallier, Dora. "Poliakoff en 1986." In Dora Vallier, *Serge Poliakoff*, 11–14. L'Isle-sur-la-Sorgue: Association Comprendre Art et Culture, 1986.

Wilson, Sarah. "Extravagant Reinventions: Fahrelnissa Zeid in Paris." In *Fahrelnissa Zeid*, edited by Kerryn Greenberg, 89–103. London: Tate Publishing, 2017.

Zeid, Fahrelnissa. Diary, 2 December 1949. Fahrelnissa Zeid Archive, Amman, Jordan. N.p.

———. Draft letter to Maurice Collis. 14 February 1948. Fahrelnissa Zeid Archive, Amman, Jordan. N.p.

———. Speech to Visitors, Amman open house. 18 November 1976. Fahrelnissa Zeid Archive, Amman, Jordan. N.p.

---

#### About the author

**Adila Laïdi-Hanieh**, Ph.D. published the artist biography *Fahrelnissa Zeid. Painter of Inner Worlds* (London: Art/Books) in 2017 based on exclusive access to her private papers and archive. Laïdi-Hanieh received her Ph.D. in Cultural Studies from George Mason University in 2015 as a Fulbright scholar. She was General Director of the Palestinian Museum between 2018 and 2023.

# Jamil Hamoudi (1924–2004)

## Le parcours d'un moderne irakien

Zouina Ait Slimani

*Catholic University of the West (UCO), Angers, France*

ORCID: 0000-0002-2013-4319

### Abstract

This article explores how the Iraqi artist Jamil Hamoudi articulated Western modernity and Iraqi and Arab artistic traditions through his work and writings. By examining his career, it highlights the dynamics of exchange and transformation that shaped the post-war Parisian art scene. Hamoudi developed a unique abstract vision that brought Arabic calligraphic traditions into dialogue with Mesopotamian aesthetic references, creating a distinctive approach to abstraction. His critical and theoretical engagement reflects his desire to integrate Arab artists into a global artistic dialogue without confining them to labels or exoticizing categories. In doing so, Hamoudi navigates a Parisian cosmopolitanism that proves to be less open than it initially seems.

### Keywords

Jamil Hamoudi, Cultural heritage, Abstract art, New School of Paris, Modernity

This article was received on 26 October 2024, double-blind peer-reviewed, and published on 14 May 2025 as part of *Manazir Journal* vol. 6 (2024): "Les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, l'art abstrait et Paris" edited by Claudia Polledri and Perin Emel Yavuz.

### How to cite

Ait Slimani, Zouina. 2025. "Jamil Hamoudi (1924–2004) : Le parcours d'un moderne irakien". *Manazir Journal* 6: 87–116. <https://doi.org/10.36950/manazir.2024.6.4>.

## Introduction

Aujourd’hui, je me fraye un chemin [...] Cézanne était le début, et Picasso en sera la fin. Maintenant, je vais commencer mon propre chemin à partir de la fin. Je planterai le palmier dattier, mais je ne mangerai pas ses fruits [...] Cézanne et Picasso ne me connaissent pas, mais je les connais. Si seulement ils avaient su – en se penchant pour peindre – qu’au pays des palmiers, il y aurait ceux qui suivraient leurs pas<sup>1</sup>.

Ces mots du peintre et théoricien Shakir Hassan Al Said (1925–2004) traduisent une tension profonde entre héritage et création, où les influences occidentales ne se superposent pas à l’identité arabe et irakienne, mais interagissent avec elle de manière complexe et féconde. Ils résonnent particulièrement avec le parcours de Jamil Hamoudi (1924–2003), qui a su tisser une relation entre l’abstraction occidentale et une quête identitaire ancrée dans l’héritage calligraphique et la spiritualité orientale. Cette dynamique d’échange et de réinterprétation ouvre de nouvelles perspectives sur l’histoire de l’abstraction, en soulignant la capacité des artistes arabes à redéfinir les formes et les langages artistiques. En intégrant des éléments de leurs propres traditions esthétiques – écriture arabe, motifs amazighs, iconographie mésopotamienne ou géométrie islamique – ces artistes ne se contentent pas de réagir aux influences extérieures, mais façonnent une abstraction qui dépasse les frontières culturelles et intègre les richesses de leur héritage. Loin d’être des figures périphériques dans un Paris cosmopolite, ils participent activement à la redéfinition du langage artistique moderne, en apportant des contributions essentielles à la scène mondiale.

Après la Seconde Guerre mondiale, Paris s’impose comme un carrefour artistique où se croisent des influences multiples, mais selon des dynamiques de reconnaissance inégales. Présentée comme un centre d’avant-garde ouvert aux artistes du monde entier, la scène artistique parisienne manifeste souvent un cosmopolitisme de façade, où faire sa place en tant qu’artiste non occidental n’est pas chose facile. C’est dans ce contexte parisien d’après-guerre que Hamoudi développe sa pratique artistique et sa réflexion théorique. Mais il fait l’expérience d’un environnement artistique dans lequel il cherche sa place, développant une production plastique qui fait dialoguer l’écriture arabe et abstraction occidentale, et une production critique à travers laquelle il valorise les traditions esthétiques irakiennes et arabes. Son activité foisonnante lui permet de se positionner comme un acteur à part entière de la modernité artistique, pas seulement en absorbant les influences occidentales, mais en les interprétant à travers ses propres traditions visuelles<sup>2</sup>. Comme ses collègues irakiens Faiq Hassan (1914–1992), Jewad Selim (1919–1961), Ismail al-Shaikhly (1924–2002), Nabiha Selim (1927–2008)<sup>3</sup>, Jamil Hamoudi développe une esthétique hybride, où l’écriture, les motifs traditionnels et les compositions abstraites se croisent pour ouvrir de nouvelles perspectives plastiques.

1. Cité dans Charbel Dagher, *Shakir Hassan Al Said. The One and Art* (Paris : Skira, 2021), 54.

2. Voir Suheyla Takesh, « Introduction: ‘No Longer a Horizon, but Infinity’ », dans *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*, dir. Lynn Gumpert and Suheyla Takesh (New York/Munich : Grey Art Gallery/Hirmer, 2020), 11–27.

3. Pour un aperçu de l’art moderne irakien, voir les deux références suivantes : Nizar Salim, *L’art contemporain en Irak – Livre premier – La peinture* (Lausanne : SARTEC, 1977) ; Silvia Naef, *À la recherche d’une modernité arabe : L’évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak* (Genève : Slatkine, 1996).

Le parcours de Hamoudi offre un exemple révélateur des dynamiques de circulation et d'appropriation artistique qui caractérisent la scène parisienne des années 1950. Figure essentielle du dialogue entre modernité arabe et abstraction occidentale, son itinéraire démontre les dynamiques par lesquelles les artistes non occidentaux s'affirment dans le paysage artistique parisien. En tant qu'artiste et critique, il a joué un rôle de passeur culturel défendant ses pairs et mettant en valeur les traditions artistiques qu'il porte en lui, tout en s'inscrivant dans les avant-gardes de son temps. Proche de personnalités comme Zadkine et Picabia, et aussi en relation avec des intellectuels tels que Sartre et des artistes comme Matisse et Rouault, Hamoudi s'est intégré dans les réseaux parisiens. Son engagement en tant que critique et observateur se manifeste également dans ses écrits publiés notamment dans *Le Monde* (1950)<sup>4</sup> et *L'Actualité artistique internationale*, où il explore l'art irakien et la scène artistique arabe. Dans son article « Situation de l'art » (1952)<sup>5</sup>, par exemple, il présente l'art moderne irakien au public parisien, abordant la quête d'identité artistique et les interactions entre tradition et modernité. Son rôle de correspondant pour les revues *al-Adab* et *al-Adib*<sup>6</sup> lui confère une position stratégique de médiateur culturel entre l'Orient et l'Occident. À travers ces publications, il documente et analyse les scènes artistiques arabes tout en établissant des ponts avec les courants internationaux. Son travail critique inclut notamment des analyses perspicaces de l'exposition de Fahrelnissa Zeid (1901-1991)<sup>7</sup> en 1950<sup>8</sup> et du Salon des Réalités Nouvelles<sup>9</sup>. En 1958, il réactive l'initiative qu'il avait commencée en Irak avec les revues *'Ashtarut* et *al-Fikr al-Hadith* en fondant la revue *Ishtar*. Ces publications, qu'il avait lancées en Irak pour mettre en lumière les scènes artistiques arabes et leur dialogue avec l'international, trouvent une nouvelle vie à Paris, où *Ishtar* poursuit l'objectif d'intégrer les modernités arabes dans les récits dominants de l'art moderne. À la tête de la galerie de l'Institut endoplastique<sup>10</sup>, il promeut l'œuvre de nombreuses figures de la modernité artistique comme Poliakoff, Beothy, Schöffer, Goetz, Soulages et Hartung.

En retracant le parcours artistique et intellectuel de Hamoudi, de Bagdad à Paris, cet article met en avant comment il s'est inscrit dans une dynamique de transformation des formes artistiques. Son exploration des possibilités plastiques de la lettre arabe, son rapport aux avant-gardes et son rôle dans le dialogue entre différentes traditions esthétiques permettent de comprendre comment l'abstraction occidentale et l'héritage visuel arabe ont convergé pour ouvrir de nouvelles perspectives plastiques. Son parcours illustre comment un artiste, à sa propre échelle, façonne l'interaction entre son héritage culturel et la modernité, sans pour autant que son travail ait toujours été pleinement reconnu.

4. Jamil Hamoudi, « L'art irakien à travers les âges », *Le Monde*, 28 avril 1950.

5. Jamil Hamoudi, « Situation de l'art », *L'Actualité artistique internationale*, 7 février 1952, 15.

6. *Al-Adab* est une revue littéraire fondée à Beyrouth en 1953, jouant un rôle majeur dans la diffusion de la pensée critique et engagée dans le monde arabe. *Al-Adib*, également publiée à Beyrouth à partir de 1942, était une revue influente dans les débats intellectuels et culturels du XX<sup>e</sup> siècle.

7. Artiste peintre d'origine turco-jordanienne, réalise des peintures abstraites et figuratives, dans le mouvement de la Nouvelle École de Paris. Voir Adila Laïdi-Hanieh, *Fahrelnissa Zeid: Painter of Inner Worlds* (Londres : Art/Books, 2017).

8. Jamil Hamoudi, « al-Amira al-'iraqiyya Fakhr al-Nissa' Zayd ta'ridh fannuha fi Baris [La princesse irakienne Fahrelnissa Zeid expose son art à Paris] », *al-Adib*, mars 1950, 9-12.

9. Jamil Hamoudi, « Salun al-haqa'iq al-jadida li-sanat 1950 [Le Salon des Réalités nouvelles de l'année 1950] », *al-Adib*, septembre 1950, 25-32.

10. Cette galerie était située 38, rue Jean Mermoz, dans le 8<sup>e</sup> arrondissement, à proximité de l'avenue Matignon.

## Bagdad, laboratoire d'une modernité autonome

### *Jamil Hamoudi et l'émergence d'une modernité irakienne*

Ô artiste,  
Le monde se meurt,  
Et pourtant, tu restes immobile [...]  
Si le monde sombre dans l'oubli,  
Et est dominé par la sécheresse,  
Tu es le remède [...]<sup>11</sup>.

Dans les années 1940, Bagdad devient un carrefour culturel majeur où se croisent influences locales et internationales. La création du Royaume d'Irak en 1921 a ouvert une période de construction nationale où l'art devient un outil central d'affirmation identitaire<sup>12</sup>. C'est dans ce contexte effervescent, marqué par la circulation des idées et des pratiques artistiques, que se forge le parcours de Jamil Hamoudi (fig. 1). Né le 14 mars 1924<sup>13</sup> à Bagdad, il grandit dans une famille ancrée dans la culture irakienne. Son père l'initie à l'art au Musée archéologique, cultivant son intérêt pour le dialogue entre tradition et modernité<sup>14</sup>.

Sa formation illustre cette dynamique des croisements culturels. Après une éducation coranique et une scolarité usuelle, il suit les cours du soir à l'école al-Ja'fariyya, où il se spécialise dans la création de bustes et de portraits. Entre 1943 et 1945, il suit des cours à l'Institut des Beaux-Arts de Bagdad, où il étudie la sculpture avec Jewad Selim<sup>15</sup> et la peinture avec Faiq Hassan<sup>16</sup>.

---

11. Jamil Hamoudi, « Ayyuha al-fannan [Ô artiste] », *Ashtarut*, s. d. n. pag.

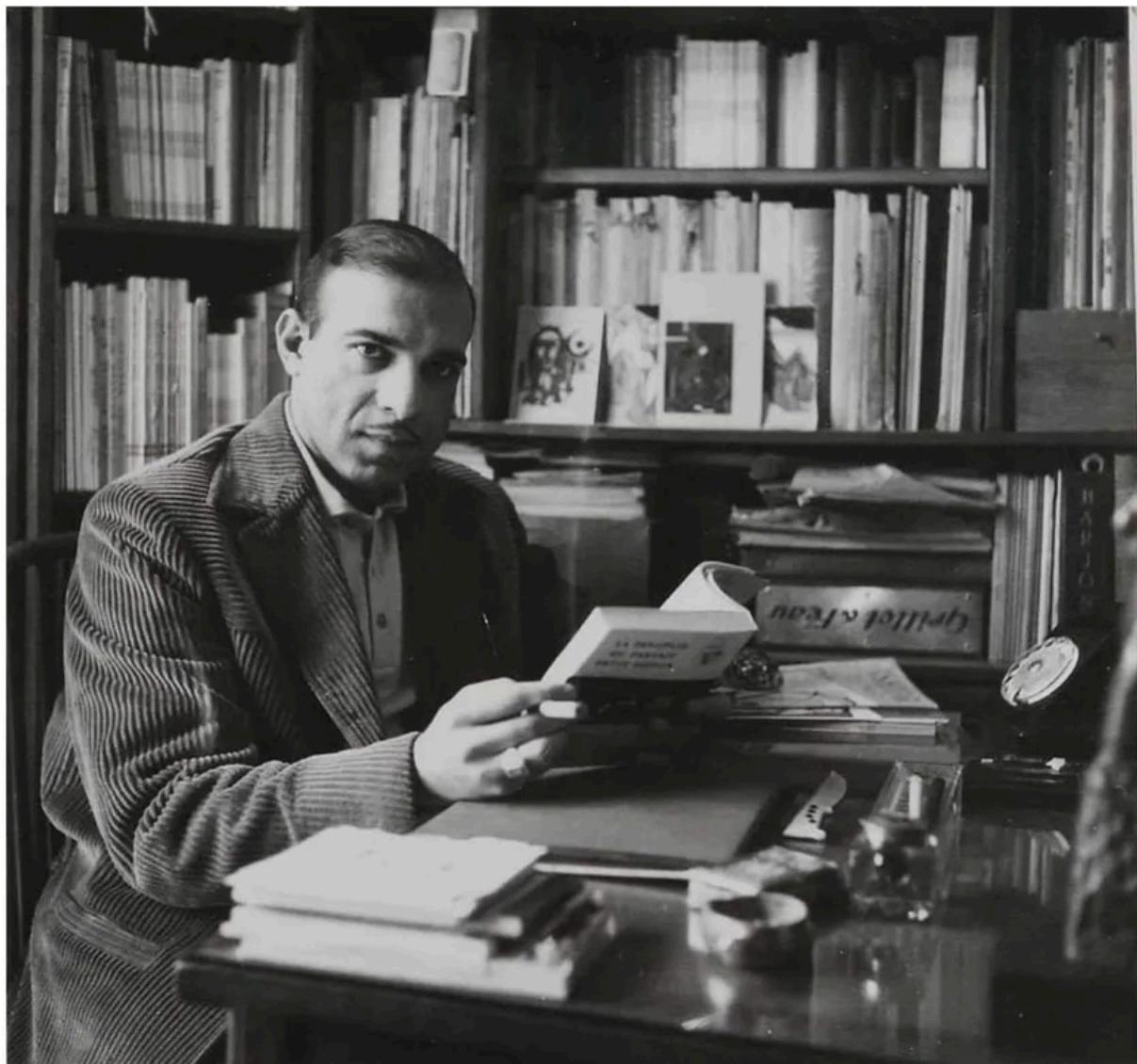
12. Voir à ce sujet les travaux de Magnus T. Bernhardsson, *Reclaiming a Plundered Past: Archaeology and Nation Building in Modern Iraq* (Austin : University of Texas Press, 2005).

13. Un doute persiste sur la vraie date de naissance de Hamoudi : son père aurait caché son âge pour l'inscrire à l'école. Il a sauté une classe grâce à sa précocité. Entretien téléphonique avec Ishtar Hamoudi, 20 mai 2018.

14. Cité dans Widad Mahmoud Ibrahim, *Jamil hamoudi. Rajul al-ighna' yatahaddath* [Jamil Hamoudi. L'homme prolifique s'exprime], (Bagdad : al-Mawsu'a al-Thaqafiyya [L'Encyclopédie culturelle], 2020), n. pag.

15. Jewad Selim est considéré comme un pionnier de l'art moderne en Irak. Après des études en Europe, il a enseigné à l'Institut des Beaux-Arts de Bagdad et créé le célèbre *Monument de la liberté* (1958–1961) à Bagdad. Il est également le fondateur du Groupe de Bagdad pour l'art moderne (1951), à l'origine du premier manifeste artistique irakien.

16. Faiq Hassan, l'un des fondateurs de l'art moderne en Irak, a dirigé le département de peinture à l'Institut des Beaux-Arts de Bagdad après ses études à Paris. Il a joué un rôle essentiel dans l'éducation artistique du pays.



**Figure 1:** Portrait photographique de Jamil Hamoudi, pris au 96, avenue Mozart, Paris. 1961/1962 [?].  
Image reproduite avec l'aimable autorisation d'Ishtar Hamoudi.

Cet enseignement allie héritage artistique local et techniques modernes européennes. Ses professeurs, formés en Europe, lui transmettent une vision synthétique de l'art, transcendant les clivages entre tradition et modernité.

Hamoudi devient rapidement un acteur clé de la modernité artistique irakienne. Sa participation aux projets du Musée archéologique, sous la direction de Sati' al-Husri (1880-1968)<sup>17</sup>, lui permet de développer une sensibilité pour l'écriture mésopotamienne. Cette position lui donne l'opportu-

17. Intellectuel et éducateur, al-Husri fut un fervent défenseur et théoricien du nationalisme arabe, mettant l'éducation au service de l'unité. En Irak, il occupa divers postes administratifs et promut la langue et l'histoire comme fondements de l'identité arabe. Voir William L Cleveland, *The Making of an Arab Nationalist: Ottomanism and Arabism in the Life and Thought of Sati' Al-Husri*, (Princeton : Princeton University Press, 1972).

tunité de tisser des liens avec des figures majeures de la scène artistique, comme Hafidh al-Droubi (1914–1991)<sup>18</sup>, Ata Sabri (1913–1987)<sup>19</sup>, Issa Hanna (1919–2006)<sup>20</sup> et Khalid al-Rahhal (1926–1987)<sup>21</sup>. Ainsi, il constitue un premier réseau d'échanges intellectuels et artistiques.

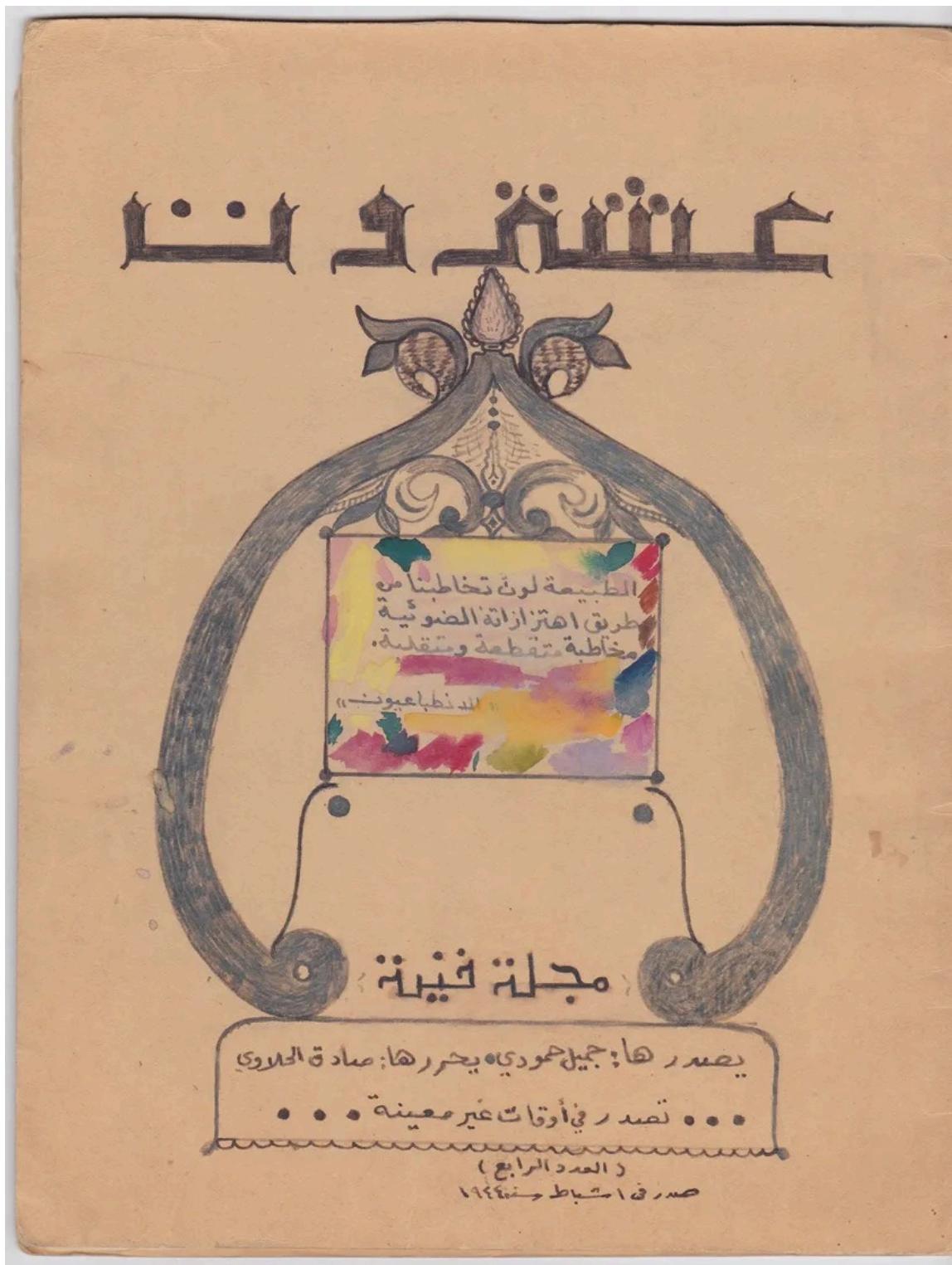
Son apprentissage du journalisme par correspondance auprès d'une école égyptienne<sup>22</sup>, ainsi que ses premières publications dans la revue irakienne *al-Zahra* sous le pseudonyme d'*al-Mandub* (le délégué), témoignent de sa volonté de s'engager activement dans les débats artistiques de son époque. Cet engagement intellectuel se renforce avec son adhésion à l'Association *al-Rabita*, un réseau dynamique dédié à la promotion de la culture et des arts<sup>23</sup>. Ce parcours lui permet de s'ancrer dans le paysage intellectuel et artistique du monde arabe, tout en développant une double posture d'artiste et de critique qu'il approfondira au fil des années.

La fondation de la revue *'Ashtarut* en 1942 représente une étape cruciale dans son engagement pour un art moderne transculturel. Plus qu'une simple publication, elle devient une plateforme d'échanges, où se rencontrent traditions artistiques locales et avant-gardes internationales. À travers ses pages, Hamoudi s'emploie à élaborer un nouveau vocabulaire artistique en langue arabe, capable d'exprimer les enjeux de la modernité. Cette expérience éditoriale, enrichie par sa bibliothèque personnelle remplie d'ouvrages d'art et par son apprentissage de l'anglais<sup>24</sup>, préfigure son futur rôle de passeur culturel.

#### **'Ashtarut (1942–1944) : forger une modernité artistique irakienne**

« L'art fait partie de la vie, et la vie serait incomplète sans lui<sup>25</sup> ». Cette affirmation de Hamoudi révèle sa vision d'un art intégré à la société, dépassant les clivages entre tradition et modernité. Dans le Bagdad des années 1940, où l'art moderne est souvent perçu comme une « mode » étrangère, il lance un ambitieux projet de médiation culturelle à travers le lancement de sa revue *'Ashtarut* (fig. 2).

- 
18. Figure majeure de l'art irakien, il est connu pour son approche cubiste et son rôle dans le développement de l'éducation artistique en Irak.
  19. Peintre et professeur d'art, il a joué un rôle clé dans l'évolution du réalisme en Irak. Ses œuvres s'inspirent souvent des scènes de la vie quotidienne et de la culture locale.
  20. Artiste moins connu internationalement, il a néanmoins participé à l'enrichissement du paysage artistique irakien.
  21. Sculpteur renommé, il est célèbre pour avoir réalisé plusieurs monuments et sculptures publiques en Irak. Son travail s'inspire souvent de la culture et de l'histoire mésopotamienne, tout en intégrant des influences modernistes.
  22. Jamil Hamoudi aurait acquis une formation en écriture journalistique en suivant des cours par correspondance auprès des écoles par correspondance égyptiennes *Madaris al-Murasalat al-Misriyya*.
  23. Zouina Ait Slimani, « Écrire sur l'art en Irak au XX<sup>e</sup> siècle: Élaboration d'une critique, d'une historiographie et d'un monde de l'art (1922–1972) », (Thèse de doctorat, Université de Genève, 2024), 193.
  24. Mahmoud Ibrahim, *Jamil Hamoudi*.
  25. Jamil Hamoudi, « Al-Fann fi nahdhatina al-ihya'iyya [L'art dans notre essor renaissant] », *al-Furat*, 1945, 15–6.



**Figure 2:** Page de couverture du quatrième numéro de la revue 'Ashtarut', février 1944. Avec l'aimable autorisation d'Ishtar Hamoudi. Photographie : Ishtar Hamoudi.

Son expérience d'enseignant à Dar al-Mu'allimin lui fait prendre conscience des défis à relever : ses élèves ignorent les figures majeures de l'art moderne<sup>26</sup>. Face à ce constat, il développe une pédagogie innovante, organisant des sorties scolaires vers des sites antiques et islamiques irakiens pour sensibiliser ses étudiants au patrimoine national tout en établissant des ponts avec l'art actuel<sup>27</sup>.

La création de 'Ashtarut en 1942 marque une étape décisive dans la construction d'un espace de dialogue transculturel. Bien qu'écrite à la main et diffusée de manière confidentielle, la revue devient un véritable laboratoire d'idées, où s'élabore un nouveau vocabulaire artistique moderne. Cette initiative répond à un besoin crucial : de nombreux concepts de l'art moderne n'ayant pas d'équivalents en arabe, leur absence freine la compréhension et l'appropriation des courants contemporains.

La ligne éditoriale s'inscrit dans une dynamique d'échanges entre les différents pays arabes et avec le reste du monde, dépassant l'opposition entre tradition et influence occidentale. On y trouve les contributions de Buland al-Haydari (1926-1996)<sup>28</sup>, Gibran Khalil Gibran (1883-1931)<sup>29</sup>, les membres du groupe *Apollo*<sup>30</sup> tels que 'Ali Mahmud Taha (1901-1949)<sup>31</sup> et Ahmad Zaki Abu Shadi (1892-1955)<sup>32</sup>, contribuent également. Les traductions d'œuvres de Nietzsche par le philosophe égyptien al-Badawi (1917-2002)<sup>33</sup> côtoient les contributions d'auteurs irakiens et arabes dont Bishr Farès (1906-1963)<sup>34</sup>, tissant un réseau intellectuel qui transcende les frontières nationales.

L'ambition transdisciplinaire de la revue se manifeste particulièrement dans son traitement de la musique et des arts islamiques. Les analyses d'œuvres occidentales (Berlioz et Beethoven)<sup>35</sup> dialoguent avec des textes fondamentaux sur l'art islamique, notamment la traduction d'un article d'Élie Faure par Jewad Selim<sup>36</sup> (fig. 3), un « aperçu de l'art de l'Islam » par Hamoudi<sup>37</sup> et un extrait

- 
26. « À la question : qui est Picasso ? Personne n'avait de réponse ! Un élève répondit que c'était le nom d'une ville, tandis qu'un autre aurait demandé à son enseignant d'apporter lui-même la réponse », Mahmud Ibrahim, *Jamil Hamoudi*.
27. Nous nous appuyons ici sur des propos de l'artiste exprimés dans les années 2000. Cette approche semble prolonger ses recherches sur l'art des anciennes civilisations et des antiquités irakiennes, menées à la bibliothèque du Musée national de Bagdad (1942-1944). Recruté par Sati' al-Husri, alors directeur des Antiquités, Hamoudi était au cœur des débats sur l'identité nationale de l'art.
28. Poète irakien d'origine kurde, il a marqué la poésie arabe, notamment pour sa contribution à son renouvellement à travers le *vers libre*.
29. Écrivain et artiste libanais, il est célèbre pour *Le Prophète* (1923).
30. Ce groupe, fondé en Égypte en 1931, synthétise divers courants poétiques de la Renaissance arabe. Son objectif était d'unifier ces tendances et de réfléchir sur la poésie, oscillant entre romantisme et symbolisme. Voir Slimane Zeghidour, *La Poésie arabe moderne entre l'Islam et l'Occident* (Paris : Karthala, 1982).
31. 'Ali Mahmud Taha, « al-Musiqiyya al-'amya [La musicienne aveugle] », *'Ashtarut*, s. d., 27 ; 'Ali Mahmud Taha, « Junun al-hayat wa ma'ridiha [La folie de la vie et son exposition] », *'Ashtarut*, s. d.
32. Ahmad Zaki Abu Shadi, « al-Umm al-hanun [La bonne mère] », *'Ashtarut*, n. pag.
33. Philosophe, écrivain et universitaire égyptien, il est considéré comme l'un des pionniers de l'existentialisme arabe.
34. Écrivain et critique littéraire égyptien reconnu pour son engagement intellectuel et artistique. Il a joué un rôle important dans la promotion de la modernité et de l'innovation littéraire dans le monde arabe.
35. Jewad Selim, « Birliuz : al-Samfuniyya al-ghariba [Berlioz : la Symphonie Fantastique] », *'Ashtarut*, s. d., n. pag. ; Jewad Selim, « Munut li-l-musiqi al-Mashhur Bithufan [Minuet : le grand musicien Beethoven] », *'Ashtarut*, s. d., n. pag.
36. Jewad Selim, « al-Fann al-islami [L'art islamique] », *'Ashtarut*, 1 février 1944, 41-8.

de *La Peinture chez les Arabes*<sup>38</sup> de l'auteur égyptien Ahmad Taymur (1871–1930). Cette mise en perspective vise à insérer l'art islamique dans une conversation contemporaine, afin de souligner sa modernité intrinsèque.

'Ashtarut joue également un rôle pionnier dans le développement de la critique d'art en Irak<sup>39</sup>. Les comptes rendus d'expositions, comme celui de Sadiq al-Hallawi<sup>40</sup> sur l'exposition annuelle de l'Institut des Beaux-Arts (1942)<sup>41</sup>, inaugurent une tradition d'analyse critique structurée. Al-Hallawi ne se contente pas de décrire les œuvres mais interroge les évolutions artistiques dans leur contexte global, révélant les tensions entre tradition et innovation. Un autre texte sur la troisième exposition de la Société des amis de l'art (1943) souligne les défis auxquels font face les artistes irakiens, confrontés à l'opposition des conservateurs qui qualifient leurs innovations de *bid'a* (innovations illégitimes)<sup>42</sup>.

Malgré son caractère confidentiel, la revue devient un outil majeur de diffusion de l'art en Irak, adoptant une approche pédagogique. Les articles sur l'évolution de la peinture française ou l'introduction du surréalisme témoignent d'une volonté de rendre accessibles les courants modernes sans en occulter la complexité. Cette transmission des courants artistiques<sup>43</sup> s'enrichit des échanges avec les artistes polonais présents à Bagdad<sup>44</sup>, créant une dynamique d'appropriation et de réinterprétation locale des avant-gardes. Cette première expérience éditoriale, poursuivie par la revue *al-Fikr al-Hadith*, témoigne de la capacité de Hamoudi à créer des ponts entre les individus et les cultures.

---

37. Jewad Selim, « *Lamahat 'an al-fann al-islami* [Aperçu de l'art de l'Islam] », *'Ashtarut*, 1 février 1944, 52–6.

38. Le passage est extrait de l'ouvrage suivant : Ahmad Taymur, *al-Taswir 'inda al-'arab [La peinture chez les Arabes]* (Le Caire : Matba'at lajnat al-ta'lif wa-l tarjama wa-l nashr, 1942). Le sommaire ne permet pas de savoir quel passage a été choisi.

39. Ait Slimani, « Écrire sur l'art en Irak », 226.

40. Aucune information biographique ou bibliographique n'a pu être trouvée concernant cet auteur.

41. Sadiq al-Hallawi, « *Ma'ridh ma'had al-funun al-jamila al-sanawi* [Exposition annuelle de l'Institut des beaux-arts] », *'Ashtarut*, s. d., 3–7.

42. Siham Ahmad, « *al-Ma'ridh al-sanawi al-thalith li asdiqa' al-fann* [Troisième exposition annuelle de la Société des amis de l'art] », *'Ashtarut*, s. d., n. pag.

43. Jamil Hamoudi, « *Ayna al-suryalistiyun al-an? [Où sont les surréalistes aujourd'hui?]* », *'Ashtarut*, s. d., n. pag.

44. Entre 1942 et 1943, de nombreux réfugiés et soldats polonais, dont plusieurs peintres, transitent par Bagdad lors de l'évacuation de l'armée polonaise d'URSS. Parmi eux se trouvaient des artistes qui ont contribué à la scène culturelle locale.



**Figure 3:** Illustration non signée, probablement réalisée par Jamil Hamoudi, accompagnant son texte « al-fann al-islami », publié dans *Ashtarut*. Légende originale : « Image trouvée sur le mur d'un bain fatimide, du côté du mur d'enceinte au Caire » [le fragment est conservé au Musée d'art islamique du Caire, consulté le 23 avril 2025, [https://islamicart.museumwnf.org/database\\_item.php?id=object;isl;eg;mus01;26;fr](https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;isl;eg;mus01;26;fr)] et « Chien regardant un bol d'eau ». Cette image a été découverte dans un manuscrit islamique conservé dans l'une des grandes bibliothèques de Vienne. Avec l'aimable autorisation d'Ishtar Hamoudi. Photographie : Ishtar Hamoudi.

### **Al-Fikr al-Hadith (1945-1947) : vers un réseau artistique international**

La scène intellectuelle bagdadienne des années 1940, décrite par Naïm Kattan (1928-2021) dans *Adieu Babylone. Miroir d'un juif irakien*<sup>45</sup>, témoigne d'une grande effervescence culturelle. Au Café Yasin, les discussions passionnées entre jeunes intellectuels, naviguant entre Saroyan, Hemingway et *Les Mille et Une Nuits* témoignent d'une génération en quête d'une modernité capable d'articuler héritage local et influences internationales. C'est dans ce contexte que Hamoudi fonde *al-Fikr al-Hadith* (Pensée moderne)<sup>46</sup> en 1945 (fig. 4). Cette revue prolonge et amplifie l'expérience de *Ashtarut*, affirmant Bagdad comme un carrefour culturel où se croisent les courants artistiques mondiaux. Son sous-titre, « revue d'art et de culture libre<sup>47</sup> » affirme son ouverture aux penseurs irakiens indépendants et son engagement au sein des débats artistiques internationaux.

Hamoudi annonce que sa revue a pour but de libérer l'art irakien des entraves du colonialisme (*al-isti'mar*), du racisme (*al-'unsuriyya*), du sectarisme (*al-ta'ifiyya*) et des traditions figées, jugées « incompatibles avec l'époque<sup>48</sup> ». Il défend une vision artistique qui dépasse les frontières nationales (*al-qawmiyya*) en faveur d'une approche libre (*hurra*) et universelle de la modernité. La revue se veut un espace de réflexion sur l'« humanisme » (*al-insaniyya*) et l'« engagement » (*al-iltizam*) intellectuel. Dans une lettre adressée à Bishr Farès, Hamoudi évoque une « unité culturelle » (*wahda thaqafiyya*) arabe, visant à fusionner idées et formes artistiques pour faire de l'art un vecteur d'émancipation sociale.

La force d'*al-Fikr al-Hadith* réside dans sa capacité à rassembler des voix diverses autour d'un projet commun de modernité artistique. Son réseau de contributeurs illustre cette ambition. On y trouve des figures majeures de la scène irakienne, comme les poètes Muhammad Mahdi al-Jawahiri (1889-1997) et Rashid al-Nasiri (1920-1962), ainsi que l'écrivain égyptien Ismail Ahmad Adham (1911-1940) et l'artiste libanais Moustafa Farroukh (1901-1957). Le poète libanais Yusuf al-Khal (1917-1987), le journaliste polonais Ryszard Kapuściński (1932-2007), le peintre britannique Kenneth Wood (1912-2008), l'archéologue Seton Lloyd (1903-1985)<sup>49</sup> et le poète Simon Watson Taylor (1923-2005) apportent également leurs contributions. Ces échanges stimulent la réflexion sur des mouvements tels que le surréalisme<sup>50</sup>, que Hamoudi promeut en lien avec des correspondances internationales et des analyses d'événements artistiques majeurs<sup>51</sup>.

45. Naïm Kattan, *Adieu Babylone. Mémoire d'un juif d'Irak* (Paris : Albin Michel, 2003), 9.

46. Hamoudi, avec Sadiq al-Hallawi, publie dix numéros en trois ans, malgré les difficultés financières après le décès de sa mère en 1946. Voir au sujet de cette revue Ait Slimani, « Écrire sur l'art en Irak », 226-47.

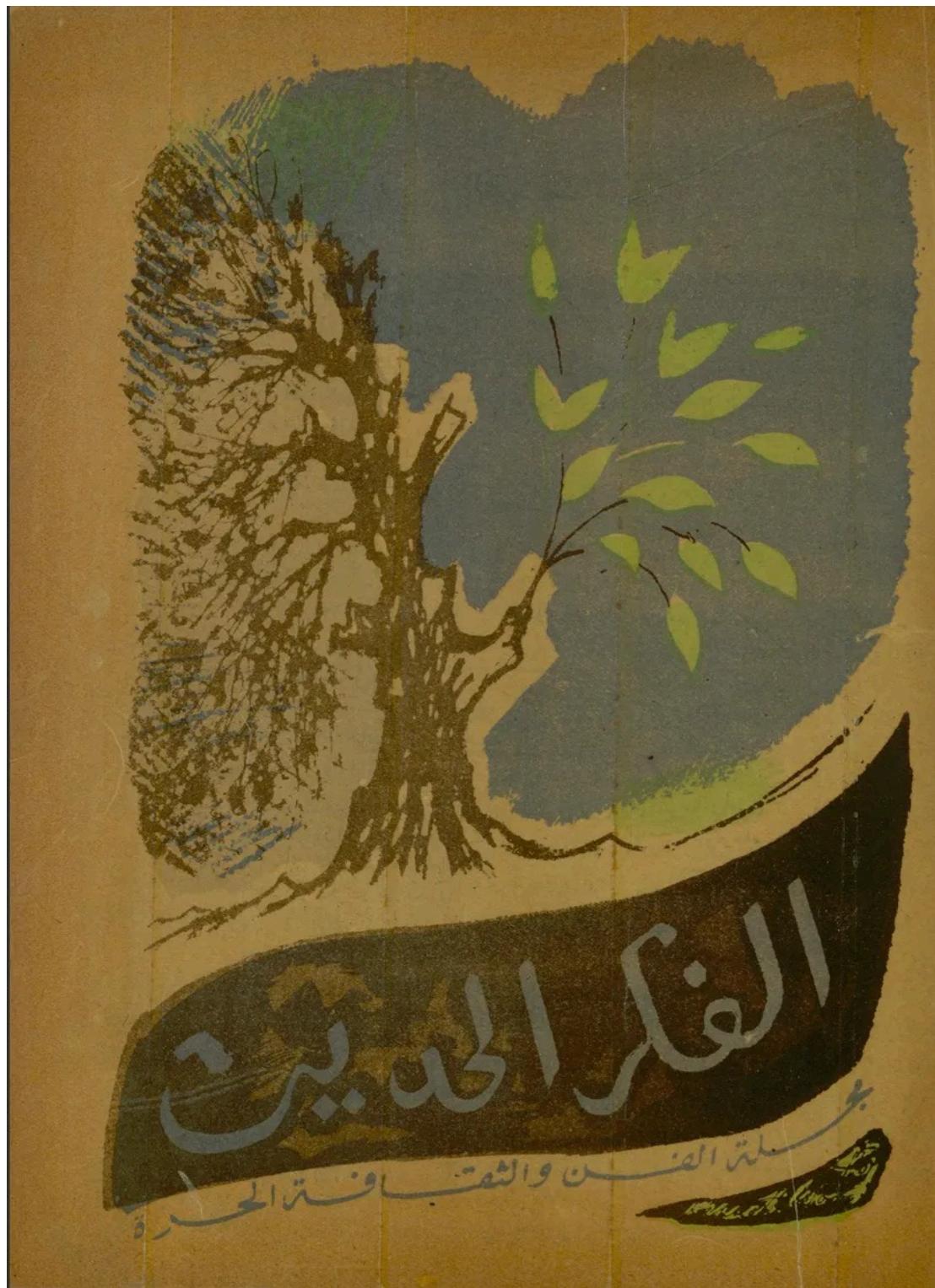
47. Jamil Hamoudi, « Risalat al-mufakkir [Lettre du penseur] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 1 (octobre 1945) : 1. Pour une version traduite de ce texte voir Ait Slimani, « Écrire sur l'art en Irak », 140-2.

48. Jamil Hamoudi, « Ila kulli qari' [Pour chaque lecteur] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 2 (novembre 1945) : 1.

49. Décrit comme un « dandy », Taylor avait été le secrétaire du British Surrealist Group. Il avait également eu l'occasion de travailler à Paris entre 1946 et 1947, au sein de la section de langue anglaise de la Radiodiffusion. Voir Rachel Stella, « Péret dans les revues anglophones », *Cahiers Benjamin Péret*, no. 10 (septembre 2021) : 44-52.

50. Hamoudi s'intéresse à ce courant artistique, qu'il découvre grâce à l'ouvrage *Qu'est-ce que le surréalisme?* d'André Breton, offert par son ami Jewad Selim. Sami Mahdi, *al-Majallat al-'iraqiyya al-riyadiyya wa-dawruha fi tahdith al-adab wa-l-fann 1945-1958* [Les revues irakiennes avant-gardistes et leurs rôles dans la modernisation de la littérature et de l'art] (Bagdad : Dar Mizubutamiya li-l-tiba'a wa-l-nashr wa-l-tawzi', 2015), 35.

51. Voir *al-Fikr al-Hadith*, no. 5-6 (1946) : 44-7 ; no. 7 (1946) : 14-16 ; no. 8-9 (1947) : 32-9.



**Figure 4:** Page de couverture du premier numéro de la revue *al-Fikr al-Hadith*, 1<sup>re</sup> année, (octobre 1945). Collection Ishtar Hamoudi, Bagdad/American University of Beirut. Avec l'aimable autorisation d'Ishtar Hamoudi. Photographie : American University of Beirut.

*Al-Fikr al-Hadith* ne se limite pas à l'art et explore des thèmes variés tels que l'histoire, la politique et l'éducation. Ses articles défendent des causes sociales, notamment les droits des femmes, et traitent de problématiques économiques et culturelles. Plusieurs publications mettent en avant des figures féminines comme Naziha Selim<sup>52</sup>, Marie Ajami (1888-1965)<sup>53</sup>, Jamila al-Alaily (1907-1999)<sup>54</sup> et Lamia Abbas (1929-2021)<sup>55</sup>, tout en plaident pour des réformes éducatives, abordant des sujets tels que l'éducation<sup>56</sup>, la sexualité<sup>57</sup> et la santé<sup>58</sup>.

L'architecture et les arts visuels occupent une place centrale, avec Hamoudi et Jewad Selim analysant des projets architecturaux<sup>59</sup> et des performances musicales<sup>60</sup>. En parallèle, un numéro spécial intitulé *Studio* est dédié au cinéma, tandis que la revue explore le cinéma international, du cinéma soviétique – via un texte traduit – à l'œuvre de Charlie Chaplin<sup>61</sup>. Elle critique vivement le manque de soutien institutionnel envers le théâtre irakien<sup>62</sup> et met en valeur les littératures francophone et anglophone, encourageant les écrivains irakiens à s'inspirer de leur propre réalité, à l'image de Balzac et Hemingway, tout en introduisant des concepts comme l'existentialisme, l'humanisme, et d'autres courants de pensées.

Les textes sur les arts visuels offrent un panorama diversifié des courants artistiques et de leur figures majeures. Ils établissent un dialogue entre traditions locales et influences internationales : Kenneth<sup>63</sup> Wood discute de la fonction de l'art dans la société et de l'influence de l'Orient

- 
52. Artiste, éducatrice et auteure irakienne, elle est reconnue pour ses contributions significatives à l'art moderne irakien. Naziha Selim, « al-Fannan al-qadim [L'artiste ancien] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 1 (octobre 1945) : 18.
53. Féministe, écrivaine et poétesse syrienne, elle a fondé en 1910 le journal *al-'Arus* (« La Mariée »), première publication féminine en Syrie. Engagée pour les droits des femmes, elle a plaidé pour l'éducation et l'émancipation féminine. Marie 'Ajami, « Sa'iha [Voyageuse] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 1 (octobre 1945) : 16.
54. Poétesse et écrivaine égyptienne, elle a été l'une des premières femmes à s'imposer dans la poésie arabe moderne. Collaboratrice du mouvement *Apollo*, elle a introduit une sensibilité féminine et introspective dans sa poésie, abordant des thèmes de liberté et d'émancipation. Jamila al-Alaily, « 'Iraqiyya [Irakienne] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 2 (novembre 1945) : 77.
55. Poétesse et écrivaine irakienne, elle s'est distinguée par son engagement féministe et son style novateur. Son œuvre explore la condition féminine, la quête identitaire et les tensions entre tradition et modernité dans la société irakienne. Lamia Abbas, « Bahth bila jadwa [Recherche inutile] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 4 (1946) : 145.
56. Yusuf Tharwa, « al-Tawjih al-tarbawi [L'orientation pédagogique] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 4 (novembre 1946) : 137.
57. Khalil Shabandar, « Tatawwur al-muyul al-jinsiyya wa shududiha [Évolution de l'orientation sexuelle et ses anomalies] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 1 (octobre 1945) : 7-8.
58. Khalil Shabandar, « Kayfa nanam wa-li-madha [Comment dormons-nous et pourquoi] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 2 (novembre 1945) : 53-4.
59. Jamil Hamoudi consacre un article à Jafar Allawi (1915-2005), architecte irakien, il a joué un rôle clé dans le développement de l'architecture moderne en Irak. Jamil Hamoudi, « al-Mi'mar Jafar Allawi wa-binayat al-Madrasa al-Jafariyya al-Ahliyya [L'architecte Jafar 'Allawi et le bâtiment de l'École privée ja'farite] », *al-Fikr al-Hadith*, vol. 2, no. 5-6 (1946) : 2-5.
60. Jewad Selim, passionné de musique, publie des textes sur *Le Ballet* et sur *La Symphonie fantastique* de Berlioz. Selim, Jewad. « Birliuz ». Selim inscrit Berlioz au sein de la jeunesse révolutionnaire constituée de jeunes poètes, écrivains et musiciens « nourris par le discours de Rousseau et conditionnés par la pensée humaniste et libre ».
61. Naïm Kattan, « Sharli Shablin [Charlie Chaplin] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 1 (octobre 1945) : 9-12.
62. Haqqi al-Shibli, « Bayna al-masrah wa al-cinema [Entre le théâtre et le cinéma] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 5 et no. 6 (1946), 41-3.
63. Kenneth Wood, « al-Fann tanaqud gharib [L'art est une étrange contradiction] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 3 (décembre 1945) : 90.

sur ses œuvres ; les analyses englobent des artistes occidentaux comme Toulouse-Lautrec<sup>64</sup>, Picasso, Matisse, Miró et Dalí. *Al-Fikr al-Hadith* explore ainsi l'impact de l'art islamique sur l'Europe, tout en mettant en lumière des artistes irakiens qui s'approprient ces nouvelles tendances, alors que Jewad Selim examine la fusion des racines culturelles et des techniques modernes dans l'œuvre du sculpteur yougoslave Ivan Meštrović (1883–1962)<sup>65</sup>.

La revue joue un rôle crucial dans la reconnaissance de l'art moderne irakien, qui passe par la valorisation de la production locale et par un appel au soutien institutionnel et à une éducation artistique accessible. Cette double mission inscrit *al-Fikr al-Hadith* dans une dynamique de construction culturelle qui contribue à ancrer l'Irak dans les débats esthétiques contemporains. En définitive, la revue s'inscrit dans une mission de transmission et de diffusion. Elle cherche à familiariser le public irakien avec les mouvements artistiques internationaux tout en mettant en avant la production artistique nationale. La revue se positionne comme un laboratoire intellectuel qui participe à la transformation sociale et politique de l'Irak. L'expérience de Hamoudi à Bagdad, loin d'être un aboutissement, devient le tremplin d'un dialogue artistique pour une modernité artistique transculturelle qu'il élargira ensuite à Paris.

### **Déjà moderne, encore irakien : Hamoudi face au prisme parisien**

#### ***Affirmation contre une avant-garde étroite***

[...] Je ressentais le désir profond d'explorer des mondes nouveaux, à la recherche de rêves et d'espoirs [...] Paris, ville au cœur de l'art européen, me semblait être la porte vers la chance [...]<sup>66</sup>.

L'arrivée de Hamoudi à Paris en 1947 marque un tournant dans la construction de son identité artistique. Plus qu'une simple migration vers un centre artistique mondial, cette installation initie un processus complexe de négociation culturelle. Paris devient alors pour lui un espace de confrontation et de redéfinition identitaire. Dès son arrivée, il s'attache à s'intégrer dans le milieu académique et artistique en rejoignant plusieurs institutions. Il s'inscrit ainsi à l'Académie Julian, à l'École Nationale des Beaux-Arts, et poursuit des études en histoire de l'art à l'École du Louvre, ainsi qu'en archéologie orientale à l'École Pratique des Hautes Études<sup>67</sup>. Dès sa formation initiale en Irak, Hamoudi commence à puiser dans la culture irakienne pour s'émanciper du style académique au profit d'une expressivité renouvelée comme l'indique sa sculpture *al-Yanbu'* (La source) (fig. 5) qui marque une période de transition. Influencé par Maillol, Rodin et Moore, il explore de nouvelles formes dynamiques. En peinture, il enrichit son langage visuel en puisant dans l'esthétique des tapisseries du sud de l'Irak<sup>68</sup> et la palette vibrante des arts mésopotamiens qui mêle

64. Nizar Salim, « *al-Intiba'iyya wa Tulus Lutrak* [L'impressionnisme et Toulouse-Lautrec] », *al-Fikr al-Hadith* 2, no. 5-6 (1946) : 50-1.

65. Jewad Selim, « *Ivan Mastrufitsh : a'zam nahhat yughuslafi* [Ivan Meštrović : le plus grand sculpteur yougoslave] », *al-Fikr al-Hadith*, no. 4 (1945) : 148-9.

66. Mahmud Ibrahim, *Jamil Hamoudi*.

67. Doctorant sous la direction d'André Parrot, il mène des recherches sur les langues assyro-babylonniennes à l'École Pratique des Hautes Études. Des recherches supplémentaires sont en cours pour retracer son parcours académique.

des teintes comme l'ocre, le bleu lapis-lazuli et le rouge vermillon. Ces couleurs évoquent les céramiques et fresques de Babylone et de Ninive, témoins d'un héritage artistique remontant au deuxième et premier millénaires avant notre ère.

Après une brève période impressionniste, il s'oriente dès 1942 vers le surréalisme, devenant l'un des premiers artistes irakiens à explorer ce courant<sup>69</sup>. Son approche ne se limite pas à une simple adoption du style européen, il y intègre des références mésopotamiennes, notamment à travers des figures mythologiques, des motifs en spirale et des compositions évoquant les bas-reliefs assyriens. Il puise également dans l'héritage arabe, en incorporant des mots calligraphiés et des symboles issus de la poésie soufie comme dans son *Hommage à Abu al-Ala' al-Ma'arri*, construisant ainsi un langage visuel où modernité et tradition dialoguent.

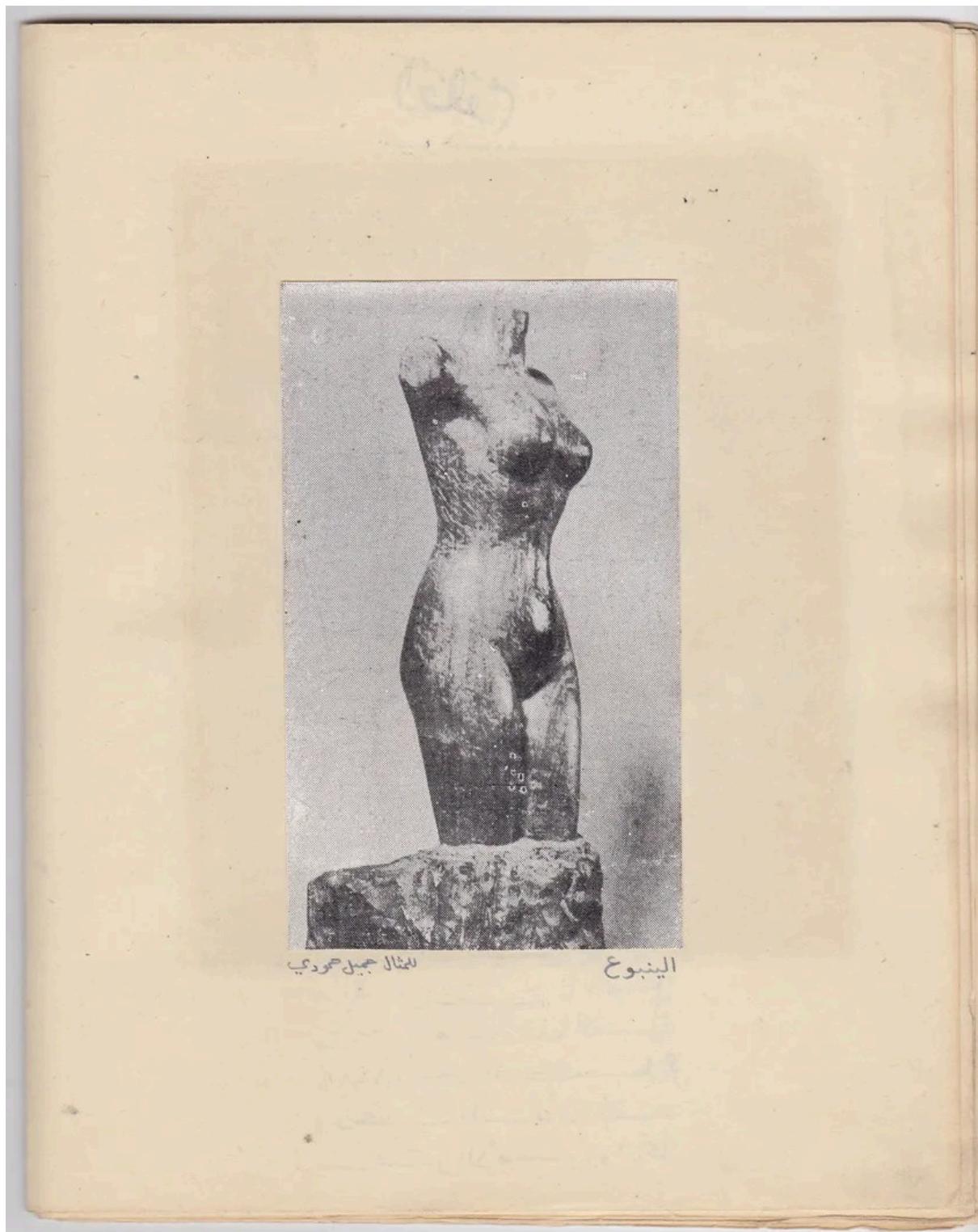
À Paris, son rapport au surréalisme se complexifie. Bien qu'il fréquente le cercle surréaliste et participe aux rencontres de la rue du Dragon, où il côtoie notamment Jacques Hérold et Henri Michaux, ses relations avec le mouvement se tendent rapidement. Un incident révélateur survient lorsqu'il critique une exposition de Maurice Baskine. En pleine réunion, Hamoudi exprime son scepticisme, jugeant les œuvres comme un agencement arbitraire de matières informes, dépourvues de structure ou de message. Cette prise de position provoque une confrontation, nécessitant l'intervention de la librairie pour éviter une altercation physique<sup>70</sup>. Cette rupture révèle une incompatibilité plus profonde : Hamoudi perçoit le surréalisme comme un mouvement rigide et empreint de désespoir<sup>71</sup>, incapable d'accueillir la diversité des visions artistiques. Sa rencontre avec Breton ne fait que confirmer ce sentiment d'exclusion. Bien qu'il admire l'ambition du mouvement, il refuse de se soumettre à ses dogmes.

68. Henry Galy-Carles, *Signe et calligraphie : Jamil Hamoudi, Mohamed Bouthelidja, Rachid Koraïchi, Hassan Massoudy* (Paris : ADEIAO, 1986). Catalogue d'exposition (12 juin-15 septembre 1986). Musée national des arts africains et océaniens, Paris, 18-24.

69. Aux côtés de Jewad Selim, Hamoudi est l'un des rares artistes irakiens à explorer le surréalisme en Irak, qu'il considère comme « véritablement révolutionnaire ». Ses œuvres, bien que peu nombreuses, témoignent d'une réflexion profonde et d'une volonté d'innover. Il se décrit comme « le seul surréaliste en Irak », affrontant incompréhension et hostilité. Paul Balta, *Jamil Hamoudi. Précurseur* (Paris : Éditions de l'ADEIAO, 1986), 8.

70. Propos de Jamil Hamoudi, recueillis dans Mahmud Ibrahim, *Jamil Hamoudi*.

71. « Je découvrais dans leurs toiles un côté maladif, malsain. Elles dégageaient une atmosphère saturnienne, nocturne, qui contribuait à susciter chez l'homme le désespoir. Ce refus de donner un sens à la vie me paraissait contraire à mes principes. J'éprouvais un sentiment de catastrophe, de déchirure. Et ce fut la rupture... ». Balta, *Jamil Hamoudi*, 20.



**Figure 5:** Hamoudi, Jamil. *Al-Yanbu' / The Spring*. Date inconnue. Sculpture en plâtre. Localisation actuelle inconnue. Image reproduite dans la revue 'Ashtarut' (localisation inconnue). Avec l'aimable autorisation d'Ishtar Hamoudi. Photographie : Ishtar Hamoudi.

Cette expérience résonne avec celle de Naïm Kattan, qui déplore également le manque de reconnaissance des artistes et écrivains irakiens en France<sup>72</sup>. Bien qu'accueilli dans les cercles littéraires parisiens, il réalise vite qu'il vit une « mystification » : perçu comme représentant d'une culture irakienne, juive et arabe<sup>73</sup>, son œuvre n'est pas reconnue à sa juste valeur. Cette prise de conscience lui révèle deux aspects cruciaux : la richesse insoupçonnée de sa culture d'origine et la relativité d'un savoir occidental souvent enfermé dans ses propres cadres. Comme Kattan, Hamoudi veut dépasser la simple opposition entre Orient et Occident pour développer une synthèse personnelle. Ce n'est pas nouveau dans sa pratique, c'est même quelque chose qu'il apporte avec lui.

À Paris, Hamoudi n'est pas le premier à intégrer l'histoire et le patrimoine dans une démarche artistique contemporaine. Il est cependant le premier artiste irakien en France à le faire de manière aussi consciente. Il réinterprète ainsi son héritage culturel de manière originale, en revisitant et en revitalisant ses références à partir de l'intérieur de sa propre tradition. Ce retour aux sources, loin d'une simple citation esthétique, s'inscrit dans une continuité vivante, notamment à travers le recours aux lettres arabes qui deviennent un pont entre passé et présent, entre identité et universalité.

### ***L'abstraction à la croisée des cultures : Jamil Hamoudi et les origines de la Hurufiyya***

C'est par la réinvention de la lettre arabe comme un élément plastique, ce qu'on appellera ultérieurement la *Hurufiyya*, que Hamoudi va pouvoir créer au-delà d'une modernité définie par l'Occident, et illustrer une identité culturelle profondément liée à son pays tout en étant « créativement moderne »<sup>74</sup>. Dès 1947, il devient un précurseur du mouvement *Hurufi*<sup>75</sup>, qui transforme la relation entre écriture et abstraction. Ce mouvement marqué par la réappropriation de la lettre arabe, émerge au Moyen-Orient et au Maghreb à partir des années 1940. Des artistes comme Madiha Omar (1908–2005)<sup>76</sup> et ou Omar Waqialla (1925–2007)<sup>77</sup> contribuent à cette approche, alliant géométrie et écriture. En 1971, la création à Bagdad du Groupe Une seule dimension (*al-bur'd al-wahid*), marque l'officialisation théorique du mouvement, affirmant son exploration des potentialités esthétiques de la lettre arabe<sup>78</sup>.

72. Présenté par Breton comme « le chef de notre groupe surréaliste de Bagdad », Kattan réalise vite que son statut est une mystification. Il constate que la culture européenne, qu'il pensait omniprésente, est en réalité relative, ce qui l'amène à questionner son parcours ». Jacques Allard, « Entrevue avec Nâim Kattan », *Voix et Images* 11, no. 1 (automne 1985): 10–32, consulté le 23 avril 2025, <https://doi.org/10.7202/200534ar>.

73. Kattan, *Adieu Babylone*.

74. Charbel Dagher, *al-Hurufiyya al-'arabiyya. Fann wa Huwiyya* [La Hurufiyya arabe : art et identité] (Beyrouth : Sharikat al-Matbu'at li-l-Nashr wa al-Tawzî', 1990).

75. Plusieurs artistes arabes, tels que Madiha Omar, Jamil Hamoudi et Osman Waqialla, se considèrent comme pionniers de la *Hurufiyya*. À leurs débuts, ils expérimentaient l'abstraction des lettres arabes indépendamment, croyant chacun explorer un chemin artistique inédit. Dagher, *al-Hurufiyya al-'arabiyya*, 27.

76. Madiha Omar est une artiste pionnière irakienne et l'une des premières femmes à s'impliquer activement dans la scène artistique moderne au Moyen-Orient.

77. Omar Waqialla est un artiste soudanais connu pour son rôle dans le développement de l'art contemporain au Soudan et dans le mouvement hurufi.

78. Silvia Naef, « From Baghdad to Paris and Back – Modernity, Temporary Exile and Abstraction in the Arab World », dans *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices and Challenges*, dir. Burcu Dogramaci et Birgit Mersman (Berlin/Boston : De Gruyter, 2019), 217–29.

L'installation de Hamoudi à Paris catalyse une transformation dans sa pratique artistique. Face à ce qu'il décrit comme une « civilisation de la machine »<sup>79</sup>, il interroge les effets de l'industrialisation et du capitalisme sur la société moderne, perçus comme un progrès technique souvent déconnecté du spirituel. Cela nourrit sa réflexion sur l'art, où il réaffirme la lettre arabe comme une « valeur patrimoniale liée au climat spirituel oriental<sup>80</sup> ». Pour lui, la lettre devient un espace de résistance culturelle, comme le revendique le Palestinien Kamal Boullata (1942–2019) : « Là où la nature est absente, commence le mot<sup>81</sup>. » En l'absence de territoire, l'écriture construit l'identité. Le poète Mahmoud Darwich souligne également ce lien : « Je suis ma langue [*ana lughati*]<sup>82</sup> », mettant en avant la langue comme refuge de l'identité.

Pour Hamoudi, la lettre arabe ne saurait être réduite à un élément décoratif, il la considère comme une composante vivante de son identité culturelle. « La lettre est une base fondamentale, avant même d'être des mots et une culture spécifique<sup>83</sup> », dit-il. Il évoque un « retour à l'authenticité », où la lettre devient un vecteur d'expression enraciné dans les civilisations arabes. La lettre arabe transcende sa fonction graphique et devient un médium esthétique et spirituel. Il affirme : « Les lettres possèdent des valeurs spirituelles qui, même dans leurs formes les plus simples, pénètrent la psyché humaine<sup>84</sup> ». En rejetant la vision réductrice de l'héritage arabe comme simple ornement, souvent adoptée par les critiques occidentaux, il défend une abstraction ancrée dans une « nécessité intérieure », où technique et sensibilité se rejoignent.

L'exil donne une coloration particulière à ce travail sur la lettre arabe. Il décrit sa démarche comme une « supplication et prière », répondant à un vide ressenti face à la vie européenne. Cette expérience de l'exil nourrit sa pratique, l'inscrivant dans une quête plus vaste partagée par de nombreux artistes arabes de l'époque, dans le contexte des luttes culturelles post-indépendances<sup>85</sup>.

Son immersion dans les manuscrits arabes anciens<sup>86</sup> à la Bibliothèque nationale de France, notamment les *Maqamat d'al-Hariri* illustrés par le peintre du XIII<sup>e</sup> siècle Yahya al-Wasiti<sup>87</sup>, nourrit sa réflexion sur la modernité. Pour lui, celle-ci ne rompt pas avec le passé, mais dialogue avec l'héritage visuel arabe. Cette exploration l'amène à développer un langage plastique qui, tout en

79. Voir Shakir Hassan Al Said, *al-Bu'd al-Wahid: al-Fann yastalhim al-harf* [Une seule dimension : l'art s'inspire de la lettre] (Bagdad : Matba'at al-Sha'b, 1973), 30–1. Pour une traduction anglaise de ce texte, se référer à Anneka Lenssen, Sarah Rogers et Nada Shabout, dir., *Modern Art in the Arab World: Primary Documents* (New York : The Museum of Modern Art, 2018), 361–6.

80. Al Said, *al-Bu'd al-Wahid*, 30.

81. Dagher, *al-Hurufiyya al-'arabiyya*, 31.

82. Mahmoud Darwich, *La Terre nous est étroite*, trad. Elias Sanbar (Paris : Gallimard, 2000), 350.

83. Cité dans Al Said, *al-Bu'd al-Wahid*, 30.

84. 'Adil Kamil, *al-Haraka al-tashkiliyya al-mu'asira fi al-'Iraq. Marhalat al-ruwwad* [Le mouvement plastique contemporain en Irak: les pionniers] (Bagdad : Dar al-Rashid li-l-Nashr, Wizarat al-Thaqafa wa-l'Ilam, 1980), 202–3.

85. Nada Shabout, *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics* (Gainesville : University Press of Florida, 2007), 70.

86. Anneka Lenssen, « Abstraction of the Many? Finding Plenitude in Arab Painting » dans *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*, dir. Lynn Gumpert et Suheyla Takesh (New York/Munich : Grey Art Gallery/Hirmer, 2020), 117–29.

87. Saleem al-Bahloly, « History Regained: A Modern Artist in Baghdad Encounters a Lost Tradition of Painting », *Muqarnas, An annual on the Visual Cultures of the Islamic World* 35 (2018): 229–72.

étant contemporain, tire sa force des traditions culturelles arabes. Son œuvre participe ainsi à un renouvellement artistique où la calligraphie arabe devient un vecteur d'innovation. La flexibilité de la lettre lui permet d'explorer de nouvelles possibilités plastiques, affirmant sa pertinence dans l'art contemporain. En intégrant cet héritage à des formes modernes, il ne réagit pas simplement à un courant dominant, mais affirme une vision singulière où la tradition est un levier d'expérimentation. Son travail répond aux enjeux de son époque : redéfinir les identités culturelles dans un monde globalisé et donner une visibilité aux artistes issus de contextes coloniaux.

Hamoudi expose ses recherches au Salon des Réalités Nouvelles et à la galerie Voyelles en 1950 (fig. 6), puis chez Colette Allendy en 1951. Dans ses compositions, il mêle abstraction et expression personnelle, cherchant l'harmonie entre figures géométriques et lignes inspirées de l'écriture arabe. On y retrouve l'influence du cubisme, avec des formes qui semblent déconstruites et rassemblées dans une composition maîtrisée, évoquant une esthétique fragmentée.

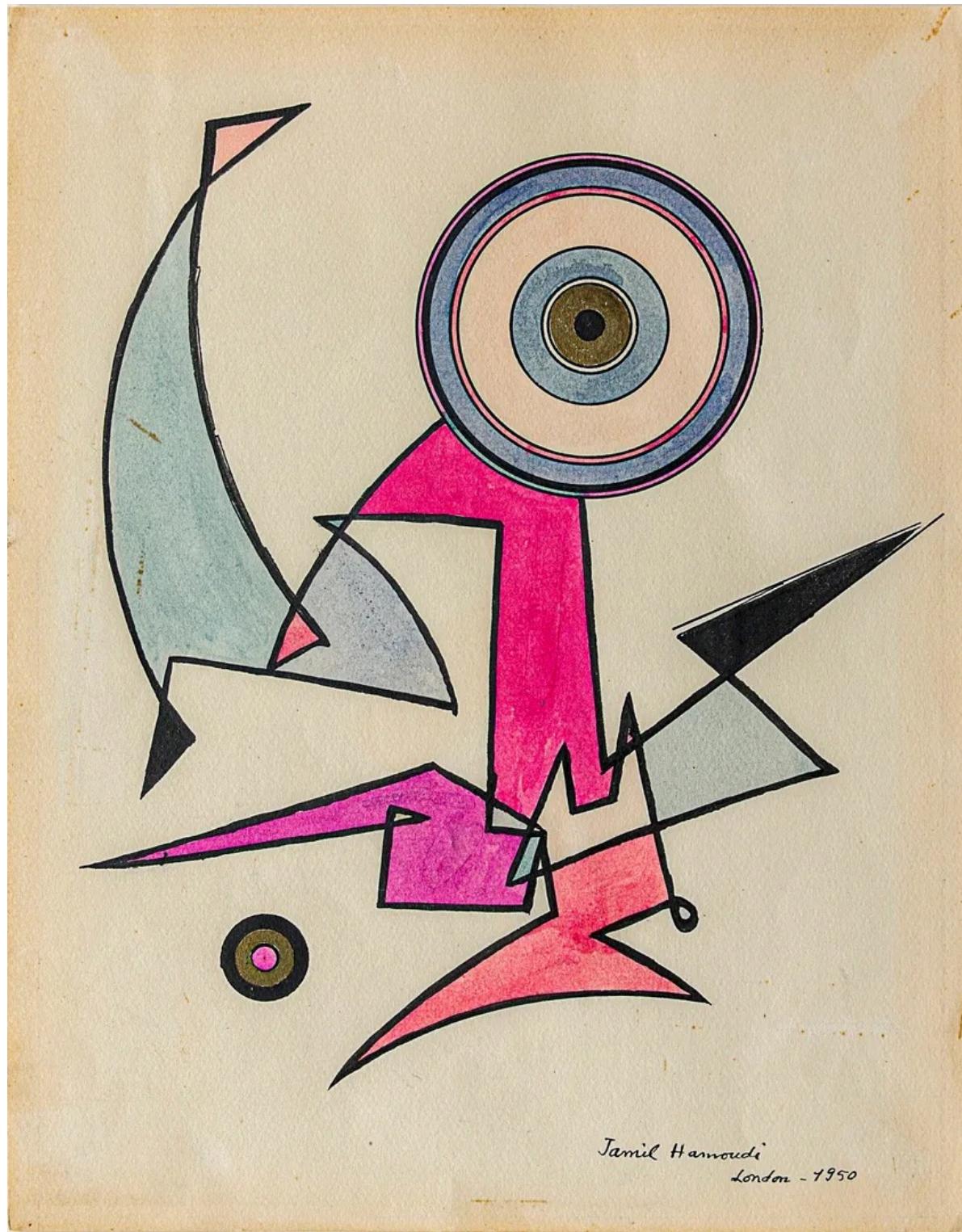
Les lignes noires dans ses créations apportent une structure dynamique, conférant aux formes une force visuelle. Les couleurs vives qu'il utilise, comme le rose, le jaune et le bleu, créent un contraste saisissant, qui ajoute de la profondeur à son travail (fig. 7). Chaque trait devient expressif, transformant son art en un élément vivant qui véhicule des émotions et des idées. Cela confère à son œuvre une dimension actuelle, révélant toute l'énergie de son langage plastique.

Si l'œuvre de Hamoudi suscite l'intérêt de certains critiques et universitaires, elle reste encore peu étudiée de manière approfondie. L'essentiel des analyses disponibles provient du livre que lui consacre Paul Balta, et à quelques recherches près, ces textes constituent les seules sources existantes sur le sujet. Louis Massignon (1883–1962) et Jacques Berque (1910–1995), deux spécialistes du monde arabe, s'intéressent à son travail. Massignon souligne comment Hamoudi intègre des éléments de la calligraphie arabe dans son œuvre. Berque met en lumière la profondeur de l'arabesque qu'il explore, mêlant abstraction et couleurs, tout en restant fidèle à l'essence de la culture arabe. D'autres analyses émergent de son cercle professionnel, comme son professeur Raymond Bayer (1898–1959) et le critique d'art irakien Jabra Ibrahim Jabra (1919–1994). Bayer souligne l'influence de ses origines irakiennes, décrivant ses œuvres comme imprégnées de mystère et d'envoûtement, à l'image de Bagdad et de ses mosquées.

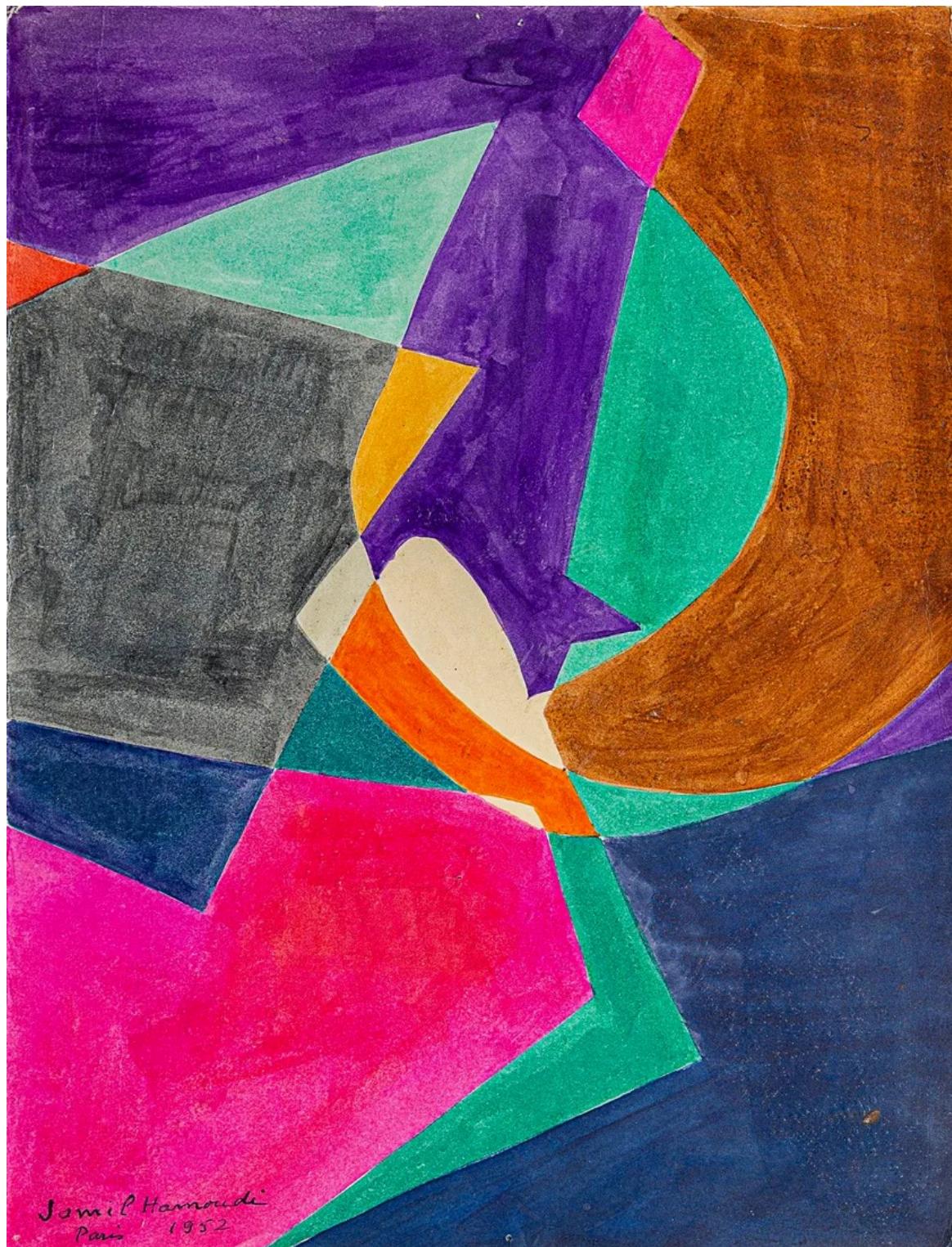
Jabra, quant à lui, souligne l'importance du parcours de Hamoudi. Installé en France depuis 1947, il a joué un rôle majeur dans la quête d'une identité artistique irakienne moderne, notamment en dirigeant une revue d'avant-garde. Parti du surréalisme, il s'est imposé comme un pionnier de l'art abstrait en Irak. D'autres critiques, comme Robert Vrinat (1920–2014) et Roger van Gindertael (1899–1982)<sup>88</sup>, s'intéressent à la manière dont Hamoudi navigue entre surréalisme et abstraction.

---

88. Peintre et critique d'art belge, actif à Paris dans les années 1950 et 1960. Il est cofondateur de la revue *Cimaise*.



**Figure 6:** Hamoudi, Jamil. *Sans titre*. 1950. Encre chinoise et aquarelles sur carton. 32 × 25 cm. Ibrahimi Collection, Amman. Avec l'aimable autorisation de Ibrahimi Collection. Photographie : Ibrahimi Collection.



**Figure 7:** Hamoudi, Jamil. *Sans titre*. 1952. Encre chinoise et aquarelles sur carton. 33 × 25 cm. Ibrahimi Collection, Amman. Avec l'aimable autorisation de Ibrahimi Collection. Photographie : Ibrahimi Collection.

Vrinat souligne l'influence croissante de l'écriture dans son art, tandis que Bayer met en avant l'harmonie chromatique qui caractérise son travail. Son œuvre est également saluée dans des gazettes et revues annonçant l'émergence d'une « école arabe d'art », selon les termes du *New*

*York Herald Tribune*. Ce dernier met en avant son originalité et son influence orientale, tandis que *La Gazette de Lausanne* souligne la poésie de son alliance entre abstraction et couleur. De son côté, *Combat* insiste sur la puissance artistique de ses compositions<sup>89</sup>.

Malgré ces marques d'estime, son travail ne bénéficie pas d'une reconnaissance institutionnelle à la hauteur de son engagement artistique. C'est notamment à travers la revue *Ishtar* que Hamoudi cherche à élargir le regard porté sur l'art et la littérature de l'Orient, avec une attention particulière à l'Extrême-Orient. La revue propose un espace d'analyse et de réflexion sur les dialogues artistiques et culturels entre l'Orient et l'Occident, en réponse à une critique encore peu ouverte aux expressions extra-occidentales.

### ***La revue Ishtar (1958–1962) : une plateforme de réflexion artistique***

*Ishtar*, fondée en 1958, marque une évolution de plus dans le parcours parisien de Hamoudi (fig. 8). Déjà reconnu comme peintre, il étend son champ d'action avec cette revue qui dépasse le simple rôle de vitrine<sup>90</sup>. Elle veut contribuer à forger une modernité qui ne se définit plus en opposition à l'Occident. Son nom, inspiré de la déesse mésopotamienne, symbolise création, renouveau et résistance culturelle. Dès son premier numéro, la revue adopte une posture critique en déconstruisant les discours qui séparent l'Orient et l'Occident<sup>91</sup> (fig. 9). Son sous-titre, « Pour une meilleure compréhension entre Orient et Occident », traduit une double volonté : favoriser le dialogue tout en questionnant les déséquilibres culturels. La revue dénonce l'asymétrie des échanges artistiques et intellectuels, conditionnés par des rapports de pouvoir économiques et politiques, et milite pour un dialogue libéré de ces clivages.

Malgré un tirage incertain, *Ishtar* se distingue par la diversité et le prestige de ses contributeurs : intellectuels, diplomates, critiques d'art et historiens tels que Pierre Baranger (1900–1971), Henry Corbin (1903–1978), Jacques Berque, Nasrollah Entezam (1900–1980)<sup>92</sup>, Bashir El-Bakri<sup>93</sup>, Denys Chevalier (1921–1978), Jean-Jacques Lévêque (1931–2011) et Odette du Puigaudeau (1894–1991)<sup>94</sup>.

89. « Opinions, critiques et témoignages », cité dans *Jamil Hamoudi* (Paris : La Maison de l'UNESCO/Editions Universitaires, 1987), 9.

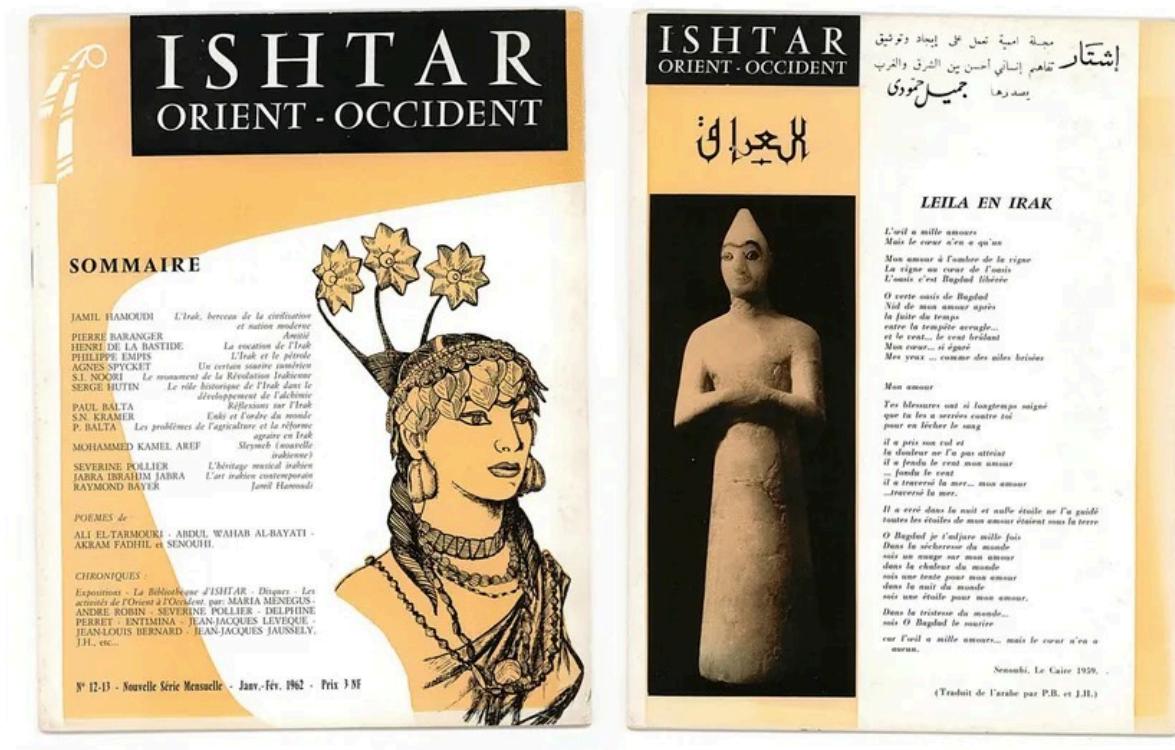
90. Parallèlement à la revue, Hamoudi fonde les éditions *Ishtar*, publiant des romans, des recueils illustrés et organisant des spectacles (*L'Île des morts*, 1960 ; *Hagoromo*). Il crée également le *Club Ishtar*, dédié à la promotion culturelle via conférences et expositions, et participe au colloque mondial sur la littérature arabe à Rome.

91. « L'ORIENT c'est l'Orient, L'OCCIDENT c'est l'Occident... ils ne se rencontreront jamais... ». *Ishtar*, no. 1, (1<sup>er</sup> trimestre, 1958) : 3.

92. Diplomate et homme politique iranien, premier représentant permanent de l'Iran à l'ONU (1947) et ambassadeur aux États-Unis et en France.

93. Diplomate soudanais, premier ambassadeur du Soudan en France (1956) et représentant de l'UNESCO.

94. Ethnologue et écrivaine française, dessinatrice au Collège de France et militante pour l'émanicipation de la Bretagne.



**Figure 8:** Première et quatrième de couverture de la revue *Ishtar*, no. 12-13 (janvier-février 1962). Archives personnelles. Avec l'aimable autorisation de l'autrice. Photographie : Zouina Ait Slimani.

La revue accorde aussi une place aux femmes à des postes clé et met en avant des contributions féminines qui enrichissent le débat intellectuel. Sur treize numéros, *Ishtar* aborde l'art, la littérature, l'histoire et la philosophie avec une approche interdisciplinaire. L'art y occupe une place centrale, avec des analyses sur l'abstraction et les interactions entre Orient et Occident.

Des auteurs comme Mitsusada Fukasawa (1925-1991)<sup>95</sup> et Kiichirō Kanda (1897-1983)<sup>96</sup> interrogent la réception de l'art japonais en Europe, tandis que Lazar Trifunović (1929-1983)<sup>97</sup> et Jabra Ibrahim Jabra étudient les développements artistiques de leur pays. La revue met en lumière des figures majeures telles que Jacques Villon (1875-1963), Vieira da Silva (1908-1992), Mark Tobey (1890-1976), Marino Di Teana (1920-2012), Cousins (1916-1992)<sup>98</sup>, Key Sato (1906-1978)<sup>99</sup>.

95. Historien japonais spécialiste du Japon médiéval et antique.
96. Sinologue et bibliographe japonais, élève de Naitō Konan. Son ouvrage *Nihon ni okeru Chūgoku bun-gaku* (1965) explore l'influence de la littérature chinoise au Japon.
97. Historien et critique d'art yougoslave, professeur à l'Université de Belgrade. Auteur de « L'Art contemporain yougoslave », *Ishtar*, no. 8 (septembre 1961) : 249-51.
98. Denys Chevalier, « Cousins », *Ishtar*, no. 4 (1959) : 145-6.
99. Jean-Jacques Lévêque, « Key Sato », *Ishtar*, no. 4 (1959) : 134-5. Artiste et sculpteur japonais mêlant influences traditionnelles et modernité, inspiré par la culture zen.



**Figure 9:** Hamoudi, Jamil. *Dialogue des civilisations*. 73 × 65 × 35 cm, collection Hussain Ali Harba. Avec l'aimable autorisation du collectionneur. Photographie : Hussain Ali Harba.

Le volet littéraire est tout aussi ambitieux. *Ishtar* accueille des textes de Kateb Yacine (1929–1989)<sup>100</sup>, Philippe Adler (1933–2023), ou encore Marie Raymond (1908–1989) et Pierre Gueguen (1889–1965), tout en analysant l'influence de l'Orient sur Goethe et la pensée de Jiddu Krishnamurti (1895–1986)<sup>101</sup> et Rabindranath Tagore (1861–1941)<sup>102</sup>. Elle aborde aussi des thèmes

---

100. Écrivain et dramaturge algérien, auteur de *Nedjma* (1956), figure majeure de la littérature francophone et engagée.

101. Philosophie indien prônant une approche spirituelle indépendante des dogmes, axée sur la liberté de pensée.

102. Poète, dramaturge et musicien indien, premier non-Européen lauréat du prix Nobel de littérature (1913), chantre de l'harmonie entre nature et humanité.

historiques et culturels variés : l'islam au Pakistan, l'architecture almohade, la vie intellectuelle du Sahara ou encore l'évolution socio-économique de l'Irak et de la Yougoslavie, l'Exposition universelle de Bruxelles (1958) et la 29<sup>e</sup> Biennale de Venise (1958).

Plus qu'un espace d'observation, *Ishtar* conteste les normes artistiques établies et interroge les critères de reconnaissance artistique. L'article de Denys Chevalier sur la sculpture américaine (no. 4) met en évidence les biais institutionnels qui influencent la visibilité des artistes, tandis que Michel Seuphor (no. 5) analyse l'art allemand d'après-guerre, soulignant sa résilience et l'importance d'un esprit démocratique en création. La revue explore les hybridations culturelles plutôt que d'opposer des traditions figées. L'étude de l'art japonais (no. 1) démontre que les artistes ne se contentent pas de s'inspirer de l'Europe, mais intègrent ces influences dans une dynamique originale. De même, Hamoudi (no. 1) analyse l'architecture irakienne comme une fusion d'apports extérieurs et de spécificités locales. Le cosmopolitisme artistique, pour *Ishtar*, ne se réduit pas à une simple célébration de la diversité, mais s'analyse comme un processus d'appropriation et de transformation. La revue propose une lecture décentrée des savoirs artistiques, interrogeant la place des marges dans la modernité. L'article de Robert Vrinat, « À la XXIX<sup>e</sup> Biennale de Venise : confrontation de l'Orient et de l'Occident » (no. 4), s'inscrit dans cette perspective en explorant les dynamiques d'échanges et d'influences réciproque entre l'Orient et l'Occident dans le domaine des arts visuels, tout en soulignant les défis et les opportunités que cela représente pour les artistes issus de cultures non occidentales.

*Ishtar* accorde une place centrale à l'abstraction, une orientation qui témoigne d'une volonté d'explorer un langage visuel susceptible de transcender les frontières culturelles et stylistiques. Elle met en lumière des artistes tels que Louise Janin, dont l'œuvre s'inspire de la spiritualité extrême-orientale et des courants du symbolisme et du musicalisme<sup>103</sup>, ou encore François Morellet (1926–2016), qui puise dans les arabesques de l'Alhambra. Nicolas Schöffer (1912–1992) expose le spatiodynamisme, tandis qu'Étienne Béothy (1897–1961) défend une conception fondée sur l'essence et la simplicité primordiale, en opposition aux contingences et à la superficialité. Roberta González (1909–1976), quant à elle, perçoit l'art abstrait comme un médium de transcription des émotions et de l'expérience vécue.

En dépit de ses ambitions novatrices, *Ishtar* révèle certaines tensions inhérentes à son projet. Si elle conteste l'hégémonie occidentale, elle reste liée aux réseaux de reconnaissance européens, naviguant entre critique et participation. En valorisant des artistes comme Nicolas Schöffer et François Morellet, elle s'ancre dans des dynamiques dominantes tout en s'en servant comme levier pour affirmer une vision autonome. Plus qu'un simple espace de documentation, *Ishtar* se veut un laboratoire théorique où s'élaborent de nouvelles grilles de lecture de la modernité, dont la pertinence résonne encore dans les débats sur la mondialisation de l'art.

### **Paris, le rendez-vous manqué d'une modernité plurielle**

L'étude du parcours de Jamil Hamoudi met en évidence la manière dont il participe à la construction d'une modernité plurielle, où la richesse de son héritage culturel s'entrelace avec les avant-gardes occidentales, suggérant que la définition même de la modernité échappe à toute frontière

103. Courant artistique développé dans les années 1930–1940 qui cherche à traduire visuellement les principes musicaux (rythme, harmonie, mélodie) en formes et couleurs. Voir Marion Sergent, *Louise Janin, l'art de l'entre-deux* (Paris : Écoles des modernités, 2022).

géographique ou culturelle. Cependant, cette inscription dans la modernité s'avère ardue au sein de l'École de Paris, où les artistes du Moyen-Orient comme d'autres aires géoculturelles, bien que participant activement à la scène, n'ont pas toujours trouvé une reconnaissance durable ni une véritable postérité dans les récits dominants de l'art moderne.

Loin de se conformer à cette réalité, Hamoudi forge une pratique artistique et intellectuelle qui échappe aux alternatives réductrices de l'inclusion ou de la marginalisation. Sa contribution majeure, à travers la *Hurufiyya* et la revue *Ishtar*, ne se limite pas à un « dialogue » entre Orient et Occident – notion qui suppose une symétrie illusoire – mais se situe dans l'affirmation d'une modernité artistique autonome. En transformant la lettre arabe en médium plastique, il ne cherche pas à enrichir une modernité dictée par l'Occident : il agit en tant qu'acteur de la modernité qu'il participe à faire vivre grâce à son héritage culturel. Avec la revue *Ishtar*, Hamoudi fait de même. En mettant en avant des penseurs comme Jabra et son analyse de l'art irakien de l'époque (no. 12–13), ou en proposant une lecture du *Monument de la Liberté* de Jewad Selim (no. 12–13) par des critiques irakiens, il ne se contente pas de documenter la production artistique extra-occidentale. Il la positionne dans un cadre autonome, où les œuvres ne sont plus perçues comme de simples synthèses entre tradition et modernité, mais comme des expressions originales et contemporaines d'une pensée esthétique propre.

*Ishtar* se distingue par sa capacité à offrir une nouvelle perspective sur les échanges artistiques internationaux, en remettant en question les structures de pouvoir qui les sous-tendent. Au lieu de simplement documenter les hybridations culturelles, la revue propose une réflexion critique sur les échanges artistiques internationaux, anticipant certaines des dynamiques de l'histoire globale de l'art et des questionnements qui nourriront plus tard les études postcoloniales. Cela montre comment les artistes prennent une part active dans la construction d'une modernité plurielle, en réinterprétant les influences occidentales à partir de leurs propres référents culturels et historiques.

Relire l'expérience parisienne de Hamoudi aujourd'hui permet de repenser la rencontre manquée entre Paris et les artistes non-occidentaux, ainsi que le rôle que la capitale française aurait pu jouer dans la reconnaissance d'une modernité véritablement plurielle. Plutôt que de devenir un carrefour où se redéfinissent les contours de la modernité à partir de multiples traditions, Paris a imposé un modèle réducteur, où les artistes arabes et du Moyen-Orient ont souvent eu du mal à trouver leur place. Le parcours de Hamoudi nous montre que la modernité, loin d'être un phénomène homogène, aurait pu, à cette époque, être façonnée par une pluralité de voix et de perspectives. L'histoire globale de l'art moderne ne doit pas se limiter à l'intégration de ces artistes, mais doit leur reconnaître leur rôle dans la redéfinition des formes et des canons esthétiques. La véritable mondialisation de l'art, qui inclut et valorise ces apports, reste à écrire.

## Bibliographie

- Ait Slimani, Zouina. "Écrire sur l'art en Irak au XX<sup>e</sup> siècle: Élaboration d'une critique, d'une historiographie et d'un monde de l'art (1922–1972)." Thèse de doctorat, Université de Genève, 2024.
- Abbas, Lamia. "Bahth bila jadwa [Recherche inutile]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 4 (1946) : 145.
- Ajami, Marie. "Sa'iha [Voyageuse]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 1 (octobre 1945) : 16.
- al-Alaili, Jamila. "Iraqiyya [Irakienne]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 2 (novembre 1945) : 77.
- Ahmad, Siham. "al-Ma'rid al-sanawi al-thalith li asdiqa' al-fann [Troisième exposition annuelle des Amis de l'art]." *'Ashtarut*, s. d., n. pag.
- Allard, Jacques. "Entrevue avec Naïm Kattan," *Voix et Images* 11, no. 1 (automne 1985) : 10–32.  
<https://doi.org/10.7202/200534ar>.
- Al Said, Shakir Hassan. *al-Bu'd al-Wahid: al-Fann yastalhim al-harf* [Une seule dimension : l'art s'inspire de la lettre]. Bagdad : Matba'at al-Sha'b, 1973.
- Balta, Paul. *Jamil Hamoudi. Précurseur*. Paris : Éditions de l'ADEIAO, 1986.
- Al-Bahloly, Saleem. "History Regained: A Modern Artist in Baghdad Encounters a Lost Tradition of Painting." *Muqarnas* 35 (2018) : 229–72.
- Bernhardsson, Magnus T. *Reclaiming a Plundered Past: Archaeology and Nation Building in Modern Iraq*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- Chevalier, Denys. "Cousins." *Ishtar*, no. 4 (1959) : 145–6.
- Cleveland, William L. *The Making of an Arab Nationalist: Ottomanism and Arabism in the Life and Thought of Sati' Al-Husri*. Princeton : Princeton University Press, 1972.
- Dagher, Charbel. *al-Hurufiyya al-'arabiyya. Fann wa-Huwiyya* [Calligraphie arabe : art et identité]. Beyrouth : Sharikat al-Matbu'at li al-Nashr wa-l-Tawzi', 1990.
- . *Shakir Hassan Al Said. The One and Art*. Paris : Skira, 2021.
- Darwich, Mahmoud. *La Terre nous est étroite*. Traduit par Elias Sanbar. Paris : Gallimard, 2000.
- Galy-Carles, Henry. *Signe et calligraphie: Jamil Hamoudi, Mohamed Bouthelidja, Rachid Koraïchi, Hassan Massoudy*. Paris : ADEIAO. 1986. Catalogue d'exposition (12 juin–15 septembre 1986). Musée national des arts africains et océaniens, Paris.
- al-Hallawi, Sadiq. "Ma'rid ma'had al-funun al-jamila al-sanawi [Exposition annuelle de l'institut des beaux-arts]." *'Ashtarut*, s. d., 3–7.

Hamoudi, Ishtar. Entretien téléphonique réalisé par Zouina Ait Slimani. 20 mai 2018.

Hamoudi, Jamil. "Ayna al-suryalistiyun al-an? [Où sont les surréalistes aujourd'hui?]" *'Ashtarut*, s. d., n. pag.

———. "Ayyuha al-fannan [Ô artiste]," *'Ashtarut*, s. d., n. pag.

———. "Lamahat 'an al-fann al-islami [Aperçu de l'art de l'Islam]." *'Ashtarut*, 1 février 1944, 52–6.

———. "al-Fann fi nahdatina al-ihya'iyya [L'art dans notre essor renaissant]." *Al-Furat*, 1945, 15–6.

———. "Risalat al-mufakkir [Lettre du penseur]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 1 (octobre 1945) : 1.

———. "Ila kulli qari' [Pour chaque lecteur]," *al-Fikr al-Hadith*, no. 2, nov. 1945, 1.

———. "al-mi'mar Jafar Allawi wa-binayat al-Madrasa al-Jafariyya al-Ahliyya, [L'architecte Jafar Allawi et le bâtiment de l'Ecole privée ja'farite]." *al-Fikr al-Hadith* 2, no. 5–6 (1946) : 2–5.

———. "al-Amira al-'iraqiyya Fakhr al-Nissa' Zayd ta'rid fannuha fi Baris [La princesse irakienne Fahrelnissa Zeid expose son art à Paris]." *Al-Adib*, mars 1950, 9–12.

———. "L'art irakien à travers les âges." *Le Monde*, 28 avril 1950.

———. "Salun al-haqaiq al-jadida li sanat 1950 [Le salon des Réalités nouvelles de l'année 1950]." *Al-Adib*, septembre 1950, 25–32.

———. "Situation de l'art." *L'Actualité artistique internationale*, 7 février 1952, 15.

Kamil, 'Adil. *al-Haraka al-tashkiliyya al-mu'asira fi al-'Iraq. Marhalat al-ruwwad* [Le mouvement plastique contemporain en Irak: les pionniers]. Bagdad : Dar al-Rashid li-l-Nashr, Wizarat al-Thaqafa wa-l I'lam, 1980.

Kattan, Naïm. "Sharli Shablin [Charlie Chaplin]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 1 (octobre 1945) : 9.

Kattan, Naïm. *Adieu Babylone. Mémoire d'un juif d'Irak*, Paris : Albin Michel, 2003.

Laïdi-Hanieh, Adila. *Fahrelnissa Zeid: Painter of Inner Worlds*. Londres : Art/Books, 2017.

Lenssen, Anneka. "Abstraction of the Many? Finding Plenitude in Arab Painting." Dans *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*, sous la direction de Lynn Gumpert et Suheyla Takesh, 117–29. New York/Munich : Grey Art Gallery/Hirmer, 2020.

———, Sarah Rogers et Nada Shabout. *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. New York : The Museum of Modern Art, 2018.

Lévêque, Jean-Jacques. "Key Sato." *Ishtar*, no. 4 (1959) : 134–5.

Mahmud Ibrahim, Widad. *Jamil Hamoudi. Rajul al-ighna' yatahaddath* [Jamil Hamoudi. L'homme prolifique s'exprime]. Bagdad : al-Mawsu'a al-Thaqafiyya [L'Encyclopédie culturelle], 2020.

- Mahdi, Sami. *al-Majallat al-'iraqiyya al-riyadiyya wa-dawruha fi tadhith al-adab wa-l-fann 1945–1958* [Les revues irakiennes avant-gardistes et leurs rôles dans la modernisation de la littérature et de l'art]. Bagdad : Dar Mizubutamiya li-l-tiba'a wa-l-nashr wa-l-tawzi', 2015.
- Naef, Silvia. *À la recherche d'une modernité arabe : L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*. Genève : Slatkine, 1996.
- . "From Baghdad to Paris and Back – Modernity, Temporary Exile and Abstraction in the Arab World." In *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges*. Sous la direction de Burcu Dogramaci et Birgit Mersmann, 217–29. Berlin/Boston : De Gruyter, 2019.
- "Opinions, critiques et témoignages", dans *Jamil Hamoudi*, 9–11. Paris : La Maison de l'UNESCO/ Editions Universitaires. 1987.
- Selim, Jawad. "al-Fann al-islami [L'art islamique]." *'Ashtarut*, 1 février 1944, 41–8.
- . "al-Fannan al-qadim [L'artiste ancien]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 1 (octobre 1945) : 18–20.
- . "al-Intiba'iyya wa Tulus Lutrak [L'impressionnisme et Toulouse-Lautrec]." *Al-Fikr al-Hadith* 2, no. 5–6 (1946) : 50–1.
- . "Birliuz : al-Samfuniyya al-ghariba [Berlioz : la Symphonie Fantastique]." *'Ashtarut*, s. d., n. pag.
- . "Munut li-l-musiqi al-Mashhur Bithufan [Minuet : le grand musicien Beethoven]." *'Ashtarut*, s. d., n. pag.
- . "Ivan Mastrufitsch : a'zam nahhat yughuslafi [Ivan Meštrović : le plus grand sculpteur youghoslave]." *al-Fikr al-Hadith*, no. 4 (1945) : 148–9.
- Salim, Nizar. *L'Art contemporain en Irak – Livre premier – La peinture*. Lausanne : SARTEC, 1977.
- Shabandar, Khalil. "Tatawwur al-muyul al-jinsiyya wa shududiha [Évolution de l'orientation sexuelle et ses anomalies]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 1 (octobre 1945) : 7–8.
- . "Kayfa nanam wa li-mada [Comment dormons-nous et pourquoi]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 2 (novembre 1945) : 53–4.
- Shabout, Nada. *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville : University Press of Florida, 2007.
- Sergent, Marion. *Louise Janin, l'art de l'entre-deux*. Paris : Écoles des modernités, 2022.
- al-Shibli, Haqqi. "Bayna al-masrah wa al-cinema [Entre le théâtre et le cinéma]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 5 et no. 6 (1946) : 41–3.
- Stella, Rachel. "Péret dans les revues anglophones." *Cahiers Benjamin Péret*, no. 10 (2021) : 44–52.

Taha, 'Ali Mahmud. "al-Musiqiyya al-'amya" [La musicienne aveugle]." *'Ashtarut*, s. d., 27.

Takesh, Suheyla. "Introduction: 'No Longer a Horizon, but Infinity.'" Dans *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s*, sous la direction de Lynn Gumpert et Suheyla Takesh, 11–27. New York/Munich : Grey Art Gallery/Hirmer, 2020.

Tharwa, Yusuf. "al-Tawjih al-tarbawi [L'orientation pédagogique]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 4 (novembre 1946) : 137.

Trifunović, Lazar. "L'art contemporain yougoslave." *Ishtar*, no. 8 (septembre 1961), 249–51.

Timur, Ahmad. *al-Taswir 'inda al-'arab [La peinture chez les Arabes]*. Le Caire : Matba'at Iajnat al-ta'lif wa-l tarjama wa-l nashr, 1942.

Wood, Kenneth. "al-Fann tanaqud gharib [L'art est une étrange contradiction]." *Al-Fikr al-Hadith*, no. 3 (décembre 1945) : 90.

Zaki Abu Shadi, Ahmad. "al-Umm al-hanun [La bonne mère]." *'Ashtarut*, n. pag.

Zeghidour, Slimane. *La Poésie arabe moderne entre l'Islam et l'Occident*. Paris : Karthala, 1982.

---

## About the author

**Zouina Ait Slimani** holds a doctorate in literature from the University of Geneva and is a specialist in artistic practices in the Arab world. After conducting research on Dia al-Azzawi and the artistic avant-garde in the Maghreb (1950–1970), her thesis analyzed the emergence of art criticism in Iraq (1922–1972). Her work examines the critical and identity-related dimensions of this writing in colonial and postcolonial contexts. Her research focuses on the limits of cosmopolitanism through the Iraqi artists of the École de Paris and the transnational diffusion of art criticism between Iraq and Lebanon. She is currently preparing her first book on Jamil Hamoudi (1924–2003), is a member of Manazir, and is collaborating with Mathaf on its *Mathaf Encyclopedia of Modern Art and the Arab World* project.

# Les voyages à Paris d'Edgard Naccache, Mahmoud Sehili et Néjib Belkhodja

Apprentissage, reconnaissance et « oubli » (1945–1970)

Alia Nakhli

Higher School of Sciences and Design Technology (ESSTED), University of Manouba, Tunisia

ORCID: 0009-0005-1238-4640

## Abstract

At the heart of this article is the oblivion of Maghrebi artists, and Tunisian artists in particular, in art historical narratives produced in the West, despite their active presence in Paris after the Second World War. Under the French protectorate and in the aftermath of independence, travel grants enabled these artists to train in Paris, where they discovered the avant-gardes and abstraction, and contributed to the spread of these movements in the Maghreb. The article focuses on the careers of Edgard Naccache, Mahmoud Selih and Nejib Belkhodja, who, although recognized by some critics and galleries in Paris, remain largely obscured in Western historical accounts. Their contribution to the Parisian art scene has remained marginal in the major narratives of art history, which have often ignored modern North African art. This study documents this erasure, contributing to the reflection on the reasons for the lack of visibility of modern non-Western artists.

## Keywords

Tunisia, Artistic circulation, Abstract art, Recognition and oblivion, New School of Paris

This article was received on 29 November 2023, double-blind peer-reviewed, and published on 14 May 2025 as part of *Manazir Journal* vol. 6 (2024): “Les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, l’art abstrait et Paris” edited by Claudia Polledri and Perin Emel Yavuz.

## How to cite

Nakhli, Alia. 2025. “Les voyages à Paris d'Edgard Naccache, Mahmoud Sehili et Néjib Belkhodja : Apprentissage, reconnaissance et ‘oubli’ (1945–1970)”. *Manazir Journal* 6: 117–38. <https://doi.org/10.36950/manazir.2024.6.5>.

## Introduction

En Tunisie, sous protectorat et depuis l'entre-deux-guerres, le gouvernement colonial français met en place un système de bourses de voyage, encourageant les artistes, qu'ils soient auto-didactes ou diplômés de l'École des Beaux-Arts de Tunis, à poursuivre leur formation artistique à Paris, dans les Académies d'art privées et plus tard à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) ou à l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD). Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Paris voit donc l'arrivée de plusieurs artistes aspirant à se faire une place sur la scène artistique métropolitaine. Ils effectuent des séjours plus ou moins longs côtoyant les milieux artistiques parisiens, en l'occurrence ceux de l'« École de Paris », dont ses peintres adeptes de l'abstraction. À la veille et au lendemain de l'indépendance du pays, le voyage à Paris demeure une étape importante pour les artistes tunisiens. C'est à Paris que ces derniers découvrent les courants d'avant-garde, exposent individuellement ou en groupe, visitent les musées, notamment le Louvre. Bref, le voyage à Paris semble incontournable pour pouvoir s'inscrire dans une carrière et un marché de l'art international. Les artistes fréquentent également leurs pairs maghrébins, nouant des liens durables et créant une vraie dynamique artistique maghrébine, identifiée par quelques critiques d'art français dont Pierre Gaudibert (1928–2006)<sup>1</sup>. Certains artistes bénéficient d'un soutien critique et de relations dans les réseaux artistiques parisiens, en exposant dans les Salons, biennales et galeries. Le retour au bercail est suivi de l'organisation d'une exposition personnelle donnant à voir le fruit du voyage, ayant permis le renouvellement des sensations, des inspirations et des styles. Le retour des artistes contribue ainsi à la diffusion de l'art abstrait en Tunisie et au Maghreb en général. Cependant, si le voyage à Paris, l'enseignement reçu dans ses Académies et ses écoles d'art ainsi que la confrontation à l'École de Paris ou encore à ce qu'on appelait l'« art international » sont attestés et même célébrés dans les biographies des artistes ainsi que dans les récits d'histoire de l'art véhiculés et transmis au Maghreb<sup>2</sup>, ils sont passés sous silence dans les grands récits construits et produits en Occident, notamment ceux consacrés à l'abstraction<sup>3</sup>. Le Paris artistique cosmopolite peint dans ces derniers récits fait peu de place aux artistes venus des anciennes colonies du Nord de l'Afrique, à de rares exceptions près, à l'image de l'artiste algérienne Baya (1931–1998)<sup>4</sup>. Cette étude tente de questionner cet « oubli<sup>5</sup> » qui contraste avec la reconnaissance critique manifestée par certaines éminentes

1. Pierre Gaudibert, « Peinture et Maghreb », *La Nouvelle Critique*, no. 161–162 (décembre 1964–janvier 1965), 109.

2. Citons à titre d'exemples les ouvrages suivants : *La Peinture algérienne contemporaine. Collection du Musée national des beaux-arts d'Alger*, catalogue d'exposition, Alger, Palais de la culture, 1–28 février 1986 (Alger : Ministère de la Culture et du Tourisme, 1986) ; Khalil M'rabet, *Peinture et Identité, l'expérience marocaine* (Paris : l'Harmattan, 1989) ; Sophie El Goulli, *La Peinture en Tunisie, origines et développements* (Paris : Éditions Jumeaux, 1994).

3. Citons à titre d'exemples : Michel Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres* (Paris : Maeght, 1949) ; Michel Ragon et Michel Seuphor, *L'Art abstrait 3. 1939–1970 en Europe* (Paris : Maeght, 1973) ; Dora Vallier, *L'Art abstrait 1980* (Paris : Hachette Littératures, 1998).

4. André Breton, Jean Peyrissac et Franck Maubert, *Baya, Derrière le miroir, no 6* (Paris : Maeght, 1947). Voir également Alain Messaoudi, « Au croisement des cultures savantes et des cultures populaires : Baya et l'art des autodidactes dans le Maghreb des années 1945–1960 », dans *Une histoire sociale et culturelle du politique en Algérie et au Maghreb. Études offertes à Omar Carlier*, dir. Morgan Corriou et M'hamed Oualdi (Paris : Éditions de la Sorbonne, 2018), 277–94 ; Claude Lemand, Anissa Bouayed et Djamil Chakour, dir., *Baya : femmes en leur jardin*, catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe, 8 novembre 2022–26 mars 2023 et Marseille, Centre de la Vieille Charité, 11 mai–24 septembre 2023 (Paris/Marseille/Alger, Institut du monde arabe/CLEA/Images Plurielles/Barzakh, 2022).

figures du monde de l'art. Pourquoi la valorisation critique des artistes issus des anciennes colonies n'a-t-elle pas contribué à leur offrir une visibilité dans les récits historiques produits en Occident ?

### Tunis-Paris : enseignements, confrontations et correspondances

À l'origine, Edgard Naccache (1917–2006)<sup>6</sup> est correcteur à *Tunis-Soir*, dans le hall duquel il organise sa première exposition personnelle, en 1938. Peintre autodidacte<sup>7</sup>, il expose des peintures figuratives : paysages typiques, bédouines, natures mortes et marines représentant ports, barques et pêcheurs qui s'activent et où l'artiste s'éloigne de l'esthétique orientaliste qui donne à voir les types « indigènes » placés dans des décors exotiques, pour s'intéresser à un univers méditerranéen, où dominent la géométrisation de la composition ainsi que des formes cubiques et synthétiques. En 1943, il est embauché, en tant que journaliste et critique d'art à *Tunis-Soir*. Un an plus tard, il commence à exposer avec le groupe de l'« École de Tunis ». Il obtient une bourse de voyage, en 1948. Arrivé à Paris, il se trouve projeté dans les controverses qui secouaient alors la scène artistique, 1948 étant, comme le proclame le critique d'art Michel Ragon (1924–2020), « une année de combat. Les conférences, les débats contradictoires pour ou contre l'Art abstrait se multiplient<sup>8</sup> ». ».

Une décennie après le séjour de Naccache, un autre artiste tunisien arrive à Paris, il s'agit de Néjib Belkhodja (1933–2007). Après six mois d'apprentissage dans l'atelier de Hédi Turki (1922–2019), il commence à exposer et obtient le Prix de la Municipalité de Tunis, en 1956. Grâce à ce prix, il part en Europe, où il demeure, de 1958 à 1961, à Rome puis à Paris, tout en effectuant des retours à Tunis, où il expose, en mai 1959. Belkhodja, très discret sur sa phase d'apprentissage, se présente comme un peintre autodidacte. Il semble qu'il fréquenta une Académie d'art à Paris, car il déclare, de retour à Tunis à l'occasion d'une exposition à la Galerie municipale des arts du 29 mars au 6 avril 1963 :

J'étudiais le jour dans une école des Beaux-Arts d'avant-garde et travaillais le soir pour gagner ma vie. Je faisais de la publicité. J'aidais à la réalisation de maquettes de publicité dessinées par d'autres. Ou bien dans des ateliers de céramique pour peindre une fleur par-ci, une fleur par-là. Je veillais toutes les nuits jusqu'à 3 heures du matin, mais j'ai toujours vécu du dessin. Ici, ça continue. J'enseigne à Ibn Rochd<sup>9</sup> le jour et je peins la nuit jusqu'à 2 heures du matin<sup>10</sup>.

5. Nous avons choisi de focaliser notre attention sur Edgard Naccache, Mahmoud Selihi et Néjib Belkhodja en particulier parce que nous avons pu réunir une documentation sur leurs voyages à Paris. Plusieurs autres artistes tunisiens ont effectué des séjours dans la capitale française mais ces voyages restent, à l'heure actuelle, peu documentés.

6. Voir *Edgard Naccache : 60 ans de peinture* (Paris : Éditions Galerie d'art contemporain de Bécheron, 1999).

7. Il n'a pas suivi de cursus artistique.

8. Michel Ragon, *25 ans d'art vivant* (Paris : Castermann, 1969).

9. Il s'agit du nom du lycée où Belkhodja enseigne le dessin.

10. Dorra Bouzid, « Un nouveau peintre : Néjib Belkhoudja », *Faïza*, no. 33 (mars 1963) : 46.

Il dit avoir commencé, vers les années 1957–1958, par des essais de paysages, de personnages et d'expériences de peinture abstraite qui étaient plus ou moins des réminiscences de Joan Miró (1893–1983), Piet Mondrian (1872–1944) et Paul Klee (1899–1940). À plusieurs reprises, il exprime l'attrait que leurs œuvres exercent sur sa démarche.<sup>11</sup> Fasciné par l'architecture de la médina, il s'est mis à simplifier ses ruelles, schématiser ses coupoles et styliser ses fenêtres, jusqu'à les faire disparaître et n'en garder que des éléments de base, renvoyant à l'écriture koufique, qui se distingue par ses formes géométriques<sup>12</sup>. Ces structures évoquent une ville fantôme, « un paysage-mémoire<sup>13</sup> ». C'est au contact de l'avant-garde européenne et probablement d'œuvres d'artistes « lettristes » du Maghreb et du Machrek, que Belkhodja s'achemine vers l'abstraction géométrique, en particulier le « lettrisme ». Après son retour à Tunis, il appelle de ses vœux la naissance d'« une école arabe de peinture », déclarant : « Ce mouvement se généralise dans les pays arabes » et ailleurs, en citant les noms d'artistes adeptes de ce courant tels l'Iranien Nasser Assar (1928–2011) et le Marocain Ahmed Cherkaoui (1934–1967). Belkhodja a probablement rencontré ces deux artistes à Paris. On sait que Nasser Assar, connu pour avoir fait partie de la Nouvelle École de Paris s'y installe, dès 1953 et organise plusieurs expositions, ayant eu un accueil critique favorable. Signalons, également, les participations régulières de Belkhodja, à la Biennale de Paris, tout au long de la décennie 1960<sup>14</sup>.

Belkhodja effectue un deuxième séjour parisien, en 1967–1968, grâce à une bourse du Secrétariat d'État aux Affaires culturelles. À la veille de ce départ qui le mènera à la Cité internationale des arts à Paris<sup>15</sup>, en septembre 1967, Belkhodja exprime clairement sa curiosité de découvrir d'autres expériences artistiques : « J'ai besoin actuellement d'une confrontation avec la jeune peinture française actuelle. (...) Je dois me préparer à la 5<sup>e</sup> Biennale de Paris<sup>16</sup>. » Au retour, l'artiste fait le bilan, mettant en avant son contact perpétuel avec des jeunes peintres dans une ambiance cosmopolite et dans une atmosphère animée par de grandes discussions, affirmant que sa peinture a fait un grand pas, en s'éloignant du paysage tunisien et en donnant une nouvelle orientation à sa pratique, à travers le collage et l'art cinétique. C'est durant ce second séjour parisien que Belkhodja visite les différentes expositions de Victor Vasarely (1906–1997), en 1967, chez

11. « J'ai commencé, vers les années 1957–58 par des essais de paysages, des personnages et des expériences de peinture abstraite qui étaient plus ou moins des réminiscences de Miró et de Paul Klee », cité dans Chorfi, « Le peintre Belkhoja à la recherche de correspondances avec le graphisme et la calligraphie arabes », *La Presse de Tunisie*, 26 décembre 1968, 3. Autre témoignage : « Au début, je trouvais Mondrian aberrant, au fur et à mesure que je progressais dans mes recherches, je sentais qu'il y avait là quelque chose de particulier », Toni Maraini, « La peinture de Belkhoja », *Integral*, no. 5/6 (septembre 1973) : 32.

12. Le style koufique ou coufique est un des plus anciens styles de calligraphie arabe, apparu dans la ville de Koufa en Irak.

13. Ricardo Averini, « La peinture de Néjib Belkhodja », dans *Belkhodja/Azzawi*, sans dir., catalogue d'exposition, Tunis, Galerie des Arts, 14 juin–10 juillet 1991 (Galerie des Arts Cité Jamil, Tunis, 1991).

14. Il participe à la Biennale de Paris, en 1959, 1961, 1963, 1965, 1967 et 1969.

15. La Tunisie indépendante acquiert trois ateliers à la Cité internationale des arts à Paris, qu'on désigne aussi par l'appellation de « Fondation Bourguiba ». Et ce, pour proposer aux jeunes artistes des séjours de formation d'une durée de trois à douze mois dans la capitale française, même si les statuts de cette institution parisienne prévoient des résidences d'une durée de deux ans. Pour l'État tunisien, cela se justifie par la volonté d'envoyer le maximum d'artistes. De retour au pays, les artistes exposent le fruit de leur séjour parisien, en organisant une exposition personnelle, dans l'une des galeries de Tunis. Rares sont ainsi les artistes, durant cette période, n'ayant pas séjourné dans cette institution qui joua un rôle de premier plan, leur permettant d'établir un contact perpétuel avec des jeunes peintres issus de différents pays et donc une ouverture sur la scène internationale.

16. E. L., « En quête d'une École tunisienne universelle, Néjib Belkhodja esquisse les problèmes de la jeune peinture tunisienne », *La Presse de Tunisie*, 9 septembre 1967, 3.

Denise René<sup>17</sup>, approfondissant sa connaissance de l'art cinétique. Le peintre décide, alors, de s'engager dans la voie du collage. Ses cartons ondulés de différentes dimensions placés sur du contreplaqué, lui permettent de faire des jeux de texture, d'ombres et de lumières à partir d'une alternance de surfaces creuses et pleines, ainsi que de faire éclater la surface et le périmètre du tableau, selon ses dires<sup>18</sup>. Les œuvres de cette période combinent, donc, les influences de l'abstraction géométrique et de l'art cinétique ou optique (fig. 1). Belkhodja prépare le terrain à l'éclosion du courant « lettriste » tunisien qui verra le nombre de ses adeptes augmenter au tournant des années 1970, porté par une recherche d'« authenticité<sup>19</sup> ». La lettre arabe, vidée de son sens, employée comme un élément plastique de la composition a permis, ainsi, d'accorder à l'abstraction, taxée d'être un courant occidental, la légitimité locale qui lui manquait. Cela, même si Belkhodja semble lucide concernant la contradiction dans laquelle il se trouve : « le travail des artistes arabes d'avant-garde semble "européanisé" alors que cette aliénation, dont je suis conscient, n'est qu'un moyen de rupture pour poursuivre une recherche d'authenticité<sup>20</sup> ».

La trajectoire de Mahmoud Sehili est quelque peu similaire à celle de Belkhodja. Son séjour parisien s'étend sur sept ans. Élève à l'École des Beaux-Arts de Tunis, de 1949 à 1952, puis dessinateur à la Direction générale des Travaux publics, il dit avoir fait le voyage à Paris, après avoir décroché son premier salaire et la vente de deux toiles<sup>21</sup>. Sehili s'installe à Paris en 1953. Ses débuts rappellent ceux de Belkhodja : arrivé dans la métropole, il travaille à la Poste, la nuit, et fréquente l'Académie Julian, le matin : « J'entrai au P.T.T. où de 20 h à 6 h du matin, je coltinais des sacs postaux énormes<sup>22</sup> ». Pendant deux ans, il poursuit des études d'architecture qu'il interrompt pour passer le concours d'entrée à l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD), mais sa candidature est refusée en raison d'une note éliminatoire à l'épreuve de décoration. Et c'est grâce aux conseils de Léon Moussinac (1890-1964), directeur de l'ENSAD, que Sehili est redirigé vers l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA)<sup>23</sup> dont il passe le concours d'entrée.

---

17. Voir Chorfi, « Le peintre Belkhodja », 3.

18. Alya, « Néjib Belkhoja : "L'art est une aventure" », *La Presse de Tunisie*, 3 avril 1970, 3.

19. Le terme arabe « *asala* » traduit par authenticité est utilisé dans les discours sur l'art pour désigner une tendance picturale, notamment le « lettrisme », qui se soucie de mettre en avant les éléments du patrimoine culturel national.

20. Moncef S. Badday, « Belkhodja le précurseur », *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 34 (décembre 1974) : 60-3.

21. Bady Ben Naceur, *Mahmoud Sehili. Les Médinas enchantées...* (Tunis : Simpact, 2003), 23-4.

22. Propos recueillis par Madeleine Giuliani, « Sehili : Peintre du Maghreb », *African Arts* 3, no. 1 (automne 1969) : 20-5 et 82-5, cit. 20.

23. Ben Naceur, *Mahmoud Sehili*, 28-29.



**Figure 1:** Couverture du livret d'exposition de Néjib Belkhodja à Rabat, à l'Atelier, du 8 au 26 juin 1973 montrant un collage.

Malgré de mauvaises notes aux épreuves d'anatomie et de perspective, il est retenu grâce à son classement à l'épreuve de peinture où il arrive deuxième. Il intègre ainsi l'atelier de Raymond Legueult (1898–1971), puis celui de Jean Aujame (1905–1965). Remarquons, au passage, que parmi les élèves étrangers de l'ENSBA et de l'ENSAD, on compte une forte proportion de Tunisiens<sup>24</sup>.

C'est durant son séjour parisien, alors qu'il était élève à l'ENSBA, que Sehili peint sa première toile abstraite dans l'atelier de Legueult. Le maître propose à ses élèves de représenter le jour et la nuit<sup>25</sup>. Comme Belkhodja et plusieurs autres artistes tunisiens, le séjour à la Cité internationale des arts représente une deuxième escale, à Paris. Il y séjourne durant une année, de novembre 1965 à novembre 1966, soit un an avant Belkhodja. Concernant ce second séjour, Sehili évoque l'ambiance cosmopolite et l'effervescence : « On y vit dans une confrontation permanente entre peintres de tous les pays ; les contacts y sont faciles, on se rend visite les uns aux autres ; on reçoit aussi des visites de l'extérieur. Les critiques parisiens viennent souvent nous voir travailler, discuter : Gaudibert, Jean-Jacques Lévéque, Jean-Clarence Lambert, Jean Moulin<sup>26</sup>. » Et l'artiste de poursuivre : « Surtout qu'à Paris (je place toujours Paris en premier lieu) et à Londres ensuite, on est en relations quotidiennes avec tous les modes d'expression, toutes les tendances, tout ce qui est moderne ou d'avant-garde et vient de tous les horizons<sup>27</sup>. » Toutefois, Sehili précise que les rencontres et les débats les plus passionnants sont ceux avec les artistes maghrébins et africains, durant lesquels les critiques parisiens découvrent ce qui se passe sur ces scènes artistiques. Durant son séjour à la Cité internationale des arts, Sehili peint quarante toiles, dont ses *Oliviers*. Il confesse : « J'ai réalisé un exploit<sup>28</sup>. » Comme Belkhodja, il semble avoir été marqué par l'art optique, en l'occurrence l'exposition de Victor Vasarely, dans la galerie Denise René : « Je suis sûr, par exemple, que mes *miroirs* ne sont arrivés à terme qu'après la visite que je fis chez Denise René de l'exposition Vasarely en 1967<sup>29</sup>. » Il admet, également, l'influence de Jean Bazaine (1904–2001) et de l'abstraction lyrique : « Bazaine aussi m'avait "attrapé" et je me sentais, devant ses toiles, de connivence avec lui<sup>30</sup>. »

24. Voir Stéphane Laurent, "Décoration, design et politique : l'école nationale supérieure des arts décoratifs de 1940 à 1968", in *Une émergence du design. France, 20<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Stéphane Laurent (Paris : Site de l'HiCSA, 2019), 7–67.

25. « Un jour, le Patron Legueult proposa un sujet de tableau *Le jour et la nuit*. Ce que je fis fut remarqué et je crois pouvoir dire à ce sujet que ce fut le premier tableau abstrait ». Voir Giuliani, « Sehili : Peintre du Maghreb », 20–23.

26. Ibid., 25.

27. Ibid.

28. Ibid

29. Ibid.

30. Ibid., 84.



**Figure 2:** Coupure du journal *La Presse de Tunisie* en date du 4 avril 1958 montrant une œuvre abstraite d'Edgard Naccache.

### Paris-Tunis : expositions, nouveaux collectifs et transferts

Les correspondances et les rapprochements entre les œuvres des artistes tunisiens et celles des artistes de l'"École de Paris" sont légion. À titre d'exemple, la galerie Sélection, à Tunis, organise en mars 1946, une exposition intitulée *Quelques peintres de l'École de Paris*<sup>31</sup>. Parmi les œuvres exposées, figurent des toiles de Moïse Kisling (1891-1953), Tsugouharu Foujita (1886-1968), Jules Pascin (1885-1930), André Utter (1886-1948), Luigi Corbellini (1901-1968) et Edgard Naccache<sup>32</sup>. Au retour de son voyage à Paris, Naccache œuvre pour la reconnaissance de la peinture abstraite, malgré le manque de succès commercial. Ce voyage, encore peu documenté, est loin de laisser Naccache indifférent, l'artiste se passionnant de plus en plus pour l'abstraction (fig. 2).

Il fait plusieurs expositions personnelles et collectives avec le groupe de l'"École de Tunis", tout en continuant à peindre abstrait. Il décroche le prix de la Jeune peinture, en 1950. Dès la fin des années 1950, il incorpore le plomb, le sable, le gravier et les coquillages à ses compositions. En 1962, il quitte la Tunisie et s'installe définitivement en France. Sa peinture se situe désormais entre la figuration et l'abstraction, puisqu'il introduit dans ses compositions des réminiscences d'objets issus de la réalité. Son retour à la figuration est perceptible, dans ses œuvres intitulées

31. Moratil, « La Vie Artistique. Quelques peintres de l'École de Paris à la Galerie Sélection », *Le Petit Matin*, 9 mars 1946, 3.

32. S. Choley, « Chronique Artistique. Nardus et les peintres de l'École de Paris », *La Dépêche Tunisienne*, 6 mars 1946, 2.

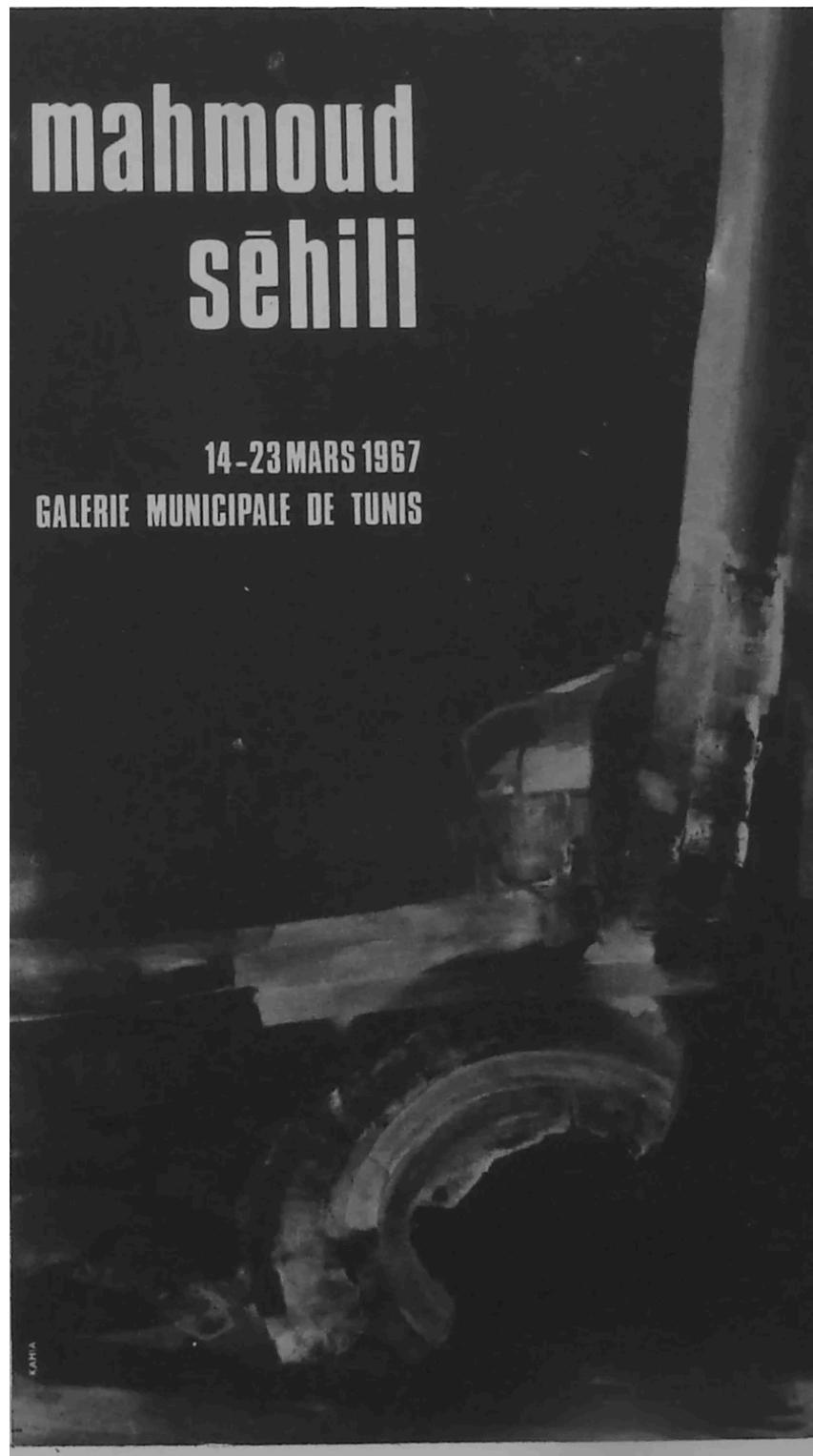
*Marelle*, qui inaugurent une nouvelle phase, celle de la figuration narrative, représentant ce jeu d'enfants où on voit, inscrits sur le sol, les mots terre, ciel, lune. À l'image de Naccache, Sehili, après une période abstraite, revient à la figuration. En 1960, il obtient son diplôme supérieur d'arts plastiques et rentre à Tunis pour devenir, dès octobre de la même année, professeur de peinture et de dessin à l'École des Beaux-Arts de Tunis. Il évoque le choc du retour difficilement explicable car, devenu « bourré d'enseignement, de technicité<sup>33</sup> », selon ses propres termes, il ne savait plus quoi peindre : « Le stimulant, nous irions le chercher ailleurs et nous reviendrons ici, dépouiller ce que nous avons enregistré et faire la synthèse des deux mondes. Nous ne pouvons échapper à notre civilisation, notre héritage, notre environnement. On ne peut séparer l'écorce et le cœur, il faut les deux pour faire un arbre<sup>34</sup>. » Ainsi, le retour du voyage permet de décanter toutes les sensations et les connaissances accumulées et enregistrées pour en faire la synthèse, « loin de la vie trépidante des villes européennes<sup>35</sup> », selon l'expression de l'artiste. Le fruit de son séjour à la Cité internationale des arts est exposé à la Galerie municipale des arts à Tunis, du 14 au 23 mars 1967 : quarante toiles, dont les *Miroirs*, *Les Saisons*, *La Sieste* et *La Parure dorée*. Il s'agit d'une peinture mi-figurative, mi-abstraite, dans la lignée de ce qu'on appelle « Nouvelle École de Paris », qui s'intéresse non à l'objet mais à ses lignes, ses contours, son volume (fig. 3 et 4).

---

33. Propos recueillis par Giuliani, « Sehili : Peintre du Maghreb », 23.

34. Giuliani, « Sehili : Peintre du Maghreb », 84.

35. Ibid.



**Figure 3:** Couverture du catalogue d'une exposition particulière de Mahmoud Sehili à la Galerie Municipale de Tunis, du 14 au 23 mars 1967, après son retour de Paris.



**Figure 4:** Coupure du journal *La Presse de Tunisie* en date du 15 mars 1967, annonçant l'exposition de Mahmoud Sehili à la Galerie municipale de Tunis après son retour de Paris.

Si Naccache et Sehili retournent à la figuration, Belkhodja semble plus engagé sur la voie de l'abstraction. Dorra Bouzid salue, à l'occasion de son exposition à la Galerie municipale des arts, en 1963, le courage de l'artiste qui n'a pas hésité à louer l'« immense salle froide et y exposer

tout seul 35 toiles, contreplaqués et dessins<sup>36</sup> », ne tarissant pas d'éloges sur ses œuvres semi-abstraites. Mais le rôle de Belkhodja dans la diffusion de la peinture abstraite, en Tunisie, ne s'arrête pas là, puisqu'il va entreprendre de former des collectifs d'artistes qui prônent l'abstraction en peinture. En mars 1964, a lieu le vernissage d'une exposition de six jeunes peintres à la Galerie municipale des arts<sup>37</sup>. Il s'agit de Néjib Belkhodja, Fabio Roccheggiani (1925-1967), Sadok Gmach (1940-2024), Carlo Caracci (1935-2015), Jean-Claude Heinen (1945-2017) et Lotfi Larnaout (1944-2023). Le groupe est composé de trois Tunisiens, deux Italiens et un Français. Les co-fondateurs du Groupe des Six sont Belkhodja et Roccheggiani<sup>38</sup>.

Roccheggiani témoigne du rôle de pilier que joua Belkhodja au sein du groupe : « C'est Néjib Belkhodja, dont je fis la rencontre par hasard vers 1960, qui, par sa vitalité, a balayé mes hésitations. J'ai peint et travaillé avec lui. Depuis 1962, nous partageons le même atelier avec Sadok Gmach<sup>39</sup>. » De son côté Gmach, considère sa rencontre avec Belkhodja, au début des années soixante, comme décisive : « Nous avons commencé à discuter, à échanger des idées. Nous pensions que la peinture stagnait, que les artistes ne se renouvelaient plus<sup>40</sup>. » De même, Lotfi Larnaout évoquant Belkhodja, déclare : « Néjib a une personnalité très attirante. Avec lui et les jeunes peintres qui le fréquentaient, j'ai trouvé un climat propice à la création<sup>41</sup>. » Belkhodja est le chef de file du groupe, il s'entoure de jeunes artistes dans le but de s'opposer à la peinture dite folklorique incarnée par l'« École de Tunis ». Le climat qui voit la naissance de ce groupe est marqué par un mouvement culturel aussi bien littéraire qu'artistique aspirant à rompre avec l'ordre établi et les courants traditionalistes. Jeunes artistes-peintres, cinéastes, cinéphiles et artistes de théâtre avaient pris l'habitude de se retrouver à l'atelier situé rue du Caire, où travaillait le Groupe des Six, devenu un lieu de débats et de réflexion, se transformant en une véritable maison de culture, selon Gmach<sup>42</sup>. Le noyau dur du Groupe des Six, formé par Néjib Belkhodja et Fabio Roccheggiani qui pratiquent le même style d'abstraction basée sur l'utilisation des lettres, arabes pour le premier et latines pour le deuxième, fut rejoint par Naceur Ben Cheikh (1943), Nja Mhadaoui (1937) ainsi que Juliette Garmadi (1935). Les cinq artistes, adeptes de l'abstraction picturale, exposent, du 22 décembre 1966 au 4 janvier 1967, à la Galerie municipale de Tunis. Un catalogue signé Mohamed Aziza (1940), écrivain, poète et figure familiale de l'atelier de la rue du Caire, est publié. Dans un texte bref, intitulé *Un ton neuf*, Aziza écrit : « l'Art "abstrait" nous apparaît comme l'art de la quintessence, l'étape actuelle de l'histoire de l'art cet inépuisable "Chant des métamorphoses" ». Il s'insurge contre les détracteurs de l'abstraction : « Voici qu'en Tunisie, cinq peintres refusent les facilités d'un folklorisme de pacotille, les tentations du typique, et optent pour la

36. Bouzid, « Un nouveau peintre : Néjib Belkhoudja », 46.

37. « Six jeunes peintres à la Galerie municipale », *La Presse de Tunisie*, 22 mars 1964, 3.

38. Peintre autodidacte, il est né à Falconara Marittima, en Italie. Il s'installe en Tunisie en tant qu'entraîneur de l'équipe de football du Club Africain, qui l'engage, en 1957. Il expose au Salon Tunisien de 1959 et 1963. À ses débuts, il peint des vues pittoresques de la Tunisie. Il peint par la suite des compositions inspirées du monde du football qui le mènent vers un graphisme plus abstrait. Durant cette période, il utilise les caractères latins pour construire des formes insolites pour aboutir à des compositions dépouillées et purement abstraites.

39. « Fabio Roccheggiani : peintre lettriste et footballeur abstrait », *La Presse de Tunisie*, 13 février 1965, 3.

40. Sadok Gmach, entretien par l'auteur, mars 2010.

41. « Il expose à l'Institut Culturel Italien. Lotfi Larnaout éprouve une attirance fondamentale pour le singulier », *La Presse de Tunisie*, 6 avril 1965, 3.

42. Gmach, entretien.

difficulté de la confrontation et les risques de l'ouverture<sup>43</sup> ». À l'occasion de leur unique exposition, les artistes du Groupe des Cinq déclarent : « C'est une peinture internationale profondément enracinée dans le national que nous offrons en message<sup>44</sup> ». La critique semble favorable, notant que la peinture des Cinq n'est pas de « *l'eau de rose* » et qu'il s'agit d'une peinture abstraite insolite, qui choque<sup>45</sup>.

Sehili, vraisemblablement influencé par la démarche de Belkhodja, forme le collectif *Irtissem* (du verbe arabe *rasama* signifiant « dessiner, peindre »), qui inaugure sa galerie, désignée du même nom et située au 11 rue d'Alger à Tunis, le 5 mars 1976<sup>46</sup>. Le premier noyau d'*Irtissem* est composé de Mahmoud Sehili, Ridha Ben Abdallah (1939–2023) et Tahar Mimita (1939), qui étaient entourés de plusieurs autres jeunes et moins jeunes artistes. La nouvelle galerie s'inscrit dans la lignée du Groupe des Six et son atelier de la rue du Caire. D'ailleurs, Sehili déclare, en février 1977 : « Nous voudrions toucher aussi les autres arts, la littérature, par exemple. [...] Pourquoi n'y aurait-il pas des soirées poétiques à *Irtissem*. L'idéal serait qu'*Irtissem* devienne un centre multi-culturel<sup>47</sup> ». Il se peut que l'engagement à gauche d'*Irtissem* soit plus manifeste que chez ses prédecesseurs, les Groupe des Six et des Cinq, dont le chef de file Belkhodja est connu pour son engagement communiste<sup>48</sup> et sa fréquentation des cercles politiques communistes. Le nouveau collectif bénéficie de plus de visibilité à travers un espace d'exposition, en bonne et due forme. Belkhodja rejoint *Irtissem* dès ses débuts, n'omettant pas de rappeler son amitié et sa collaboration avec Sehili, qui remonte à 1965<sup>49</sup> : « En fait à *Irtissem*, nous nous sentons solidaires, nous nous sentons chez nous<sup>50</sup>. »

Il faut signaler ici l'influence de Pierre Gaudibert sur la démarche de ces artistes et les nouveaux collectifs qui voient le jour dans ces années. En effet, le conservateur et critique d'art français est connu pour son engagement politique de gauche et son soutien pour les artistes du Maghreb<sup>51</sup> et de l'Afrique, Sehili l'ayant fréquenté durant son séjour à la Cité internationale des arts, en 1965–1966. Le conservateur au Musée d'art moderne de la Ville de Paris crée, dès décembre 1966, l'A.R.C. (Animation-Recherche-Confrontation), un espace dédié à l'art contemporain, qu'il dirige jusqu'en 1972. À travers l'expérience de l'A.R.C. et malgré le peu de moyens financiers, Gaudibert œuvre pour le décloisonnement des arts, l'éducation et la sensibilisation du peuple aux arts plas-

- 
43. Mohamed Aziza, « Un ton neuf », dans *Garmadi, Belkhoja, Ben Cheikh, Mahdaoui, Roccheggiani*, sans dir., catalogue d'exposition, Tunis, Galerie Municipale, 22 décembre 1966–4 janvier 1967.
44. « Cinq peintres, deux questions sur l'abstrait », *La Presse de Tunisie*, 4 janvier 1967, 3.
45. Ibid.
46. « Irtissem : c'est pour le 5 mars », *La Presse de Tunisie*, 26 février 1976, 3.
47. Entretien mené par Samir Marzouki, « Irtissem : Une expérience d'animation », *Dialogue*, no. 130 (28 février 1977) : 65.
48. Fredj Chouchane, entretien par l'auteur, mai 2014. Chouchane est un homme de culture, il a écrit des pièces de théâtre et a occupé le poste de directeur du Centre culturel international de Hammamet de 1986 à 1990. Il est, également, présentateur et producteur d'émissions culturelles télévisuelles et ami proche de l'artiste.
49. « Peinture. Belkhodja, Garmadi et Sehili exposent ensemble. Monotypes, papiers colorés et encres d'imprimerie », *La Presse de Tunisie*, 20 mai 1965, 3. Cela, outre le fait que Belkhodja et Sehili participent ensemble à la 3<sup>e</sup> Biennale Internationale de Paris, en septembre 1963. Voir « La Tunisie à la 3<sup>e</sup> Biennale de Paris », *Le Petit Matin*, 29 septembre 1963.
50. Marzouki, « Irtissem : Une expérience d'animation », 64.
51. Gaudibert, « Peinture et Maghreb », 109–129.

tiques, la nécessité de l'animation et de la confrontation entre le créateur et le public ainsi que le refus de l'art officiel et unique en faveur d'un art multiple<sup>52</sup>. En somme, les objectifs énoncés et poursuivis par le collectif et le manifeste d'*Irtissem*. Le livre phare de Gaudibert, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, paraît, en 1972. L'expérience d'*Irtissem* se situe dans l'héritage et l'esprit de l'A.R.C., que les artistes tunisiens, à Paris durant ces années, ont dû certainement fréquenter ; ils ont pu s'en imprégner et la transférer à Tunis, à leur retour.

### Artistes du Maghreb à l'École de Paris

Ces circulations et ces transferts d'expériences artistiques et de styles peuvent s'observer entre les deux rives de la Méditerranée, entre la France et le Maghreb. Il semble que les Académies privées, l'ENSBA, l'ENSAD et la Cité internationale des arts soient les lieux privilégiés, où se nouent des amitiés et où se tissent les réseaux artistiques maghrébins à Paris. Dans ce sens, Sehili témoigne : « Il faut dire qu'à cette époque-là, du fait des mouvements de décolonisation, les maghrébins étaient très solidaires en France<sup>53</sup> ». Le Maghreb s'est fait à Paris. Cela n'est pas sans rappeler la vie étudiante maghrébine, durant la période coloniale, où Paris fut le berceau du nationalisme tunisien, algérien, marocain et même « maghrébin<sup>54</sup> ». À titre d'exemple, Sehili noue de fortes amitiés avec le Marocain Cherkaoui et l'Algérien M'hamed Issiakhem (1928-1985), durant son premier séjour parisien, ce dernier étant inscrit, comme lui, dans l'atelier de Legueult à l'ENSBA. Durant son second séjour, à la Cité internationale des arts, il fait la connaissance d'André Elbaz, né au Maroc (1934). Évoquant cette effervescence, il témoigne : « il y avait des discussions le soir, terribles et intéressantes. Pour moi, les plus passionnées étaient les rencontres avec les Maghrébins et avec les Africains. Les critiques parisiens découvraient l'Afrique par ses représentants<sup>55</sup> ». Cherkaoui, jouissant d'une notoriété auprès des galeries et de certains critiques parisiens, fut, semble-t-il, une figure de proue dans ces cercles d'artistes maghrébins. Sehili évoque l'amitié qui les a réunis, son altruisme et son engagement pour la cause maghrébine :

Il se considérait comme un ambassadeur militant du Maghreb à Paris, comme un trait d'union et il luttait pour tout nouveau venu comme s'il s'agissait de sa propre peinture. [...] Dès qu'il parlait du Maroc, il pensait Algérie et Tunisie. Il se sentait engagé pour les trois pays ; il en était malade ; il voulait que le Maghreb ait tout : littérature, musique au niveau universel. Il croyait fermement en une renaissance maghrébine qui utiliserait tous les apports reçus des différentes civilisations pour devenir une force<sup>56</sup>.

52. Voir Annabelle Ténèze, « Exposer l'art contemporain à Paris. L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988) » (Thèse diplôme d'archiviste-paléographe, École nationale des chartes, 2004) ; Anne Bergeaud, « Éducation populaire et action culturelle. L'expérience croisée de Pierre Gaudibert de Peuple et Culture à l'A.R.C. (1964-1972) », dans *Colloque Pierre Gaudibert : militant, critique, sociologue de l'art, expérimentateur de musée* (Paris : Institut national d'histoire de l'art, 24-26 février 2021). Le colloque est disponible en ligne (consulté le 21 février 2025) : <https://modernidadesdescentralizadas.com/multimedia-updates-pierre-gaudibert-militant-critique-sociologue-de-lart-expperimentateur-de-musee/>.

53. Ben Naceur, *Mahmoud Sehili*, 30.

54. Voir Guy Pervillé, *Les Étudiants algériens de l'Université française, 1880-1962* (Paris : Éditions du CNRS, 1984) ; Dzovinar Kévonian et Guillaume Tronchet, dir., *La Babel étudiante* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013).

55. Propos recueillis par Giuliani, « Sehili : Peintre du Maghreb », 25.

56. Giuliani, « Sehili : Peintre du Maghreb », 25.

Gaudibert fut également très attentif aux recherches plastiques des peintres maghrébins, leur apportant un soutien critique, à l'occasion de leurs expositions parisiennes. Citons l'exposition *Dix peintres du Maghreb*, où les deux Tunisiens Naccache et Nello Lévy (1921-1992)<sup>57</sup> exposent leurs toiles abstraites aux côtés, entre autres, d'Abdallah Benanteur (1931-2017), Ahmed Charkaoui, Marcel Bouqueton (1921-2006), Abdelkader Guermaz (1919-1996) et Mohammed Khadda (1930-1991), à la Galerie Le Gouvernail, en 1963. Dans sa présentation de l'exposition, Gaudibert s'interroge :

Par un mouvement de bascule de l'histoire, de jeunes artistes originaires du Maghreb viennent, à la suite d'Atlan, se fondre au creuset de l'école de Paris, tandis que d'autres se cherchent et s'affirment diversement dans leurs trois parties respectives. Ce profond mouvement va-t-il constituer un courant maghrébin au sein de l'école de Paris<sup>58</sup> ?

Il repère dans ces œuvres la présence de signes calligraphiques, de symboles et d'un répertoire ornemental qu'il attribue aux différentes influences culturelles maghrébines, qui aboutissent à un langage plastique autonome et universel, selon son expression. Gaudibert insiste sur le rôle de la capitale française, son rayonnement et sa situation de foyer de l'"École de Paris"<sup>59</sup>. Il affirme : « Le séjour passager ou prolongé à Paris, ou ailleurs, loin du pays natal, peut même faire prendre conscience de la réalité de cet enracinement dans un univers autre et aiguiser une forme de sensibilité charnelle à la nation qui pénétrera ensuite les recherches artistiques<sup>60</sup> », remarquant toutefois l'écartèlement des artistes entre l'attachement à leur patrie-nation et leur activité de créateur au sein de l'"École de Paris". Gaudibert n'hésite pas à citer les propos de Naccache qui affirme, en mars 1964 : « Je pourrais vivre le reste de mes jours à Oslo que je conserverais, en moi, les sensations, les couleurs, qui ont imprégné des années de jeunesse. La Tunisie me colle à la peau, je pense même que le fait de me trouver en France a exaspéré ma redécouverte intuitive de la Tunisie<sup>61</sup>. » Le critique d'art note l'éventuelle constitution d'un courant maghrébin au sein de l'"École de Paris" avec pour précurseur l'artiste algérien Jean-Michel Atlan (1913-1960)<sup>62</sup>. Il établit des correspondances entre les recherches d'Atlan et le Tunisiens Naccache, ainsi que le Marocain Jilali Gharbaoui (1930-1971). Malgré l'absence de contact entre eux, ils parviennent à des « solutions plastiques analogues<sup>63</sup> », en mettant en scène des formes noires violentes qui

57. Il est le fils de l'artiste Moses Lévy. Nello Lévy avait quatorze ans quand sa famille s'installe à Tunis. Il commence à dessiner et s'intéresse particulièrement à la céramique. Comme Naccache il commence par peindre des marines et des vues du port de Tunis ou de la Goulette et, comme Naccache, il incorpore du sable, du verre et d'autres matières à ses compositions peintes qui virent à l'abstraction. Il s'installe définitivement à Créteil, près de Paris, la même année que Naccache, en 1962.

58. Un extrait du texte de Gaudibert est cité dans « Edgard Naccache et Nello Lévy. Deux peintres, une obsession : la lumière », *La Presse de Tunisie*, 15 mai 1963, 3.

59. Même si la notion d'"École" est problématique et peu pertinente, ce qui nous intéresse dans les propos de Gaudibert est le fait d'avoir mis en évidence la présence des artistes maghrébins comme des acteurs à part entière de la scène artistique parisienne. Voir Valérie Da Costa, « Existe-t-il une notion d'"École", dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle ? Un exemple : l'impossible "École de Paris" », dans *La Notion d'"École"*, dir. Christine Peltre et Philippe Lorentz (Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2007), 181-8.

60. Gaudibert, « Peinture et Maghreb », 126.

61. Ibid.

62. Né à Constantine, l'artiste s'installe à Paris, dès les années 1930, pour étudier la philosophie. Militant d'extrême-gauche, il fut persécuté en raison de son origine judéo-berbère et fut victime des lois anti-juives de Vichy. Il commence à peindre au début des années 1940.

contrastent avec les fonds intensément colorés, suscitant une tension dramatique. Naccache part de carcasses de bateaux et d'oliviers calcinés et aboutit à des formes squelettiques noires, semblables à celles peintes par Gharbaoui, à Paris, durant les années 1960. Cette voie de recherche de formes expressives est parallèle à celle utilisant les signes de la culture traditionnelle visible dans les œuvres de Mohammed Khadda et d'Ahmed Cherkaoui, selon le critique d'art. Certains artistes ont recours aux réseaux et aux grilles tandis que d'autres font appel à l'empâtement des touches vibrantes, à l'image de Benanteur. Gaudibert évoque une tentative de synthèse entre l'"École de Paris" et la personnalité maghrébine, remarquant la diversité de l'ampleur du courant abstrait contemporain qui se développe dans tout le Nord de l'Afrique, mais distingue des spécificités.

Outre Gaudibert, le critique d'art Jean-Jacques Lévêque (1931–2011) semble avoir apporté un soutien notable à ce courant pictural maghrébin. Il est également libraire et galeriste du Soleil dans la tête<sup>64</sup>. La galerie édite, en guise de bulletin, la revue de poésie et d'art *Sens Plastique*, de 1959 à 1961. Le numéro de janvier 1961 comporte un article de l'écrivain Henri Kréa, centré sur l'œuvre d'Edgard Naccache, dans lequel il attire l'attention sur l'esthétique maghrébine abstraite, en saluant les efforts de Benanteur, Khadda, Issiakhem, Jean de Maisonneul (1912–1999), entre autres. Kréa semble être le premier à avoir introduit l'idée reprise par Gaudibert selon laquelle le précurseur des artistes maghrébins serait Jean-Michel Atlan<sup>65</sup>. Dans les différents textes sur les artistes maghrébins, les auteurs (Gaudibert, Lévêque, Kréa) opposent le peintre maghrébin ayant adopté l'abstrait à celui peignant dans la tradition orientaliste.

Des expositions collectives étaient, également, présentées dans des galeries privées, à l'image de celle tenue à la Galerie Solstice, en juin 1966. Parmi ses participants figurent Cherkaoui et Sehili<sup>66</sup>. La Galerie expose également Chaïbia Talal. Mais l'exposition maghrébine qui eut le plus de succès, voyageant entre les deux rives de la Méditerranée, est celle de *Six peintres du Maghreb*, entièrement dédiée à des peintres maghrébins non figuratifs. Elle a lieu en mars 1966, à la Galerie Peintres du Monde, au 43, rue Vivienne. Les exposants sont Ahmed Cherkaoui et André Elbaz du Maroc, Abdelkader Guermaz et Abdallah Benanteur d'Algérie, Mahmoud Sehili et Edgard Naccache de Tunisie. Il s'agit, semble-t-il, d'artistes appartenant au cercle de la Cité internationale des arts à Paris. Sehili témoigne : « Lorsque l'exposition *Six peintres du Maghreb* vit le jour à la galerie Peintre du Monde, rue Vivienne, ce fut une sensation. Pierre Gaudibert nous présenta au public et aux spécialistes<sup>67</sup>. » Attentif à ces recherches plastiques maghrébines, ce dernier écrit : « Les six peintres des trois pays du Maghreb réunis ici, n'ont pas la prétention de représenter à eux seuls la peinture maghrébine [...]. Simplement, ils portent témoignage de la présence vivante de ce vaste carrefour géographique et humain<sup>68</sup> ». Sehili fait six envois : quatre miroirs, un nu et la *Fileuse*. Ses *Miroirs* s'inspirent d'une série réalisée par Ahmed Cherkaoui et de l'œuvre de Victor Vasarely<sup>69</sup>. Il s'agit d'une série de petit format en acrylique sur contreplaqué, datant de 1965, dans

63. Gaudibert, « Peinture et Maghreb », 128.

64. Galerie située au 10 rue de Vaugirard dans le 6<sup>e</sup> arrondissement, de 1953 à 1965. Par la suite, elle change d'adresse, s'installant au 9 rue de l'Odéon, dans le 6<sup>e</sup> arrondissement, en 1967. Lévêque dirigeait la galerie avec sa mère Marguerite Fos.

65. Henri Kréa, « À propos de Naccache », *Sens Plastique*, no. XXIII, janvier 1961, n. pag.

66. *Mahmoud Sehili*, s. n., s. d., catalogue d'exposition (Tunis, Galerie municipale des Arts, 14–23 mars 1967), n. pag.

67. Propos recueillis par Giuliani, « Sehili : Peintre du Maghreb », 25.

68. Ibid.

laquelle on devine quelques silhouettes rongées par la lumière. Naccache expose *La belle ensorceleuse*. L'envoi de Cherkaoui comporte *Le vent tourne en Afrique*, *Le jardin du sud*, *L'amour divin*. Elbaz expose des toiles et collages intitulés *le Ghetto de Varsovie*, *Chômage*, *Suicide*. Benanteur peint le règne de la nature dans des grands formats : *Tidgitt*, *Zébrure du cobra*. Quant à Guermaz, il présente des toiles abstraites, sans titres, aux petites dimensions et aux couleurs délavées.

En avril 1967, soit un an plus tard, l'exposition *Six peintres du Maghreb*, voyage à Tunis. Elle est inaugurée à la Galerie municipale des arts par le secrétaire d'État aux Affaires culturelles et à l'Information, Chedli Klibi (1925–2020). Dans la presse, elle est qualifiée de « première manifestation du genre<sup>70</sup> ». Elle a été même conçue comme un premier pas vers l'organisation d'une biennale nord-africaine. Lévêque se déplace en Tunisie pour accompagner l'événement. Il parle également d'un autre projet à propos duquel il s'est entretenu avec le ministre Klibi, celui de la réalisation d'un séminaire portant sur le thème « Existe-t-il une peinture maghrébine ? ». Mais la manifestation ne voit jamais le jour. Cependant, une table ronde est organisée au Club National Féminin de la place Pasteur à Tunis, où les six artistes exposants n'ont pas ménagé leurs critiques à l'égard de l'"École de Tunis". Accusée d'être à la source de « la situation alarmante<sup>71</sup> » de l'art en Tunisie et au Maghreb, ses membres pratiqueraient une peinture « qui correspondait bien à l'idée que se faisaient les colonisateurs de l'art "oriental"<sup>72</sup> ». Cette situation contribue selon les six peintres maghrébins à maintenir la vie artistique locale à l'écart de l'art contemporain international, qu'ils voulaient représenter et dont ils voulaient intégrer les réseaux, les institutions et le marché. D'ailleurs, plus tard Gaudibert remet en cause, l'appellation « art international » qui a, selon lui, contribué à refouler les artistes de la « périphérie », à l'image des artistes maghrébins qui continuaient de se frayer un chemin, en hors-champ. Il écrit :

Mais comment le label « art international » est-il attribué, par quelles instances, selon quelles modalités et stratégies ? Au prix de quelles exclusions, au profit de quelles concentrations ? Et comment tout ceci, restructurant la scène artistique, aboutit-il à exacerber le souci lancinant de reconnaissance présent en tout artiste, à multiplier leurs frustrations<sup>73</sup> ?

Conscient de l'inégalité des échanges culturels et de la marginalisation des artistes issus de ce qu'on appelait alors « tiers-monde », Gaudibert déclare qu'il existe une barrière dressée contre l'art contemporain non occidental, qui tient « à l'"impérialisme culturel" de l'Occident<sup>74</sup> », selon ses termes. Dans le même sens, Pierre Restany écrit : « Nous avons très souvent tendance à considérer une partie du monde que l'on appelle le Tiers Monde comme un monde mimétique au point

---

69. Signalons la tenue d'une exposition présentant les œuvres de Vasarely, à Tunis, en septembre 1970. Voir K. G., « Vasarely : au début il y avait la lumière, puis la couleur, enfin la structure », *La Presse de Tunisie*, 9 septembre 1970, 3.

70. « Six peintres maghrébins parlent. La peinture au Maghreb : situation alarmante », *L'Action de Tunisie*, 16 avril 1967, 5.

71. Ibid.

72. Ibid.

73. Pierre Gaudibert, « De l'art international », dans Henri Cueco et Pierre Gaudibert, *L'Arène de l'art* (Paris : Éditions Galilée, 1988), 11–2.

74. Pierre Gaudibert, « De l'art "tiers-mondiste" », dans Cueco et Gaudibert, *L'Arène de l'art*, 196.

de vue culturel, et donc un monde de quantité négligeable<sup>75</sup>. » En contrepartie, les artistes issus des anciennes colonies françaises nourrissaient une aspiration commune : le désir d'être reconnus autant au Maghreb qu'à Paris, Rome, Londres, New York ou Tokyo, selon Sehili<sup>76</sup>.

Même si Paris fut considérée comme une destination prisée et un passage obligé pour faire carrière et bénéficier de la reconnaissance des pairs, les mondes de l'art français semblent peu réceptifs aux arts plastiques extra-occidentaux dans ces années-là. Ainsi, malgré la présence régulière de plusieurs générations d'artistes maghrébins à Paris, avant et au lendemain des indépendances, ils n'ont pas bénéficié d'une réelle visibilité, aussi bien auprès des institutions muséales<sup>77</sup> que du marché de l'art excepté une reconnaissance auprès d'un petit cercle de galeries privées et de quelques critiques d'art avertis et précurseurs. L'historien Pierre Vermeren, dans *La Misère de l'historiographie du Maghreb post-colonial*, une étude du champ académique de la recherche historique française, évoque un effet d'occultation du Maghreb contemporain ou indépendant<sup>78</sup>. Il nous semble que cela s'applique également aux pratiques artistiques et à la discipline de l'histoire de l'art. Durant la période post-coloniale et jusqu'aux années 1980, les thèses en histoire de l'art consacrées aux artistes du Maghreb, en l'occurrence la Tunisie, sont rares et souvent menées par des étudiants tunisiens<sup>79</sup>. Les historiens de l'art dans les universités françaises semblent peu portés sur les scènes artistiques algérienne, marocaine ou tunisienne. L'art du Maghreb et par extension l'art extra-occidental est plus perçu comme une source d'inspiration et de renouveau pour les arts visuels d'Occident. De plus, seules les productions artistiques « traditionnelles » appartenant au passé ont été considérées comme des objets d'étude académique. Les productions artistiques de la période contemporaine n'ont pas constitué un champ d'investigation pour les sciences humaines et sociales. D'où l'oubli voire l'occultation de ces artistes dans les récits d'histoire de l'art produits en France, malgré la reconnaissance et la valorisation critique. Cela n'est pas sans questionner les mécanismes à l'œuvre dans l'écriture de l'histoire de l'art et dans la production des savoirs académiques en relation avec les anciennes colonies dans un ancien empire colonial.

75. Pierre Restany, *Une vie dans l'art* (Neuchâtel : Ides et Calendes, 1983), cité dans Cueco et Gaudibert, *L'Arène de l'art*, 197.

76. Ben Naceur, *Mahmoud Sehili*, 30.

77. Pour la période 1940-1970, nous n'avons noté aucune exposition d'artistes tunisiens dans un musée de la capitale française. Ce n'est qu'en 1978 que Gouider Triki expose au Musée national d'art moderne. Voir *Atelier Aujourd'hui, Gouider Triki, sans dir.*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 28 juin-25 septembre 1978, commissaires Jacques Lagrange et Jellal Kesraoui (Paris : Centres Georges Pompidou/Musée national d'art moderne, 1978).

78. Voir Pierre Vermeren, *Misère de l'historiographie du « Maghreb » post-colonial 1962-2012* (Paris : Publications de la Sorbonne, 2012).

79. Voir Sophie El Goulli, « Origines et Développement de la peinture en Tunisie » (thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1974) ; Zoubeïr Lasram, « Naissance d'un langage et élaboration d'une identité picturale en Tunisie » (thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1978) ; Naceur Ben Cheikh, « Peindre à Tunis : pratique artistique maghrébine et histoire » (thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1979).

## Bibliographie

- Alya. "Néjib Belkhoja: 'L'art est une aventure.'" *La Presse de Tunisie*, 3 avril 1970, 3.
- Atelier Aujourd'hui, Gouider Triki*. Paris : Centre Georges Pompidou/Musée national d'art moderne, 1978. Catalogue d'une exposition tenue au Musée national d'art moderne, Paris, 28 juin–25 septembre 1978, commissaires : Jacques Lagrange et Jellal Kesraoui.
- Averini, Ricardo. "La peinture de Néjib Belkhodja." Dans *Belkhodja/Azzawi*, sans direction, n. pag. Tunis : Galerie des Arts, 1991. Catalogue d'une exposition tenue à la Galerie des Arts Cité Jamil, Tunis, 14 juin–10 juillet 1991.
- Aziza, Mohamed. "Un ton neuf." Dans *Garmadi, Belkhoja, Ben Cheikh, Mahdaoui, Roccheggiani*, sans direction, n. pag. Catalogue d'une exposition tenue à la Galerie Municipale, Tunis, du 22 décembre 1966 au 4 janvier 1967.
- Badday, Moncef S. "Belkhodja le précurseur." *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 34 (décembre 1974) : 60–3.
- Ben Cheikh, Naceur. "Peindre à Tunis : pratique artistique maghrébine et histoire." Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1979.
- Ben Naceur, Bady. *Mahmoud Sehili. Les Médinas enchantées...* Tunis : Simpact, 2003.
- Bergeaud, Anne. "Éducation populaire et action culturelle. L'expérience croisée de Pierre Gaudibert de Peuple et Culture à l'A.R.C. (1964–1972)". Dans *Colloque Pierre Gaudibert : militant, critique, sociologue de l'art, expérimentateur de musée*, Paris : Institut national d'histoire de l'art, 24–26 février 2021. Consulté le 21 février 2025. [https://youtu.be/vYadnaXRR-k?si=N1jg\\_mbuj0BSBo2A](https://youtu.be/vYadnaXRR-k?si=N1jg_mbuj0BSBo2A).
- Bouzid, Dorra. "Un nouveau Peintre : Néjib Belkhoudja." *Faïza*, no. 33 (mars 1963) : 46.
- Breton, André, Peyrissac, Jean et Franck Maubert. *Baya. Derrière le miroir*, no 6. Paris : Maeght, 1947.
- Choley, S. "Chronique Artistique. Nardus et les peintres de l'École de Paris." *La Dépêche Tunisienne*, 6 mars 1946, 2.
- Chorfi. "Le peintre Belkhodja à la recherche de correspondances avec le graphisme et la calligraphie arabes." *La Presse de Tunisie*, 26 décembre 1968, 3.
- Chouchane, Fredj. Entretien par l'auteur, mai 2014.
- "Cinq peintres, deux questions sur l'abstrait." *La Presse de Tunisie*, 4 janvier 1967, 3.

- Da Costa, Valérie. "Existe-t-il une notion d'École', dans l'art du XXe siècle ? Un exemple : l'impossible 'École de Paris'" Dans *La Notion d'« École »*, sous la direction de Christine Peltre et Philippe Lorentz, 181–8. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2007.
- Edgard Naccache : 60 ans de peinture*. Paris : éditions Galerie d'art contemporain de Bécheron, 1999.
- "Edgard Naccache et Nello Lévy. Deux peintres, une obsession : la lumière." *La Presse de Tunisie*, 15 mai 1963, 3.
- El Goulli, Sophie. "Origines et Développement de la peinture en Tunisie." Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1974.
- . *La Peinture en Tunisie, origines et développements*. Paris : Éditions Jumeaux, 1994.
- "Fabio Roccheggiani : peintre lettriste et footballeur abstrait." *La Presse de Tunisie*, 13 février 1965, 3.
- Gaudibert, Pierre. "De l'art international." Dans Henri Cueco et Pierre Gaudibert. *L'Arène de l'art*. Paris : Éditions Galilée, 1988.
- . "De l'art 'tiers-mondiste'." Dans Henri Cueco et Pierre Gaudibert. *L'Arène de l'art*. Paris : Éditions Galilée, 1988.
- . "Peinture et Maghreb." *La Nouvelle Critique*, no. 161–162 (décembre 1964–janvier 1965) : 109–129.
- Giuliani, Madeleine. "Sehili : Peintre du Maghreb." *African Arts* 3, no. 1 (automne 1969) : 20–5, 82–5.
- G. K. "Vasarely : au début il y avait la lumière, puis la couleur, enfin la structure." *La Presse de Tunisie*, 9 septembre 1970, 3.
- Gmach, Sadok. Entretien par l'auteur. Mars 2010.
- "Irtissem : c'est pour le 5 mars." *La Presse de Tunisie*, 26 février 1976, 3.
- Kévonian, Dzovinar et Guillaume Tronchet, dir. *La Babel étudiante*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Kréa, Henri. "À propos de Naccache." *Sens Plastique*, no. xxiii, janvier 1961, n. pag.
- La Peinture algérienne contemporaine. Collection du Musée national des beaux-arts d'Alger*. Alger : ministère de la Culture et du Tourisme. Catalogue d'une exposition tenue au Palais de la culture, Alger, 1–28 février 1986.
- "La Tunisie à la 3<sup>e</sup> Biennale de Paris." *Le Petit Matin*, 29 septembre 1963.

Lasram, Zoubeïr. "Naissance d'un langage et élaboration d'une identité picturale en Tunisie"  
Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1978.

L. E. "En quête d'une école tunisienne universelle. Néjib Belkhodja esquisse les problèmes de la jeune peinture tunisienne." *La Presse de Tunisie*, 9 septembre 1967, 3.

Lemand, Claude, Anissa Bouayed et Djamil Chakour, dir. *Bayâ : femmes en leur jardin*. Paris/Marseille/Alger : Institut du monde arabe/CLEA/Images Plurielles/Barzakh, 2022. Catalogue d'une exposition tenue à l'Institut du monde arabe, Paris, 8 novembre 2022–26 mars 2023 et au Centre de la Vieille Charité, Marseille, 11 mai–24 septembre 2023.

M'rabet, Khalil. *Peinture et Identité, l'expérience marocaine*, Paris : L'Harmattan, 1989.

*Mahmoud Sehili*, s. n., s. d., catalogue d'une exposition tenue à la Galerie municipale des Arts, Tunis, 14–23 mars 1967.

Maraini, Toni. "La peinture de Belkhoja." *Integral*, no. 5/6, septembre 1973 : 32–3.

Marzouki, Samir. "Irtissem : Une expérience d'animation." *Dialogue*, no. 130 (28 février 1977) : 64–5.

Messaoudi, Alain. "Au croisement des cultures savantes et des cultures populaires : Bayâ et l'art des autodidactes dans le Maghreb des années 1945–1960." Dans *Une histoire sociale et culturelle du politique en Algérie et au Maghreb. Études offertes à Omar Carlier*, sous la direction de Morgan Corriou et M'hamed Oualdi, 277–94. Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018.

Moratil. "La Vie Artistique. Quelques peintres de l'École de Paris à la Galerie Sélection." *Le Petit Matin*, 9 mars 1946, 3.

"Peinture. Belkhodja, Garmadi et Sehili exposent ensemble. Monotypes, papiers colorés et encres d'imprimerie." *La Presse de Tunisie*, 20 mai 1965.

Pervillé, Guy. *Les Étudiants algériens de l'Université française, 1880–1962*. Paris : Éditions du CNRS, 1984.

Ragon, Michel. *25 ans d'art vivant*. Paris : Castermann, 1969.

——— et Seuphor, Michel. *L'Art abstrait 3. 1939–1970 en Europe*. Paris : Maeght, 1973.

Seuphor, Michel. *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*. Paris : Maeght, 1949.

"Six jeunes peintres à la Galerie municipale." *La Presse de Tunisie*, 22 mars 1964, 3.

"Six peintres maghrébins parlent. La peinture au Maghreb : situation alarmante." *L'Action de Tunisie*, 16 avril 1967, 5.

Ténèze, Annabelle. "Exposer l'art contemporain à Paris. L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967–1988)." Thèse de diplôme d'archiviste-paléographe, École nationale des chartes, 2004.

Vallier, Dora. *L'Art abstrait 1980*. Paris : Hachette Littératures, 1998.

Vermeren, Pierre. *Misère de l'historiographie du « Maghreb » post-colonial 1962–2012*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2012.

---

#### About the author

**Alia Nakhli** is a contemporary art historian who teaches at the École supérieure des sciences et technologies du design (ESSTED) at the Université de la Manouba in Tunisia. Her research focuses on Tunisian art history from the nineteenth to the twentieth century, as well as the history of fine art and design education. She was an expert for the exhibition *L'Éveil d'une nation* presented in Tunis at the Palais Qsar es-Saïd (from 27 November 2016 to 27 February 2017) and helped write the catalog. She published *Arts visuels en Tunisie. Artistes et institutions (1881–1981)* with Edition Nirvana, Tunis, in 2023.

# Nejad Melih Devrim (1923–1995)

## Un artiste affranchi de l'École de Paris

Clotilde Scordia

*The School for Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS), Paris*

### Abstract

The artistic itinerary of Nejad Melih Devrim (1923–1995), a Turkish artist who settled in Paris in 1946, raises questions about his relative oblivion in France despite a promising career. An actor in the “new trends” of post-war Parisian art, he often embodied a synthesis between Turkish artistic traditions and the modernity of the École de Paris, an orientalist reading of his work that reduces it to a simple fusion of Western and Byzantine influences. However, his career, marked by his cosmopolitan location and his choice of exhibitions abroad, bears witness to a more personal and independent style. Despite gaining recognition in Paris and taking part in numerous salons, his departure for Poland in 1968 marked the beginning of his oblivion in France. Although his work is being rediscovered, notably at the Centre Pompidou, it remains relevant to reevaluate Nejad Melih Devrim's place in a globalized art history, taking into account his cosmopolitan context.

### Keywords

Nejad Melih Devrim, New School of Paris, Abstract art, Artistic circulations, Recognition and oblivion

This article was received on 29 August 2024, double-blind peer-reviewed, and published on 14 May 2025 as part of *Manazir Journal* vol. 6 (2024): “Les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, l'art abstrait et Paris” edited by Claudia Polledri and Perin Emel Yavuz.

### How to cite

Scordia, Clotilde. 2024. “Nejad Melih Devrim (1923–1995) : Un artiste affranchi de l'École de Paris”. *Manazir Journal* 6: 139–67. <https://doi.org/10.36950/manazir.2024.6.6>.

## Introduction

Contemporain de l'avènement républicain de la Turquie en 1923 et des mutations profondes tant sociales, politiques qu'artistiques que connaît son pays natal tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, Nejad Melih Devrim fut également un acteur et un témoin des « nouvelles tendances<sup>1</sup> » qui éclosent au sortir de la Seconde Guerre mondiale à Paris, ville où il s'installe dès 1946. Nejad fait partie de ces artistes turcs qui incarnent cette volonté de prendre une part active à l'élaboration du nouvel alphabet plastique dont Paris se fait alors la garante. Malgré la guerre et l'Occupation, la ville a conservé son titre de capitale des arts et continue d'attirer des artistes du monde entier, venus se confronter aux aînés tels les maîtres Picasso, Chagall, Léger ou encore Braque. Au sein de ce que la critique appela la Seconde ou Nouvelle École de Paris<sup>2</sup>, pour évoquer un héritage qui serait le fait d'une école aux caractéristiques singulièrement parisiennes, il convient de rappeler que, cette fois, les acteurs viennent pour la plupart de pays extra-européens, du Maghreb, du Moyen-Orient et d'Extrême-Orient, succédant aux instigateurs de cette première École de Paris<sup>3</sup> issus majoritairement de l'Empire russe et de l'Europe de l'Est ravagée alors par les pogroms. Le critique Julien Alvard note que « le cosmopolitisme du monde des arts est relativement à l'aise à Paris. Un grand marché d'idées est nécessaire » afin que se renouvelle et perdure la création vivante qui, à la fin de la guerre est en pleine remise en question sur le fait moderne<sup>4</sup>.

Si l'on se replonge dans la fortune critique de l'époque, les témoignages de ses contemporains et ses participations aux expositions dans les galeries et les salons, Nejad apparaît comme l'une des personnalités turques les plus significatives de la scène artistique d'après-guerre à Paris en pleine transformation. Remarqué par la critique dès ses premières expositions parisiennes, Nejad incarne pour certains critiques la réussite de la synthèse attendue entre un art turc hérité des arts byzantin et ottoman et un art de tradition française en butte avec l'académisme. La scène artistique cosmopolite de l'après-guerre semble sommée de se soumettre aux différentes injonctions adressées aux artistes selon les typologies de leur pays d'origine. Ainsi, l'on retrouve dans l'appareil critique de l'époque des références récurrentes aux origines turques de Nejad et à la manière dont sa peinture est perçue comme faisant partie de la grande tradition française. Mais son parcours démontre son indépendance et la singularité plastique dont il sut faire preuve tout au long de sa vie. La particularité de cette Seconde École de Paris est son cosmopolitisme encore plus fécond que précédemment. Le mélange fertile de toutes ces nationalités réunies à Paris dans l'après-guerre a permis de faire advenir « un résultat de multiples confrontations, d'accumulations, d'expériences, le creuset de l'art vivant pendant un demi-siècle presque sans interruption<sup>5</sup> ». Le monde parisien de la critique et des marchands découvre ces artistes et

1. Terme employé par le critique Pierre Courthion dans *L'Art indépendant. Panorama international de 1900 à nos jours* (Paris, Albin Michel, 1958), 207-24.

2. On a l'habitude de considérer que la Seconde ou Nouvelle École de Paris s'achève au mitan des années 1960 lorsque Robert Rauschenberg est le premier artiste américain lauréat du Grand Prix de la Biennale de Venise en 1964, détrônant ainsi pour la première fois les Européens. Depuis quelques années déjà, New York s'était imposée comme nouvelle capitale des Arts.

3. L'écrivain André Warnod est le premier à parler d'« École de Paris » dans son ouvrage *Les Berceaux de la jeune peinture* paru en 1925.

4. Julien Alvard, « La succession de l'école de Paris est-elle ouverte ? », *Esprit*, no. 8 (août 1953) : 21.

5. Michel Ragon, « L'École de Paris se porte bien », *Cimaise* 3, no. 2 (décembre 1955) : p. 17.

s'empresse, dans un premier temps, de les réduire à leurs origines, aux caractéristiques supposées de leur nationalité avant que ceux-ci n'acquièrent une reconnaissance, plus ou moins importante, gagnée de haute lutte. Nejad n'y échappe pas mais nous verrons que son parcours atypique, d'une insertion rapide dans le monde de l'art parisien à une marginalisation qui l'est tout autant, peut expliquer son relatif oubli de nos jours. D'Istanbul à Paris puis lors de ses « voyages-découvertes » au Danemark, en Pologne et au Moyen-Orient, Nejad est un artiste qui enrichit son œuvre de tout ce qu'il découvre, des paysages et des émotions qu'il ressent face au motif. Artiste de l'École de Paris reconnu en son temps, il quitte la capitale française en 1968 pour la Pologne, son port d'attache jusqu'à son décès en 1995.

Aujourd'hui, les études et recherches engagées sur sa vie et son œuvre initient une nouvelle lecture de son apport d'artiste turc venu d'un « espace périphérique<sup>6</sup> » vers un « centre<sup>7</sup> » qui se voulait alors celui de référence, maître-étalon de l'art international. En l'espace d'une vingtaine d'années, de son arrivée à Paris en 1946 à son départ pour la Pologne en 1968, Nejad a connu successivement la gloire puis l'oubli. Son affranchissement des canons d'une synthèse Orient/Occident de ses débuts a-t-il obéré son apport certain à l'École de Paris ? Comment expliquer que cet artiste prometteur, loué par la critique et sollicité pour prendre part à de nombreux salons et expositions a-t-il pu retomber si vite dans l'oubli ? Son installation précoce et définitive en Pologne ne suffit pas à répondre à cette question ; d'autres artistes de sa génération, disparus jeunes, ont été reconnus de leur vivant et le sont toujours aujourd'hui<sup>8</sup>. Dès ses débuts, Nejad fait le choix de ne pas se limiter à la scène parisienne et ses voyages réguliers dans le monde entier le distinguent de ses confrères et consœurs artistes qui ne quittent pas ou peu Paris. C'est ainsi qu'il expose régulièrement à l'étranger<sup>9</sup>, dans des expositions personnelles ou collectives dans des galeries ou des musées. Ce refus de l'exclusivité parisienne lui a-t-il été reproché ?

6. Nous reprenons le terme employé par Catherine Grenier dans son texte « Le monde à l'envers ? », dans Catherine Grenier (dir.), *Modernités plurielles 1905-1970*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2013-2015 (Centre Pompidou Paris : 2013).

7. Paris en tant que centre où les artistes du monde entier convergeaient pour y travailler et s'y retrouver.

8. Citons Youla Chapoval, mort à 32 ans, Nicolas de Staël, à 41 ans ou encore Jean-Michel Atlan à 47 ans.

9. Notamment au Danemark, en Belgique, en Angleterre, aux États-Unis, en Chine, en Pologne ou encore en Italie.

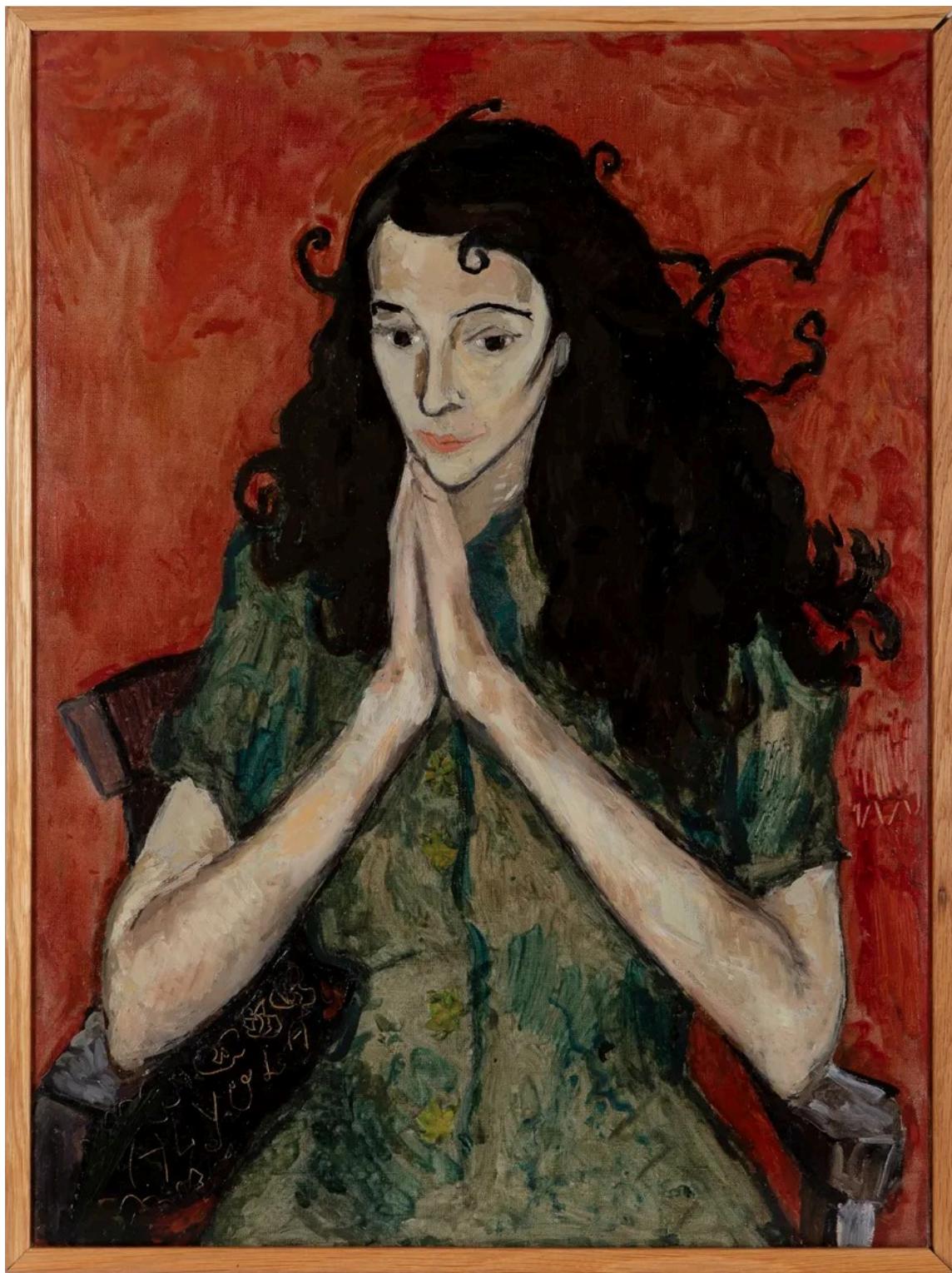


**Figure 1:** Devrim, Nejad. Galerie Marcel Evrard, Lille, 1953. Archives de la famille Devrim.

### Une formation académique et un éveil aux avant-gardes en Turquie

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une première génération d'artistes turcs vient en France pour se former à la peinture et à la sculpture dans les académies parisiennes et dans des ateliers d'artistes, notamment auprès de Fernand Cormon<sup>10</sup> ou de Jean-Paul Laurens<sup>11</sup> à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et à l'Académie Julian<sup>12</sup>. Ces premiers artistes, boursiers, s'installent à Paris le temps de quelques mois, voire d'une ou deux années, avant de rentrer dans leur pays. La génération suivante, née entre 1900 et 1925, choisit au contraire de s'y implanter durablement et se forme dans les académies Julian, Colarossi<sup>13</sup> ou encore la Grande Chaumière<sup>14</sup>. Celles-ci ont la particularité d'être « libres », c'est-à-dire ouvertes à tout artiste le souhaitant même sans être diplômé d'une école des beaux-arts ou d'une académie. Certains de ces artistes turcs sont envoyés par le gouvernement pour se former à la modernité, synonyme de l'art européen, d'autres viennent par leurs propres moyens à l'instar de Nejad. Jusqu'à la proclamation de la République, il n'existe pas en Turquie de production artistique indépendante. Les arts (peinture et dessin) s'apprennent dans les académies militaires afin de former les étudiants au tracé des cartes militaires et aux relevés topographiques. Ce n'est qu'en 1883 que le peintre Osman Hamdi Bey<sup>15</sup> fonde l'École Impériale des Beaux-Arts à Istanbul (*Sanayi-i Nefise Mektebi*). Auparavant, en 1874, Pierre-Désiré Guillemet<sup>16</sup> avait ouvert dans le quartier de Pera à Istanbul une académie de peinture et de dessin, la première de l'Empire ottoman, préfigurant, en 1877, l'ouverture de la première École des Beaux-Arts (*Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane*) dont il prend la direction<sup>17</sup>. Quant aux artistes femmes, la fondation en 1914 de l'École des Beaux-Arts des filles<sup>18</sup> (*İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi*) vient compléter l'offre de l'enseignement des beaux-arts.

- 
10. Fernand Cormon (1845–1924) enseigne à l'École des Beaux-Arts de Paris et fonde son atelier en 1882 qui accueille de nombreux artistes dont Van Gogh et Toulouse-Lautrec.
  11. Jean-Paul Laurens (1838–1921) enseigne la peinture à l'École des Beaux-Arts de Paris et à l'Académie Julian. Son atelier aux Beaux-Arts de Paris fut très fréquenté et a formé plusieurs générations de peintres.
  12. L'Académie Julian est fondée en 1868 par le peintre Rodolphe Julian et est alors l'une des rares écoles privées de peinture et de sculpture qui accepte les artistes refusés à l'École des Beaux-Arts de Paris, notamment les femmes et les artistes étrangers. Vendue en 1946, l'Académie est rachetée par Guillaume Met de Penninghen et Jacques d'Andon, toujours active de nos jours.
  13. Ouverte en 1870, l'Académie Colarossi accueille de très nombreux étudiants étrangers, dont le sculpteur turc Zühtü Muridoğlu (1906–1992) et des artistes femmes. Voir Deniz Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümeleri Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri* (Istanbul : İletişim Yayınları, 2012).
  14. La Grande Chaumière est une académie libre de Montparnasse, fondée en 1904 et ouverte à tout élève quel que soit son niveau.
  15. Osman Hamdi Bey (1842–1910), peintre et archéologue, on lui doit également la fondation du Musée archéologique d'Istanbul en 1881. À Paris, il suivit les cours de Jean-Léon Gérôme et Louis Boulanger.
  16. Pierre-Désiré Guillemet (1827–1878), est à partir de 1865, le peintre du sultan Abdülaziz dont il réalise le portrait.
  17. Frédéric Hitzel, *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres et voyageurs à la Sublime Porte* (Paris-Courbevoie : ACR, 2002).
  18. C'est dans cette école que se forme entre 1919 et 1920 Fahrelnissa Zeid, la mère de Nejad ; voir Adila Laïdi-Hanieh, *Fahrelnissa Zeid: Painter of Inner Worlds* (Londres : Art/Books, 2017).



**Figure 2:** Devrim, Nejad. *Alyola*. 1946. Huile sur toile. 73 x 54 cm, collection privée, France. Photographie de Nicolas Scordia.

Avec les réformes universitaires mises en place à partir de 1928, l'Académie des Beaux-arts<sup>19</sup> d'Istanbul figure parmi les institutions à bénéficier d'une refondation de son enseignement. Son directeur à partir de 1936, Burhan Toprak, entreprend de faire venir des professeurs européens

pour en diriger les principaux départements : celui de peinture au Français Léopold-Lévy<sup>20</sup> qui y enseigne jusqu'en 1949 et celui de sculpture à l'Allemand Rudolf Belling<sup>21</sup>. Tous deux forment cette première génération d'artistes turcs qui s'affranchit d'un art au service de la nation pour un art à la portée universelle.

Nejad rejoint l'Académie des Beaux-arts d'Istanbul et la classe de Léopold-Lévy en 1941. Il y fait la connaissance d'Avni Arbaş<sup>22</sup>, Selim Turan<sup>23</sup> et Tiraje Dikmen<sup>24</sup> qu'il retrouvera à Paris après la guerre<sup>25</sup>. Sous l'impulsion de Léopold-Lévy, un atelier de gravure est également ouvert et placé sous la responsabilité de Sabri Berkel, assistant du maître, dans lequel Nejad apprend la technique de l'estampe. Lors de l'ouverture de son atelier, Léopold-Lévy se donne pour tâche d'aider les talents cachés à éclore grâce à un apprentissage académique rigoureux allié à la liberté du traitement du motif. Si Nejad avait commencé le dessin en 1934 lors de son entrée au lycée de Galatasaray, c'est avec Léopold-Lévy qu'il apprend les bases fondamentales du dessin et de la peinture, le modèle vivant, la construction d'une composition. Par son cadre familial, il baigne également dans une émulation artistique et intellectuelle. Sa mère, l'artiste Fahrelnissa Zeid<sup>26</sup>, est notamment proche du critique d'art Fikret Adil qui l'encourage à se rapprocher des cercles d'avant-garde et elle sera ainsi l'unique femme à rejoindre le premier groupe d'avant-garde en Turquie, le Groupe D (*D Grubu*)<sup>27</sup>, dont la fondation en 1933 se veut l'équivalent artistique du kémalisme<sup>28</sup>. Le groupe se réunit autour de la volonté « d'ouvrir sans tarder la Turquie aux courants les plus récents de l'art européen contemporain, de hisser l'art turc au niveau de celui-ci<sup>29</sup>. » Ils choisissent de prendre pour nom la quatrième lettre de l'alphabet (*dördüncü*, quatrième

19. L'École impériale des Beaux-Arts prend le nom d'Académie des Beaux-Arts (*Güzel Sanatlar Akademisi*) en 1928.

20. Léopold-Lévy (1882–1966) s'installe à Istanbul de 1936 à 1949 où il dirige le département de peinture de l'Académie des beaux-arts.

21. Rudolf Belling (1886–1972) dirige le département de sculpture de l'Académie des beaux-arts d'Istanbul.

22. Avni Arbaş (1919–2003) arrive à Paris en 1946 et y restera jusqu'en 1976. À Paris, il expose notamment à la galerie La Roue en 1953, Octobon en 1954 puis Dina Vierny en 1956.

23. Selim Turan (1915–1994) s'installe définitivement à Paris en 1947. Il fut l'assistant de Soulages en 1949 pendant un an avant d'exposer à la galerie Breteau en 1950 et chez Lucien Durand en 1960.

24. Tiraje Dikmen (1925–2014) arrive à Paris en 1949 grâce à une bourse du gouvernement français. Son séjour parisien est ponctué de nombreux aller-retours en Turquie. Elle expose à la galerie d'Édouard Loeb en 1956 et 1960, à cette occasion, elle fait la connaissance de Max Ernst qui lui achète un dessin. Elle est ensuite proche de l'entourage de Patrick Waldberg et de ses amis surréalistes, ainsi elle fait partie de l'exposition « Le Surréalisme. Source. Histoire. Affinités » à la galerie Charpentier en 1964.

25. Clotilde Scordia, *Istanbul-Montparnasse. Les Peintres turcs de l'École de Paris* (Paris : Déclinaison, 2021).

26. Fahrelnissa Zeid (1901–1991) a vécu et travaillé à Paris dans les années 1950, a exposé aux galeries Colette Allendy, Dina Vierny, Katia Granoff et a participé aux expositions de Charles Estienne sur la Nouvelle École de Paris. Toute sa vie, Nejad entretient des rapports compliqués avec sa mère, sans doute le fils eut-il du mal à voir sa mère participer à sa suite à certaines des expositions de l'École de Paris organisées par Charles Estienne, critique et ami rencontré dès son arrivée à Paris. Voir la biographie de référence sur l'artiste : Adila Laïdi-Hanieh, *Fahrelnissa Zeid*.

27. Les membres fondateurs du Groupe D (groupe actif jusqu'en 1951) comptent les peintres Nurullah Berk, Elif Naci, Abidin Dino, Zeki Faik Izer, Cemal Tollu et le sculpteur Zühtü Müridoğlu. D'autres artistes furent par la suite invités à exposer à leurs côtés à l'instar de Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Turgut Zaim, et Fahrelnissa Zeid.

28. Le kémalisme est la doctrine instaurée par Mustafa Kemal prônant la turcité, le républicanisme, l'étatisme, la laïcité et le nationalisme, tout comme l'occidentalisation, en opposition à l'héritage ottoman ; voir Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie contemporaine* (Paris : La Découverte, 2006). Le Groupe D s'inscrit dans une démarche de modernisation, rejetant le passé pour se tourner vers les mouvements artistiques occidentaux ; voir Zeynep Yasa Yaman, et al., *D grubu* (Istanbul : Yapi Kredi, 2002).

en turc) indiquant leur quatrième position après la Société des Peintres Ottomans (*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*) en 1908, la Génération 1914, et la Société des Peintres Turcs (*Türk Ressamlar Cemiyeti*). Dans les années 1910 et jusqu'au déclenchement de la Grande Guerre, de nombreux artistes turcs<sup>30</sup>, boursiers, vinrent à Paris pour y suivre l'enseignement dispensé dans les académies libres. Ceux-ci, à leur retour, forment la Génération 1914<sup>31</sup>. Au cours des années 1920, la plupart des artistes du Groupe D avaient suivi l'enseignement des peintres André Lhote et Fernand Léger dans leur académie parisienne. Ils y avaient découvert le langage constructiviste de Léger et cubiste de Lhote. La conviction acquise qu'« il paraît recommandable de s'appliquer à inventer un mode d'expression en accord avec la sensibilité qui s'ébauche<sup>32</sup> », les membres du Groupe D font leur cette assertion. Bien qu'âgé d'une dizaine d'années, Nejad suit les conversations et les débats animés par le groupe et qui, par une approche radicale, entend opérer une synthèse entre les avant-gardes européennes (fauvisme, cubisme, futurisme) et la culture turque. En 1941, alors étudiant aux beaux-arts, Nejad fonde avec des camarades de classe, parmi lesquels Avni Arbaş et Selim Turan, le Groupe des Nouveaux (*Yeniler Grubu*) qui remplace rapidement le Groupe D. Les Nouveaux veulent témoigner de la réalité de la société post-révolution kémaliste, de la condition des ouvriers, du peuple, et de ses différentes classes sociales. Nejad participe aux trois premières expositions du groupe : « Istanbul, ville portuaire » (« *Liman Şehri İstanbul* ») en 1941, « Les Nouveaux » (« *Yeniler* ») en 1942<sup>33</sup> et en 1943<sup>34</sup>. En 1943 et 1944, la découverte de Bodrum, des édifices de Sainte-Sophie et de Chora influence sa peinture. Bodrum (ancienne Halicarnasse fondée par les Grecs et site du Mausolée d'Halicarnasse, comptant parmi les Sept Merveilles du monde) est une ville portuaire où vit en exil son oncle Cevat Şakir depuis les années 1920. Loin de sa notoriété actuelle, Bodrum est à l'époque un village de pêcheurs d'où Nejad rapporte de nombreux croquis et peintures représentant le bourg de Bodrum, son front de mer et le château Saint-Pierre. Puis, seconde découverte majeure, l'église byzantine de Saint-Sauveur-in-Chora (*Kariye Camii*) à Istanbul qui bénéficie alors, à l'instar de Sainte-Sophie, d'une campagne de restauration salvatrice permettant la (re)découverte de ses fresques et de ses mosaïques. Nejad se rend régulièrement sur le site pour croquer les scènes des Évangiles et du Nouveau Testament. À Chora, il fait la connaissance du byzantiniste Thomas Whittemore<sup>35</sup>, en charge de la campagne de conservation des édifices byzantins d'Istanbul. Cette rencontre est déterminante car, grâce à l'archéologue qui lui remet une lettre de recommandation pour son amie Alice B. Toklas<sup>36</sup>, Nejad sera admis rapide-

- 
29. Manifeste du Groupe D.
30. Citons İbrahim Çalli, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat, etc., dont l'œuvre est aujourd'hui bien connue de nos jours en Turquie.
31. Voir Frédéric Hitzel, *La Turquie au xx<sup>e</sup> siècle* (Paris : Les Belles Lettres, 2023).
32. André Lhote, *Traité de la figure* (Paris : Flourey, 1950), 39.
33. Inaugurée le 23 mai 1942 à l'Association de la Presse d'Istanbul, la deuxième exposition a pour titre « Yeniler » (les Nouveaux) et le thème principal des œuvres est celui de la femme.
34. La troisième exposition à laquelle participe Néjad se tient du 3 au 20 juillet 1943 à la maison du peuple d'Eminönü ; l'exposition ne semble pas porter de titre. Sur le groupe des Nouveaux, voir Sibel Çelik, « *Türk Resminde toplumsal gerçekçilik: Yeniler Grubu / Social Realism in Turkish drawing: Yeniler Grubu* » (Thèse de doctorat, Université des beaux-arts Mimar-Sinan, 2009).
35. Thomas Whittemore (1871-1950), byzantiniste américain, il est le fondateur de l'Institut byzantin de Boston, et de la Bibliothèque byzantine de Paris en 1929 où sont conservées ses archives. Au début des années 1930, le gouvernement turc lui confie la mission de dégagement et de sauvegarde des mosaïques de Sainte-Sophie à Istanbul, puis celles de Saint-Serge et Bacchus, de Saint-Sauveur-in-Chora, de Panaghia Pammakaristos et de Sainte-Irène.

ment dans un cercle intellectuel qui lui permettra de fréquenter, dès son arrivée à Paris, écrivains, artistes et personnalités du monde de l'art, majoritairement anglo-saxon. Une correspondance s'établit entre eux dès leur rencontre et se poursuivra jusqu'au décès de Toklas en 1967.

### Arrivée à Paris et premières participations aux expositions d'art turc

Nejad Melih Devrim arrive à Paris le 15 septembre 1946 après un périple par bateau débuté à Istanbul, poursuivi par Le Pirée, Naples et Marseille. Âgé de vingt-trois ans, Nejad rejoint Paris pour « voir les tableaux de près », vivre l'après-guerre et son « explosion de couleurs<sup>37</sup> ». À son arrivée, il loge d'abord durant deux ans dans un hôtel de la rue Vavin surnommé le « Va-vient » et profite d'un atelier à la Grande Chaumière, à proximité. Après-guerre, il n'est pas rare de louer des chambres d'hôtel pour y installer son atelier et y vivre, plus économique alors que de louer un appartement. Les cafés, de Montparnasse surtout, sont les lieux de rendez-vous, d'échanges et de rencontres. Le jeune homme peut être confiant grâce à son introduction dans le cercle d'Alice B. Toklas, il n'est pas isolé. Gertrude Stein est décédée deux mois auparavant mais Toklas qui habite toujours 5, rue Christine maintient la tradition des rencontres de l'après-midi avec ses amis de passage, américains pour la plupart, artistes, intellectuels, universitaires, musiciens ou écrivains parmi lesquels les peintres Joan Mitchell et Francis Rose<sup>38</sup>, le poète proche des Surrealistes Georges Hugnet, le musicien Virgil Thomson<sup>39</sup>, l'écrivain Thornton Wilder<sup>40</sup>... Dès sa rencontre avec Toklas, et jusqu'au décès de cette dernière, Nejad sait pouvoir compter sur son soutien moral et amical<sup>41</sup>.

En novembre et décembre 1946, Nejad participe à deux expositions qui feront date dans la reconnaissance de l'art turc en France. La première est organisée au Musée d'art moderne sous le titre « Exposition Internationale de l'Unesco », et chaque pays membre présente ses artistes les plus notables. Nejad expose une toile intitulée *Portrait de jeune fille*<sup>42</sup>, non datée. À ses côtés, des artistes confirmés à l'instar de Nurullah Berk<sup>43</sup>, Sabri Berkel<sup>44</sup>, Cemal Tollu<sup>45</sup> ou Refik Epikman<sup>46</sup>. Dans son introduction, Jean Cassou célèbre le fait que « toutes les écoles du monde se

36. Alice Babette Toklas (1877-1967) fut la compagne de la collectionneuse et mécène américaine Gertrude Stein (1874-1946). Les deux femmes se rencontrent à Paris en 1907 et vivront ensemble jusqu'au décès de Gertrude Stein. Dans leur appartement de la rue Christine, elles organisent des salons où elles reçoivent des artistes, des écrivains et des personnalités intellectuelles. Alice Toklas poursuivra cette tradition après le décès de Gertrude Stein.

37. Nejad Devrim, entretien avec Yahsi Baraz, « Conversations avec Néjad Devrim », *Marie-Claire*, juillet 1989, 113.

38. Francis Rose (1909-1979), décorateur pour les ballets russes de Diaghilev, il est aussi l'auteur de plusieurs portraits de Gertrude Stein et illustre le *Livre de cuisine d'Alice Toklas*.

39. Virgil Thomson (1896-1989) compose les livrets d'opéra de son amie Gertrude Stein, *Four Saints in Three Acts* en 1928 et *The Mother of Us All* en 1947. De 1940 à 1951, il est critique musical au *New York Herald Tribune*.

40. Thornton Wilder (1897-1975), écrivain américain, trois fois lauréat du Pulitzer, il est l'auteur de *Our Town* en 1938 dont la trame s'inspire de *The Making of the Americans* (1908) de Gertrude Stein.

41. Un autre soutien amical sera celui de Sonia Delaunay, rencontrée en 1948 ; une correspondance entre eux deux en atteste, entre 1950 et 1976, conservée à la Bibliothèque Kandinsky - Centre Pompidou.

42. Nous n'avons pas pu identifier précisément cette œuvre.

43. Nurullah Berk (1906-1982), peintre, critique d'art, enseignant, l'un des membres fondateurs des Indépendants et du groupe D, directeur du Musée de peinture et de sculpture et professeur à l'école des beaux-arts d'Istanbul. Il fut à l'origine avec Suut Kemal Yetkin de la création de la section turque de l'AICA (Association Internationale de la Critique d'Art).

confrontent ici, se confrontent à l'École de Paris, comme se confrontent entre elles celles qui composent l'École de Paris, c'est-à-dire l'école française<sup>47</sup> » — une assertion nationaliste que l'avenir ne tardera pas à contrarier. Si les débuts de l'art moderne turc peuvent, en effet, comporter des influences françaises héritées des peintres André Lhote, Fernand Léger, Marcel Gromaire et des sculpteurs Marcel Gimond, Henri Bouchard ou Paul Landowski, professeurs qui formèrent les premiers artistes turcs au début du XX<sup>e</sup> siècle, la génération à laquelle appartient Nejad s'affranchira rapidement de ces références sclérosantes pour proposer son propre langage.



**Figure 3:** Devrim, Nejad. *Chartres*. 1947. Huile sur toile. 112 x 160 cm, collection Altuğ Hacıalioğlu, Turquie.  
Image Courtesy Altuğ Hacıalioğlu.

### Débuts prometteurs

Mais la véritable reconnaissance de la critique et du public a lieu lors de sa première exposition personnelle à Paris. À partir du 14 mars 1947, la galerie Allard présente sa production depuis 1944. Maurice Bedel, écrivain et psychiatre, écrit le texte du catalogue. Pour cette première exposition personnelle d'un artiste turc en France, Nejad présente des paysages de Turquie, des por-

- 
44. Sabri Berkel (1907-1993), né à Skopje (Macédoine), il arrive en Turquie en 1935. Peintre et dessinateur, il enseigne la gravure à l'Académie.
45. Cemal Tollu (1899-1968), participe aux manifestations des Indépendants et est co-fondateur du Groupe D.
46. Refik Epikman (1902-1974) est l'un des cofondateurs des Indépendants, peintre, il enseigne aux beaux-arts d'Istanbul.
47. Jean Cassou, *Exposition internationale d'art moderne* (Paris : Unesco, 1946), n. p.

traits, des natures mortes et trois études de Sainte-Sophie. Le succès est au rendez-vous et la critique est très enthousiaste de découvrir ce jeune artiste prometteur et note avec succès sa synthèse entre « inspiration byzantine » et « recherches occidentales<sup>48</sup> ». D'une manière générale, les critiques louent la peinture de Nejad pour son assimilation de l'idée qu'ils se font de la peinture française qui doit répondre à certains critères édictés par les maîtres : sauvegarde de la figuration et de la représentation humaine, construction de la composition par la ligne, la couleur étant secondaire. Léon Degand<sup>49</sup>, intransigeant défenseur de l'abstraction géométrique, rend étonnamment hommage à son travail qui est encore à cette époque fidèle au motif : « les plus récentes peintures sont assurément les meilleures, non pas parce qu'elles sont moins figuratives que les autres mais parce que le problème plastique y est résolu avec un sentiment de rythme linéaire et de la valeur chromatique qui annoncent un vrai peintre<sup>50</sup> ». Jacques Lassaigne<sup>51</sup> écrit : « Il y a apporté des solutions spontanées originales, qui prouvent l'authenticité de son tempérament, mais qui s'alimentent aussi à des sérieuses références. Nejad a eu, en effet, la curiosité d'explorer ces deux fonds d'une richesse infinie et presque inexploitée que lui offrirait Constantinople : les mosaïques et les compositions byzantines, les graphismes arabes<sup>52</sup> ». Tous deux voient en Nejad un artiste qui tente de résoudre le problème d'une modernité plastique, figurative ou abstraite qui « hante tous les jeunes peintres de tradition occidentale<sup>53</sup> » et relèvent qu'il a « pressenti beaucoup de problèmes qui se posent à ses contemporains de France<sup>54</sup> ». Pour Julien Alvard, Nejad a su puiser dans l'héritage hellénique puis byzantin pour transcender une « science de la stylisation » ; il salue l'assimilation des arts et traditions du passé à l'art vivant dans un héritage souhaité. Pour d'autres critiques, la peinture de l'artiste est jugée en fonction des supposées caractéristiques plastiques qui seraient le fait de sa turcité. Dans les lignes gracieuses avec lesquelles il trace les contours des poissons de deux de ses natures mortes exposées, ils y voient l'influence de la calligraphie arabe. Arguant de sa fidélité à l'héritage byzantin et ottoman et de sa formation auprès d'un professeur français, ils jugent réussi le syncrétisme entre l'Orient et l'Occident. Ces critiques, analysent l'art de ces artistes non-européens selon le prisme orientaliste et attendent qu'ils répondent à une image fantasmée de ces artistes venus du sud du bassin méditerranéen.

Pour Pierre Courthion<sup>55</sup>, Nejad est au contraire le peintre « le plus personnellement affirmé » dans l'héritage de Klee, un artiste affranchi de « toute influence cézannienne [qui] ouvre à la jeune École de Paris une direction nouvelle<sup>56</sup> » le voyant comme le réformateur d'un art vivant mais déjà sclérosé entre les différentes querelles abstraites<sup>57</sup>. Pendant que certains critiques réduisent

48. Jean-José Marchand, « Tour d'expositions », *Combat*, 9 avril 1947, 2.

49. Léon Degand (1907-1958), critique d'art notamment aux *Lettres françaises* et à *Art d'Aujourd'hui* dont il est le rédacteur en chef, il y défend l'art abstrait avec ferveur.

50. Léon Degand, « L'héritage de M. Taine », *Opéra*, no. 100, 9 avril 1947, 4.

51. Jacques Lassaigne (1911-1983), historien de l'art, critique d'art, commissaire d'exposition et conservateur en chef au Musée d'art moderne de la ville de Paris de 1971 à 1978.

52. Jacques Lassaigne, « Nejad », *ARTS*, no. 107, 21 mars 1947, p. 5.

53. Degand, « L'héritage de M. Taine », 4.

54. Lassaigne, « Expositions ».

55. Pierre Courthion (1902-1988), historien de l'art, critique d'art, auteur de nombreux ouvrages sur l'art et de monographies d'artistes (Delacroix, Bonnard, Soutine, Rouault...).

56. Pierre Courthion, préface à l'exposition de Nejad au Studio Facchetti, Paris, 1953.

la peinture de Nejad à une assimilation de l'héritage byzantino-ottoman à une tradition française, d'autres jugent au contraire que l'artiste réussit à développer son propre langage plastique qui « ne descend d'aucun maître contemporain ». Ce « peintre incontestable<sup>58</sup> » cherche « l'inspiration dans [son] univers intérieur<sup>59</sup> », sa peinture « ne reflète aucune influence dominante [...] elle est l'expression totale d'un homme, l'artiste sait repousser toutes les contingences, sociales ou autres, tous les impératifs esthétiques et projeter sur le support qu'est la toile les émotions et les sentiments qui font la trame de sa conscience et la richesse de sa vie intérieure<sup>60</sup> ». Ainsi, l'appareil critique de l'artiste met en exergue de façon criante les oppositions entre critiques jugeant sa peinture selon un prisme ethnocentré et/ou identitaire et ceux louant la singularité dans son affranchissement de toutes références plastiques aux maîtres de l'art français ; derrière cela, apparaît le fait qu'en tant que Turc, Nejad devrait soit convoquer un univers formel hérité de la tradition turco-ottomane, soit se plier aux canons d'une tradition désignée comme française.

La peinture de Nejad est inspirée des paysages et de l'architecture qu'il voit et découvre. Émerveillé par les couleurs, la lumière des paysages, les formes architecturées, il s'en imprègne pleinement pour mieux les synthétiser sur la toile, « la beauté du monde stimulait sa créativité<sup>61</sup> » témoigne sa femme, Maria Devrim. Dans une lettre à cette dernière, datée de 1962, il écrit : « pour peindre il faut avoir des Dons, du Talent, du Génie et de l'Inspiration. [...] Quand je regarde les coupoles turquoise de Samarcande et quand je vois la grande Muraille de Chine et le plus beau paysage du monde, les Tombeaux des Empereurs Ming, cette palpitation de la beauté fait naître dans mon cœur une perle turquoise ou une perle rouge, un rubis ou une émeraude ailleurs<sup>62</sup> ». La critique est séduite dans l'ensemble par la peinture singulière de Nejad qui allie couleur, chaude ou froide, et ligne dans un vocabulaire à mi-chemin entre lyrisme et géométrisme. Refusant de s'inscrire dans une « école » plastique qui plairait aux géométriques ou aux lyriques, Nejad prouve son indépendance et son refus de s'attacher à une école ou à un groupe. Dans un pays qui aime bien classifier et typologiser, cette indépendance revendiquée étonne. Car, toute sa vie, Nejad alterne figuration et abstraction, n'abandonnant jamais l'une pour l'autre comme le firent de nombreux artistes, et dans ses toiles abstraites, il emploie aussi bien les couleurs froides que les couleurs chaudes. Inclassable.

Cette première exposition personnelle chez Allard marque véritablement l'entrée de Nejad sur la scène parisienne, il est désormais reconnu comme l'artiste plein de promesses dont il faut suivre l'évolution. À partir de cette date, les expositions vont se succéder. Entre 1947 et 1968, date où il quitte Paris, il bénéficie de sept expositions personnelles dans la capitale française et quinze en Europe, États-Unis et Chine.

- 
57. La querelle des abstractions concerne le débat entre l'abstraction chaude, lyrique et l'abstraction froide, géométrique.
58. Roger van Gindertael, « Les Réalités Nouvelles », *Art d'Aujourd'hui*, no. 10-11 (mai-juin 1950) : [numéro de page inconnu de cet article issu du fonds des archives consultées de Maria Devrim, veuve de l'artiste].
59. René Barotte, « À la galerie Charpentier. Un tableau 'clinique' de la peinture actuelle », 11 octobre 1955. [numéro de page inconnu de cet article issu des archives consultées de Maria Devrim, veuve de l'artiste].
60. Georges Boudaille et Jacques Lassaigne, *Nejad* (Paris : PLF, 1953), n. pag.
61. Maria Devrim, *De l'insurrection de Varsovie à l'École de Paris – Mémoires* (Paris et Madrid : El Viso, 2024), 109.
62. Lettre de Nejad à Maria Devrim, Copenhague, 5 mai 1962, Archives de la famille de l'artiste.

### L'architecture pour modèle : synthèse d'un langage plastique novateur

L'année 1947 est pour Nejad particulièrement fertile et l'on pourrait dire que c'est à cette date qu'il jette les bases de son langage plastique, qu'il remet incessamment sur le métier les années suivantes. Cette année-là, il entreprend sa « série de Chartres » qu'il réalise à la suite de la découverte de la ville et de sa cathédrale. Le séjour chartrain est court, mais il veut voir de près, comme il l'avait fait à Saint-Sauveur-in-Chora, l'architecture gothique et ses vitraux aux couleurs si caractéristiques de l'art médiéval. Le thème est bien celui de l'architecture et la façon dont les courbes et les formes interagissent entre elles et fusionnent avec la lumière qui surgit des interstices laissés dans la pierre. Nejad réalise de très nombreux croquis et s'acharne à représenter chaque élément du réel à travers le prisme d'une construction architecturée par la ligne et la couleur, par exemple avec le portrait de son épouse Maria, le jeu des lumières qui transpercent les vitraux, les grandes lignes qui esquisSENT une architecture ou encore dans les compositions de nature morte (fig. 3). La cathédrale l'influence pour l'emploi d'une palette souvent restreinte aux seules couleurs primaires avec une prédominance du rouge et du bleu. La structuration dynamique de la composition se construit grâce à un réseau de lignes noires tracées vigoureusement sur la toile ou le papier afin de rappeler les armatures en plomb du vitrail. La série de Chartres initie un ensemble d'œuvres réalisées tout au long des années 1950 dans lesquelles la ligne et l'arabesque construisent en toute liberté la composition, lui donnant un rythme et permettant ensuite l'agencement de la lumière par la couleur. Ainsi, la *Mosquée de Soliman le Magnifique* (fig. 4) est la digne héritière de la série chartraine, mêlant éléments abstraits et décoratifs. Dans cette œuvre magistrale de cette époque fertile, on peut distinguer la coupole sur laquelle reposent les poussées de l'architecture. L'entrelacement des lignes formant vitraux crée une dynamique associée aux couleurs vives de la palette.

Après l'art gothique, c'est la découverte des origines de la Renaissance italienne, le *Trecento*, lors d'un voyage en Italie et les villes d'Assise, Sienne, Padoue, Ravenne puis Rome, Venise, Florence. Tel le Grand Tour des Anciens, l'Italie est une étape obligée dans la formation de nombreux artistes, peintres de surcroît. Il nous faut citer cette œuvre-synthèse, œuvre-manifeste de l'art de Nejad à cette époque, *Le Paradis (Florence) ou Triptyque du Paradis : les jardins de saint François à Fiesole* (fig. 5), qui semble être *a priori* une nouvelle tentative de synthèse de l'architecture islamique et chrétienne. L'artiste transcrit la virtuosité de l'architecture par la couleur et la lumière. Le rouge se fait toujours dominant et la peinture est appliquée résolument sur la toile dans un maillage de lignes et d'aplats solidement agencés. Les lignes orthogonales se croisent pour une tentative d'élévation de la structure. En quelques mois, Nejad réussit à abandonner la représentation fidèle de son sujet pour le transcender dans une interprétation qui lui est propre tout en sublimant les couleurs chaudes porteuses d'une charge émotionnelle associées aux souvenirs de ses voyages et de ses visites des sites antiques.



**Figure 4:** Devrim, Nejad. *Mosquée de Soliman le Magnifique*. 1948. Huile sur toile. 161 x 128 cm, collection privée, France. Photographie de Nicolas Scordia.

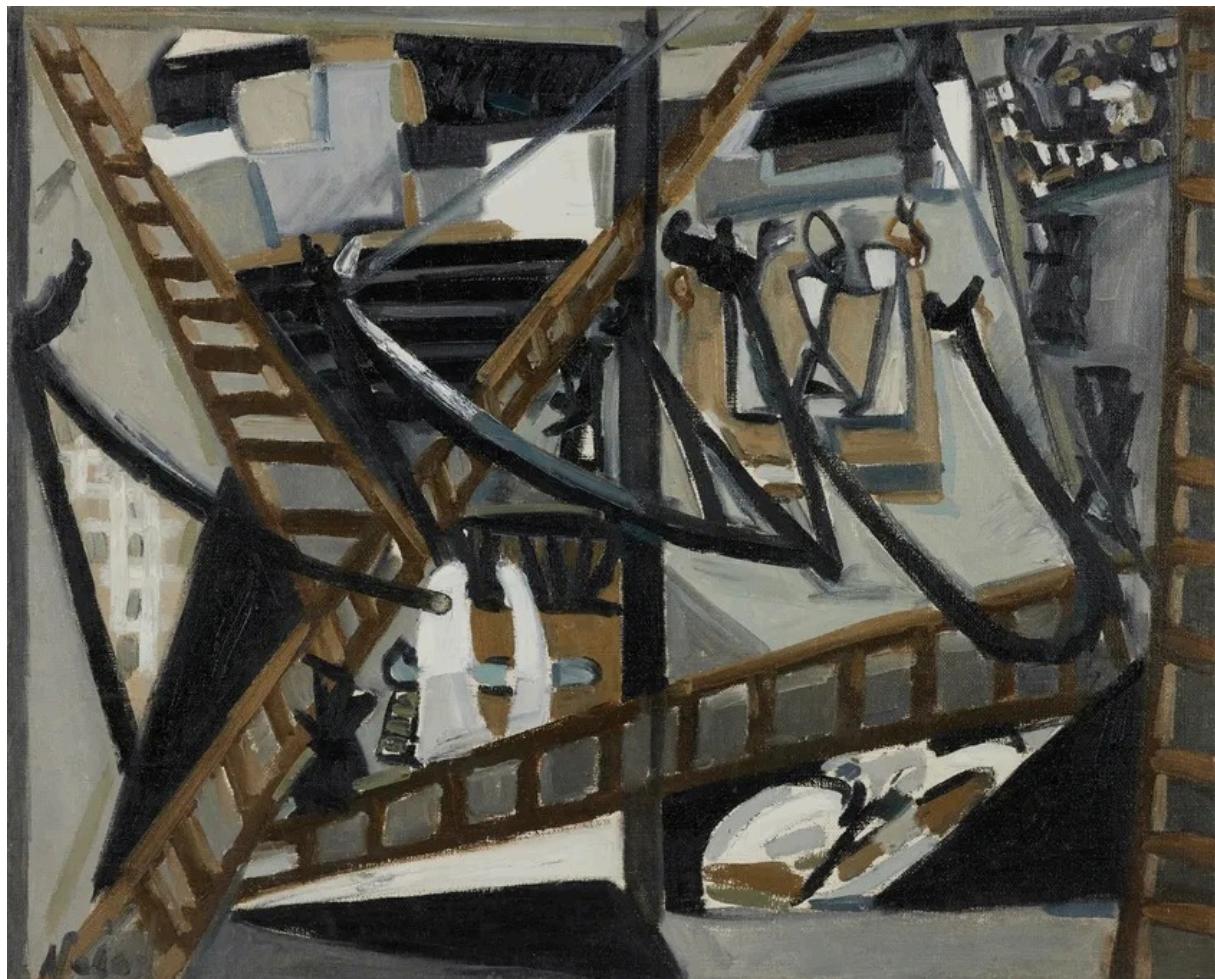


**Figure 5:** Devrim, Nejad. *Le Paradis (Florence) ou Triptyque du Paradis : les jardins de saint François à Fiesole*. 1947. Huile sur toile. 61 x 92 cm, collection Caroline Kuhn-Devrim. Photographie de Nicolas Scordia.

### Nejad et l'École de Paris

C'est à partir de 1948 que Nejad s'installe dans un atelier au numéro 14 de la Cité Falguière, où il restera vingt ans. Dans ce phalanstère d'artistes situé au-dessus de Montparnasse, la vie en communauté permet de se serrer les coudes. Nejad y a pour voisin le peintre russe Serge Charchoune, le peintre indien Kaiko Moti, le peintre japonais Kei Sato ou encore le mime Marceau. Disposant enfin de son propre atelier après deux années passées à l'hôtel, Nejad peut créer, débarrassé des contingences matérielles et compter sur la solidarité de ses voisins même si la vie quotidienne reste précaire et plus qu'incertaine ; sa correspondance avec Sonia Delaunay en atteste. Cette année-là, il fait partie des artistes sélectionnés pour la première édition du Prix de la Critique, organisé par la galerie Saint-Placide. Ce prix, dont le jury se compose de critiques d'art réputés (Jean Bouret, Pierre Descargues, Jacques Lassaigne, André Warnod...) récompense des jeunes peintres figuratifs à une époque où les désaccords avec l'abstraction font rage. Bernard Buffet et Bernard Lorjou sont les premiers lauréats *ex-aequo* cette année-là. C'est aussi l'année où il participe pour la première fois aux salons parisiens, vitrine majeure pour une reconnaissance critique et publique. Au Salon de Mai, invité par son fondateur Gaston Diehl, Nejad expose de 1948 à 1956 et à celui des Réalités Nouvelles en 1952 et 1953. Il participe également aux mondaines, plus que notables, expositions annuelles organisées par la galerie Charpentier. Le Tout-Paris se presse aux expositions intitulées « École de Paris » où Raymond Nacenta, son organisateur, présente un ensemble des artistes les plus représentatifs de la scène parisienne, abstraits ou figuratifs. Nejad y prend part de 1954 à 1962. Enfin, en 1948, 1949 et 1949, il participe au cycle d'expositions « Les Mains éblouies » à la galerie Maeght qui s'y donne pour tâche de révéler de

jeunes artistes prometteurs, dignes héritiers des maîtres mondialement célébrés. Il y expose aux côtés de Chapoval, Dmitrienko, Paolozzi ou encore Rezvani. L'historien de l'art Bernard Dorival note que tous les exposants ont « la volonté d'aller plus loin que leurs grands ancêtres les plus audacieux, mais dans la même direction, celle d'un art de plus en plus dégagé de la nature, de plus en plus tourné vers l'invention de formes arbitraires<sup>63</sup> ». En mai 1950, Lydia Conti l'invite dans sa galerie pour montrer ses dernières œuvres, des époques stambouliote, chartraine et italienne.



**Figure 6:** Devrim, Nejad. *Sans titre*. Non daté. Huile sur toile. 81 x 100 cm, collection Ugur Ayık. Image courtesy Ugur Ayık.

Pour preuve de la place qu'occupe Nejad sur la scène de la Nouvelle École de Paris, il figure parmi les peintres européens choisis par Sidney Janis<sup>64</sup> pour l'exposition « Young Painters from US & France » en 1950 dans sa galerie new-yorkaise. Sur une idée du marchand Pierre Matisse, son confrère Leo Castelli<sup>65</sup> avait proposé à Janis d'orchestrer un débat entre les deux pôles d'attraction

63. Bernard Dorival, « L'autre jeunesse, » *Les Nouvelles littéraires*, 7 octobre 1948, 4.

64. Sidney Janis (1896–1989), collectionneur d'œuvres des grands maîtres de l'art moderne, il inaugure sa galerie new-yorkaise en 1948.

65. Leo Castelli (1907–1999), marchand d'art américain à qui l'on doit la défense des peintres de l'expressionnisme abstrait.

qu'incarnaient Paris et New York en donnant à voir l'abstraction lyrique des peintres européens et l'expressionnisme abstrait des Américains. Castelli se rappelle qu'à l'époque, il voulait montrer que « les peintres américains étaient tout aussi bons que les Européens, les grands Européens<sup>66</sup> » tout en insistant sur la primauté de cette confrontation. L'année suivante, à l'initiative de Georges Mathieu, la galerie Nina Dausset répondra à Janis avec son exposition « Véhémences confrontées » sur la même opposition entre artistes européens et américains (Bryen, Capogrossi, de Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russell et Wols). Nejad est donc reconnu comme l'un de ces « grands Européens » et présente une œuvre à la galerie Janis<sup>67</sup>. Abstrait lyrique, artiste du signe, Nejad développe un répertoire de formes qui lui est propre tout comme l'usage qu'il fait de la couleur n'hésitant pas à briser l'harmonie entre valeurs chaudes et froides. L'émotion de l'instant prime sur une quelconque obédience. Virtuose de la stylisation, coloriste hors-pair, Nejad détonne, interpelle. Les titres qu'il donne sont souvent emphatiques et invitent à une lecture précise de l'œuvre bien qu'abstraite.

### Autour du critique Charles Estienne, défenseur d'une abstraction poétique et lyrique

Le début des années 1950 est particulièrement fertile pour Nejad qui assoit rapidement sa notoriété de peintre de la Nouvelle École de Paris. Pour preuve, les nombreux critiques à le défendre, la multiplication des invitations à participer aux expositions et aux salons parisiens. Sa rencontre avec Charles Estienne, critique d'art et fervent défenseur de l'abstraction chaude, est en cela capitale. Entré en lutte contre l'abstraction géométrique et froide qu'il juge académique et officielle, Estienne se veut le défenseur d'une abstraction autre, innée à chaque artiste qui laisse son ressenti et son inconscient transparaître sur la toile, appelant même à la fusion entre « le plus profond du Surréalisme et le plus libre de l'Abstraction<sup>68</sup> ». En réponse à l'ouverture d'un atelier d'art abstrait par les géométriques Edgard Pillet et Jean Dewasne, Estienne publie, en 1950, *L'Art abstrait est-il un académisme ?*, où il s'interroge sur le dogmatisme du langage plastique non-figuratif, nouveau « pompiérisme ». En parallèle de la critique d'art, Estienne organise un cycle d'expositions consacrées aux artistes du courant abstrait lyrique qu'il veut défendre. Ainsi, en février 1952 à Paris, à la galerie de Babylone, s'ouvre « Peintres de la Nouvelle École de Paris. Deuxième groupe », exposition dans laquelle figurent Nejad, Atlan, Degottex, Duvillier, Loubchansky, Messagier ou encore Fahrelnissa Zeid. Nejad y présente sa toile *Perpétuelles célestes (I)*<sup>69</sup>, qu'il offre cette année-là à l'État français en remerciement de la bourse qui lui avait été accordée. En avril, la librairie-galerie Marcel Evrard à Lille accueille ses « Jeunes Peintres de l'École de Paris » (Arnal, Dmitrienko, Nejad, Quentin, Rezvani et Richetin) et en juillet à La Hune, Estienne réunit à nouveau un groupe d'artistes qu'il défend incluant Nejad. Cette exposition, « Rose de l'insulte », reprend le titre du poème d'Estienne illustré de lithographies de Jean Pons<sup>70</sup>. Sont exposées des peintures et des œuvres sur papier de Chagall, Hartung, Degottex et à nouveau Fahrelnissa Zeid.

66. Annie Cohen-Solal, *Leo Castelli et les siens* (Paris : NRF, 2011), 234.

67. Nous ne pouvons préciser clairement de quelle œuvre il s'agit.

68. Charles Estienne, « Peintres de la Nouvelle École de Paris », Paris : Galerie de Babylone, février 1952.

69. Cette œuvre est aujourd'hui conservée au Musée national d'art moderne – Centre Pompidou.

70. Ce poème fait l'objet d'une publication, éditions chez Jean Pons, cette même année.

### En lutte contre la mainmise des galeries

Dans un milieu artistique alors vivement scindé entre les tenants de l'abstraction et ceux de la figuration, les critiques sont tout-puissants pour faire et défaire les alliances des peintres avec les salons, les revues et les galeries. En théorie, un critique défendant l'abstraction lyrique n'irait se commettre au salon des Réalités nouvelles<sup>71</sup> et, inversement, l'abstraction géométrique ne saurait être défendue au salon de Mai. Dans les faits, la réalité est tout autre puisque Nejad, artiste qui compte grâce aux succès critique et public, expose aussi bien aux Réalités Nouvelles qu'au salon de Mai et les règlements de compte se font dans les journaux. Ainsi, Léon Degand, virulent défenseur de l'abstraction géométrique, fait-il l'éloge, nous l'avons vu, de Nejad lors de sa première exposition à la galerie Allard. De même, Nejad n'abandonne jamais définitivement la représentation de la figure humaine et s'il appartient à une abstraction dite chaude, il n'est pas empêché d'exposer aux salons des Réalités nouvelles ni au Groupe Espace, (fondé par André Bloc, ardent disciple du géométrisme radical) où il présente en plein-air *Les Portes de l'espace sont-elles fermées ?* à Biot durant l'été 1954.

Parmi les nombreux salons qui se créent après-guerre, le salon d'Octobre est aussi bref que réputé. Sa paternité est injustement attribuée au critique Charles Estienne alors que Nejad en est l'unique fondateur, bien qu'il fût encouragé par le critique, comme cela est bien précisé dans le journal de sa première et pénultième édition. En effet, l'idée de fonder un nouveau salon germe lors de la septième édition du salon des Réalités Nouvelles en juillet–aout 1952. Nejad se plaint alors à Charles Estienne de la mauvaise place attribuée à sa toile envoyée au salon. Son reproche est d'ailleurs plus général car il estime que les artistes de sa génération sont mal considérés, mal placés, relégués aux cimaises ingrates contrairement aux aînés et aux abstraits géométriques. En regrettant que la « clique *Art d'Aujourd'hui*<sup>72</sup> » s'engraisse sur la participation financière des exposants, Nejad s'engage à ne plus y exposer. Rappelons que les deux principaux salons d'après-guerre correspondent chacun aux deux courants picturaux, l'abstraction géométrique et l'abstraction lyrique, « les frères ennemis » comme les désigne Estienne, en concurrence féroce dans une tentative d'incarner la modernité. Au début des années 1950, la « crise des salons » atteint son paroxysme en raison de leur multiplication débridée. En 1959, la revue *Cimaise* lance même le débat dans une interview croisée « Faut-il tuer les salons ? » entre peintres, marchands et critiques<sup>73</sup>. Après-guerre, deux grands salons apparaissent pourtant comme les deux fers de lance. Le premier, le salon de Mai est mis en place dès 1943 par Gaston Diehl et un groupe de peintres et de sculpteurs. La première édition en 1945 met en avant l'abstraction lyrique. Le second, le salon des Réalités Nouvelles, succède à Abstraction-Création, et est fondé l'année suivante pour défendre l'art non-figuratif, l'art construit et géométrique. Ses fondateurs sont Sonia Delaunay, Auguste Herbin, Jean Gorin, Hans Arp et Nelly van Doesburg. Le journal *Art d'Aujourd'hui* est son organe de propagande dans lequel son fondateur André Bloc<sup>74</sup> y attaque violemment les abstraits

---

71. Fahrelnissa a exposé régulièrement aux Réalités Nouvelles.

72. Selon les termes employés par Nejad dans une lettre à Sonia Delaunay en date du 30 août 1952.

73. Jean-Robert Arnaud, et al., « Faut-il tuer les salons ? », *Cimaise* 6, no. 6 (septembre–octobre 1959) : n. pag.

74. André Bloc (1896–1966), architecte, sculpteur et fondateur de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* puis *Art Aujourd'hui*. Il fonde le groupe Espace en 1951 pour promouvoir le constructivisme dans la société.

lyriques et la galerie Denise René défend avec intransigeance les artistes « officiels » de l'abstraction géométrique. L'intrication du réseau alliant marché, presse spécialisée, salons et artistes apparaît pour Nejad purement partisane et néfaste pour le monde de l'art.

En 1952, considérant que les oppositions incessantes et systématiques rendent stériles toute évolution plastique et intellectuelle, Nejad décide de créer un salon qui réunirait des peintres, des sculpteurs ou des graveurs aussi bien abstraits que figuratifs. La sélection des exposants ne se fait pas en fonction d'accointances particulières selon son obédience plastique ou avec un journal, un critique ou une galerie mais selon la vérité qu'incarne l'artiste. Nejad veut faire de ce nouveau salon une révolution, son nom, Octobre, est en cela significatif. Le nom du salon qui entend mettre fin à la domination des artistes aînés et des alliances artistico-marchandes établies est certainement choisi par Nejad en référence à la Révolution russe d'octobre 1917, connue sous le nom de révolution d'Octobre<sup>75</sup>, qui voit la chute du régime tsariste et l'émergence de la République soviétique fédérative de Russie qui deviendra l'URSS en 1922. Nejad en appelle à la révolte des artistes contre la toute-puissance des marchands<sup>76</sup>. Dans son pamphlet-manifeste introductif « Oust ou Prenez garde à la peinture au pistolet », Nejad met en garde contre la médiocrité, l'avidité de marchands incultes et celle des artistes cherchant à s'enrichir :

Il y a un complot, un complot invisible ou visible contre les possibilités de l'âme humaine, contre les possibilités de l'art, contre les possibilités de la peinture. Oust aux marchands d'idées... Oust aux marchands de frites... Oust aux accumulations d'erreurs converties en croûtes mises au coffre-fort et qui doivent absolument rapporter le pourcentage même s'il faut pour cela écraser tous les talents du monde naissant. Résultat : que vive le médiocre<sup>77</sup>.

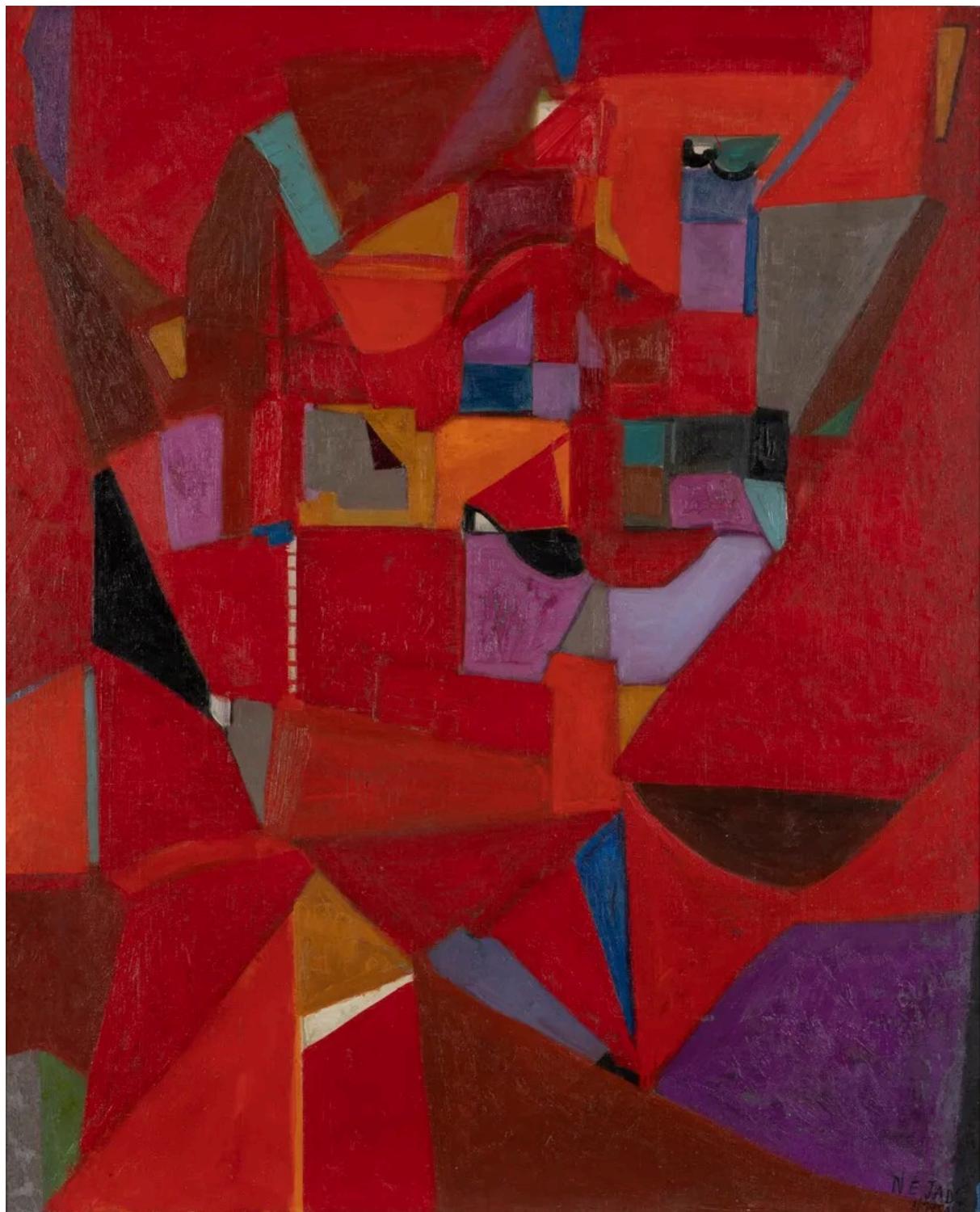
Vent debout contre la marchandisation de l'art et les pseudo-artistes, Nejad conçoit son salon, qu'il souhaite révolutionnaire, comme l'outil destiné aux vrais artistes, nouveaux prolétaires, pour s'émanciper de leur marchand et des « médiocres » que sont les « marchands d'idées », le « peintre-bourgeois », les « Michel-Ange de boudoir » ou encore les « ex-découvreurs de génie de derrière l'église vivant sur le capital de lucidité d'il y a 40 ans<sup>78</sup> ». Dans le journal du salon, la neutralité descriptive est de mise : nul titre, uniquement la catégorie de l'œuvre (peinture, sculpture ou gravure). Seule l'œuvre est jugée. Aux côtés des critiques Pierre Courthion, Charles Estienne et Michel Seuphor, d'éminentes personnalités internationales complètent le comité de sélection.

75. Octobre est également le nom donné au groupe de théâtre populaire constitué autour des frères Pierre et Jacques Prévert en 1927 et dissous en juillet 1936. Fidèle soutien des revendications ouvrières, engagé dans la lutte des classes et les revendications prolétariennes, le groupe Octobre se sert du théâtre et de la scène pour faire la révolution ; son nom fut ainsi choisi en hommage à la Révolution russe (initialement nommé Prémices, il prend le nom d'Octobre en 1933 à la demande de la F. T. O. F., Fédération du Théâtre Ouvrier Français, qui fédérait l'ensemble des théâtres révolutionnaires d'obédience communiste de cette époque). Parmi les membres du groupe citons Jacques-André Boiffard, Yves Allégret, Roger Blin, Jean-Louis Barrault, Maurice Baquet, Joseph Kosma, Suzanne Montel, les frères Mouloudji ou encore Dina Vierny.

76. Pour de nombreux artistes, la Révolution russe participe d'un idéal révolutionnaire permettant l'émancipation des classes populaires. À cette époque en France, le Parti communiste est alors tout puissant et nombreux sont les artistes à y adhérer. Nous avons des exemples écrits de Nejad où il fait part de son admiration pour Mao, notamment lorsqu'il découvre la Chine en 1962, ou posant fièrement devant le portrait de Lénine en 1960 lors de l'année passée en Pologne.

77. Nejad Devrim, « Oust ou Prenez garde à la peinture au pistolet », *Octobre*, Paris, 1952, n. pag.

78. Ibid.



**Figure 7:** Devrim, Nejad. *Abstrait rouge ou Composition abstraite*. 1950. Huile sur toile. 100 x 80 cm, collection Louis Kuhn-Devrim. Photographie de Nicolas Scordia.

L'on peut penser que leur présence est due à Nejad, fidèle invité des après-midis organisés par Alice B. Toklas. Parmi les membres du comité, l'historien de l'art Arnold Rudlinger, Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum, James Johnson Sweeney, directeur du Solomon R. Guggenheim de New York, mais aussi Nina Kandinsky et Sonia Delaunay. Quant aux artistes exposant à Octobre, de jeunes artistes prometteurs du signe (Degottex), de l'informel (Poliakoff, Nallard), du paysagisme abstrait (Jacques Germain, Oscar Gauthier), de l'abstraction géométrique (Proweller) et des céramistes (Füreya Koral, petite-cousine de Nejad, Guidette Carbonel). L'année suivante, une seconde édition d'Octobre a lieu à laquelle Nejad ne prend pas part (contrairement à sa mère Fahrelnissa Zeid, absente lors de la première édition). Pourquoi le nom de Nejad est-il oublié, voire effacé, de l'histoire du salon d'Octobre ? À cause de la célébrité de Charles Estienne dans les arts de l'époque ? Par la récupération qu'en fit celui-ci lors de la seconde édition ? Ou bien par l'aspect éphémère du salon qui ne connut que deux éditions ? Si l'on ne peut répondre précisément à cette interrogation, sans doute peut-on avancer que la virulence du pamphlet<sup>79</sup> préfigure une rupture avec Charles Estienne, consommée lorsque ce dernier organise en 1953 à la galerie A l'Étoile scellée une exposition d'artistes surréalistes et de quatre peintres du comité d'Octobre. Nejad vit cela comme une double trahison, amicale et artistique<sup>80</sup>. Avec le salon d'Octobre, Nejad se confronte au réel d'un système marchand établi et contre lequel l'artiste ne peut rien<sup>81</sup>. Selon le peintre Georges Mathieu l'esprit d'aventure ne dure pas et tout salon devient *in fine* « abjectement conservateur<sup>82</sup> ».

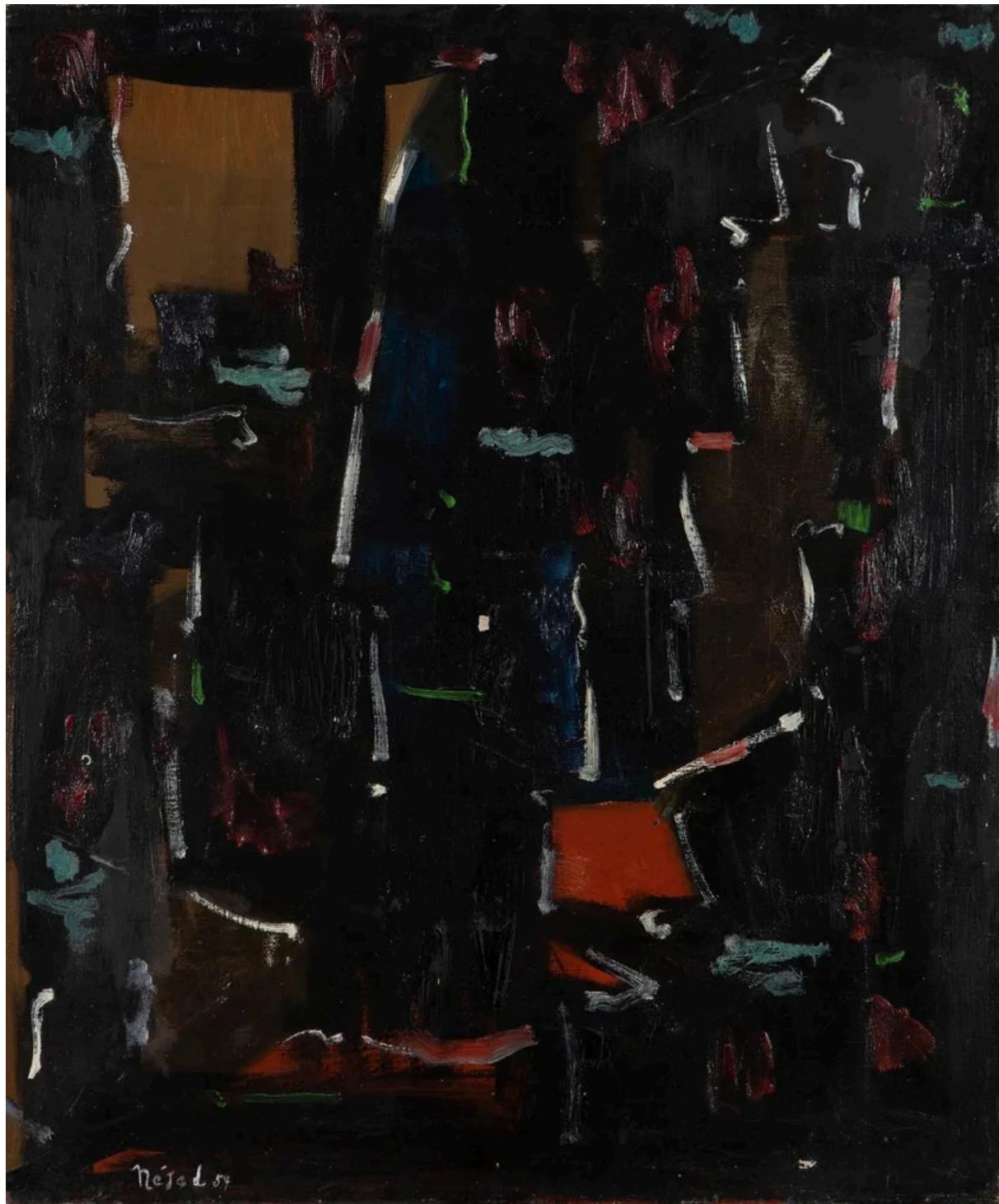
---

79. L'édition du salon d'*Octobre* en 1953, ultime édition, ne comporte aucun texte, seulement la mention d'un hommage rendu à Picabia.

80. André Bloc, défenseur acharné de l'abstraction géométrique désapprouve également violemment cette initiative.

81. En 1959, Nejad écrit un texte inédit, *Le Capitalisme pictural et la Dernière Bohème*, dans lequel il dénonce l'intégrité de l'artiste entachée par le commerce et la spéculation de l'art.

82. Jean-Robert Arnaud, et al., « Faut-il tuer les salons ? », n. pag.



**Figure 8:** Devrim, Nejad. *Composition noire*. 1954. Huile sur toile. 55 x 45 cm, collection privée, France. Photographie de Nicolas Scordia.

### Un artiste très établi sur la scène parisienne

Quelques semaines seulement avant leur rupture définitive, Nejad fait encore partie des artistes choisis par Charles Estienne pour un cycle d'expositions monographiques d'artistes de l'École de Paris qu'il organise à la galerie Ex-Libris de Bruxelles, « Introduction à la nouvelle école de Paris ». Nejad occupe les cimaises du 24 janvier au 6 février 1953. Bien que dès lors détaché du cercle d'Estienne, Nejad reste l'un des artistes de la scène parisienne les plus sollicités. En août 1953 paraît un très court ouvrage monographique aux éditions PLF dans la collection « Artistes de ce temps » créée par Pierre Descargues<sup>83</sup>. Cette collection rendait hommage aux peintres et sculpteurs dont la carrière était déjà établie mais pour qui il manquait des écrits critiques de référence. Pour Nejad, c'est une reconnaissance supplémentaire de sa place dans cette École de Paris. La préface de ce numéro est signée de Jacques Lassaigne tandis que le texte est écrit par Georges Boudaille. En novembre-décembre de l'année 1953, le marchand Paul Facchetti offre ses cimaises à ses peintures datées des années 1951 à 1953. La plaquette de l'exposition comprend un texte de Pierre Courthion ainsi qu'un extrait de la préface de Lassaigne, précédemment citée. Nejad y expose des toiles majeures à l'instar de *À Mozart no 1*, grande composition abstraite, aujourd'hui conservée dans une collection privée. Dans *Combat*, Guy Marester se félicite de l'exigence que le peintre montre dans ses dernières productions, rappelant que si ses débuts se voulaient séduisants grâce aux « influences orientales, » elle est dorénavant « informée par le contact direct et les leçons de Paris<sup>84</sup> ». Période de la maturité de son œuvre pour d'autres critiques, à l'instar de Degand qui note qu'il « établit une organisation interne de sa peinture<sup>85</sup> ». Michel Seuphor rend hommage à l'artiste dans sa préface à l'exposition à La Cour d'Ingres en 1958 où de nombreuses toiles de grand format sont présentées au public pour la première fois. La liste des œuvres exposées rend compte des influences multiples de l'artiste : ses voyages (*Good bye New York, Crémuscle East Side N.Y*), ses souvenirs de Turquie et de son enfance (*Istanbul de mon enfance, Un matin à Büyükada*), l'Islam (*Les Cieux de Mahomet, Prière musulmane, Massacre et martyre des Hachémites de Bagdad*, en hommage à la monarchie hachémite à la suite du coup d'état militaire du général Qasim en juillet 1958<sup>86</sup>). En 1956, Michel Ragon le cite dans sa volumineuse *Aventure de l'art abstrait*, en 1957, Michel Seuphor l'inclut dans son *Dictionnaire de la peinture abstraite*, l'année suivante, Pierre Courthion célèbre ses « effusions spontanées<sup>87</sup> » comme Raymond Nacenta qui l'inclut dans son ouvrage de référence sur l'École de Paris en 1960. Autant d'hommages qui reflètent la reconnaissance de Nejad dans ces années prolifiques de l'École de Paris.

83. Boudaille et Lassaigne, *Nejad*, n. pag.

84. Guy Marester, « Variation de Nejad », *Combat*, 30 novembre 1953, 7.

85. Degand, « Les expositions » *Art d'Aujourd'hui*, décembre 1953.

86. Par son second mariage en 1934 avec l'émir Zeid bin Hussein, fils du chérif de La Mecque, sa mère Fahrel-nissa fait partie de la famille des Hachémites.

87. Pierre Courthion, *L'Art indépendant. Panorama de 1900 à nos jours* (Paris : Albin Michel, 1958), 228.

### Les voyages-découvertes pour une « autre lumière »

Dès son installation à Paris, Nejad voyage et poursuit son exploration du monde. Si la décennie des années 1950 est consacrée à la découverte de l'Europe (Royaume-Uni, Danemark, Suède) et principalement du Sud européen (Italie, Espagne) mais aussi New York, la décennie suivante est résolument tournée vers l'Asie et le Moyen-Orient. Nejad se rend en Chine pour la première fois en 1962 à l'invitation de l'attaché culturel de l'ambassade de Chine à Varsovie pour une exposition personnelle à Beijing à la galerie de l'Union des peintres. Pendant son séjour, il réalise de nombreux croquis à l'aquarelle et à la gouache, émerveillé par les gens qu'il rencontre et les lieux qu'il visite. Deux ans plus tard, en avril, il retourne en Chine et expose au musée de Peinture et de Sculpture de Beijing. L'année suivante, en mars 1963, la galerie Westing d'Odense (Danemark) présente un ensemble d'œuvres réalisées à l'occasion de ce second séjour chinois et le critique Jean Bouret écrit la préface du catalogue où il relève que « cette nouvelle figuration, marquait bien, dans l'esprit du peintre, cette lutte pour une conquête, non seulement d'une plastique mais d'une optique nouvelle. Il lui fallait brûler cette première union réussie entre l'art islamique et l'art occidental pour contracter un autre mariage et Nejad n'a pas hésité un seul instant, c'est ce qui explique ce renouvellement de sa palette<sup>88</sup> ». Profondément marqué par sa découverte de la Chine, ses compositions se font plus légères, aériennes et le motif devient davantage suggéré qu'explicite formellement. Il prend pour thèmes les plaines alluviales, les fleuves, les complexes des temples, les terres de Chine aux couleurs changeantes... Dans une lettre à Sonia Delaunay datée du 21 avril 1964, il témoigne de son éblouissement face au paysage : « Les Chinois ont fait dans le passé toutes les expériences de l'art jusqu'au néant ». En janvier 1965, il se trouve à Alger, ville en laquelle il voit le « classicisme éternel de la Méditerranée » et le « commencement d'une autre lumière » (lettre à Sonia Delaunay, 28 janvier 1965). Cette même année, il retourne à Istanbul pour la première fois depuis son départ en 1946. Le centre culturel allemand qui vient d'être inauguré lui offre ses cimaises pour une exposition personnelle. L'année 1967 est particulièrement riche en voyages. En janvier, la galerie Hybler à Copenhague lui organise une exposition puis, d'avril à mai, il réside à Londres. Enfin, il entreprend un grand périple au Moyen-Orient : Égypte, Syrie, Irak et Jordanie. Il dit de l'Irak que c'est « le plus beau pays du monde et le Paradis était ici ». Entre novembre 1967 et janvier 1968, il se trouve à Amman où il retrouve son demi-frère le prince Ra'ad. La bibliothèque de la ville consacre une exposition à ses gouaches. Ce séjour l'enchante et l'encourage au travail même s'il juge, amer, avoir « été saboté en ORIENT<sup>89</sup> ».

Dans une lettre datée de 1962 adressée depuis Copenhague à son épouse Maria, Nejad se confie sur les émotions qui le bouleversent lors de la découverte des beautés de la nature et des civilisations mondiales. Source d'inspiration inépuisable, les voyages seront le thème d'une des dernières expositions personnelles de Nejad à Paris, à la galerie Isabelle Lemaigre Dubreuil en octobre-novembre 1975, accompagnée d'un texte de Michel Tapié où il célèbre en l'artiste le « développement magistral de sa propre calligraphie abstraite<sup>90</sup> ».

88. Jean Bouret, *Mehmed D. Néjad* (Odense : galerie Westing, 1963), n. pag.

89. Lettre à Sonia Delaunay, Amman, 28 novembre 1967 (Bibliothèque Kandinsky) ; n'ayant pas effectué son service militaire, Nejad avait été déchu de sa nationalité turque, il obtient la nationalité jordanienne grâce à son frère Ra'ad.

90. Michel Tapié, *Nejad. Voyages...* (Paris : Galerie Lemaigre Dubreuil), 1975.



**Figure 9:** Devrim, Nejad. *Ouzbékistan ou Les Coupoles d'Asie centrale*. 1960. Huile sur toile. 190 x 300 cm, collection Papko / Öner Kocabeyoğlu. Image Courtesy Papko.

Le temps des voyages est autant une échappatoire qu'une pause bienfaisante à une époque où les difficultés matérielles s'accumulent. Acculé par les opérations immobilières qui menacent la Cité Falguière à la fin des années 1960, Nejad se résout à quitter Paris et fait le choix de partir en Pologne, en souvenir des moments heureux passés entre 1959 et 1960 avec son épouse Maria et leur fille Veronika. Dans un texte inédit, *Le Capitalisme pictural*, daté de 1959, Nejad s'interroge : « Les artistes vont-ils émigrer vers de nouveaux centres, à Varsovie ou à Moscou, à Prague ou à Pékin, pourquoi pas, ou bien s'en iront-ils sous le soleil de l'Islam ? Ils seront au moins exclus de la contagion de la Peste commerciale et capitaliste ». Son geste de se retirer de la scène artistique parisienne apparaît comme le dernier coup d'éclat de Nejad, en lutte permanente contre le « capitalisme artistique ». Ce départ de Paris peut compter parmi les raisons de la méconnaissance de Nejad en France aujourd'hui. Quitter Paris c'est quitter la scène de cette école qui fait rêver le monde entier, même si bientôt New York succèdera à Paris. Ainsi, en 1968, il retrouve la Pologne, alors dirigée par le Parti ouvrier unifié polonais soumis à l'URSS, et vit dans diverses villes avant de s'installer définitivement à Nowy Sacz, petite cité du Sud proche de la chaîne de montagnes des Tatras, frontière naturelle avec la Slovaquie. Dans cette ville, isolé et ne parlant pas le polonais, il continue de peindre mais l'émulation et l'effervescence parisiennes manquent. Après sa mort, sa première épouse Maria s'est employée à perpétuer le souvenir de son œuvre en permettant l'organisation d'expositions notamment en Turquie, à Istanbul et Ankara. Aujourd'hui, la reconnaissance de l'apport artistique de Nejad en France reste particulièrement faible. La dernière exposition personnelle de l'artiste à Paris remonte à 1987 à la galerie Callu Merite qui présentait des œuvres abstraites des années 1948 à 1953. Nejad n'avait pas fait le déplacement mais

était très heureux de cette exposition dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés qui avait connu tant de gloires aujourd’hui disparues. Depuis cette date, il n’y eut plus à Paris d’expositions personnelles de l’artiste contrairement à Istanbul et Ankara (régulièrement depuis 1989) et Nowy Sacz (2015).



**Figure 10:** Devrim, Nejad. *Mahomet à Tunis*. 1965. Huile sur toile. 129 x 161 cm, collection Altuğ Hacıalioğlu. Image Courtesy Altuğ Hacıalioğlu.

### Une reconnaissance difficile en France, en cours en Turquie

Les musées de France qui possèdent pourtant quelques-unes de ses œuvres (donation Gildas Fardel au musée d'Arts de Nantes en 1969, *Hommage à Bartok*, 1951 ; musée de Grenoble, *Vers les tombes Ming*, 1962) ne les proposent jamais à la vue du public, à l'unique exception du Centre Pompidou à l'occasion d'une nouvelle approche de ses collections. Dans une volonté de proposer une lecture novatrice d'une histoire de l'art globalisée, le Centre Pompidou présente de 2013 à 2015 un nouvel accrochage de ses collections d'œuvres d'artistes issus de scènes étrangères oubliées voire méprisées. Ces « espaces périphériques » et extra-européens réunis sous le titre « *Modernités plurielles 1905-1970* », sous la direction de Catherine Grenier, a eu le mérite de dévoiler parmi d'autres œuvres d'artistes injustement méconnus, une importante œuvre de Nejad, *Perpetuelles célestes (1)*, (1951-1952), dont nous avons parlé précédemment<sup>91</sup>. En se penchant sur les expositions auxquelles participa Nejad et sa fortune critique, on ne peut que constater la place importante qu'il occupa à Paris après-guerre. Parfaitement inséré dans le microcosme artistique parisien, il noue des liens d'amitié avec ses confrères artistes (Charchoune, Jean Pons, Bissière) et des critiques (Lassaigne, Estienne, Boudaille), fonde un salon et représente la France outre-Atlantique dans l'une des plus prestigieuses galeries new-yorkaises. Disparaître volontairement en pleine gloire en Pologne communiste a participé de son oubli aujourd'hui en France. En 2023, nous avons commémoré le centenaire de la naissance de Nejad. Nulle manifestation en France, à l'exception de la Turquie (aux galeries Nev, Istanbul et Ankara), ne lui a rendu hommage. Nombreux sont les collectionneurs et galeristes en France à ne pas le connaître. À notre époque d'*aggiornamento* dans le domaine d'une histoire de l'art encore trop occidentalocentrée, il est désormais plus que jamais nécessaire de replacer dignement sur l'échiquier de l'Histoire des artistes acteurs et témoins, venus de ces espaces dits périphériques. Il est temps de modifier notre regard et de se débarrasser des jugements plastiques préétablis et exclusifs. La lecture rétrospective des écrits critiques de l'époque nous saisit dans son jugement rétrograde et nationaliste d'une scène artistique internationale en devenir qui avait choisi Paris pour berceau mais que l'on souhaitait voir se conformer à un idéal pseudo-français. Comme au temps des débuts du cubisme et de l'expressionnisme, tout vocabulaire plastique jugé contraire à la tradition française était considéré comme étranger et donc impur. Heureusement, les fortes et singulières personnalités plastiques de ces artistes s'imposent aujourd'hui et sont peu à peu redécouvertes, souvent grâce au soutien des collectionneurs et institutions de leur pays d'origine, comme cela est le cas pour Nejad. Mais dans le monde globalisé qui est le nôtre aujourd'hui, cela ne suffit pas. Il faut que les institutions internationales prennent le relai des initiatives par trop locales. Le parcours de Nejad de Turquie à la Pologne en passant par la France devrait susciter de nombreuses recherches universitaires et d'intérêt muséologique, au moins dans ces trois pays. Gageons que « l'explosion de couleurs » attendue par Nejad à son arrivée Paris se produise enfin très prochainement avec une première rétrospective institutionnelle, car contrairement à d'autres artistes turcs, Nejad n'eut jamais les honneurs d'une exposition monographique muséale en Turquie<sup>92</sup>.

91. Grenier, *Modernités plurielles*.

92. Citons l'exposition commune *Nejad & Fahrelnissa. Two Generations of the Rainbow* en 2006 à Istanbul Modern, musée privé créé par la famille Eczacibaşı.

## Bibliographie

- Alvard, Julien. "La succession de l'école de Paris est-elle ouverte ?" *Esprit*, no. 8, août 1953, 21.
- Arnaud, Jean-Robert, et al., "Faut-il tuer les salons ?" *Cimaise* 6, no. 6 (septembre–octobre 1959) : n. pag.
- Artun, Deniz. *Paris'ten Modernlik Tercümleri. Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*. Istanbul : İletişim Yayınları, 2012.
- Barotte, René. "Un tableau 'clinique' de la peinture actuelle," *Paris-Presse*, 11 octobre 1955, n.pag.
- Boudaille, Georges et Jacques Lassaigne. *Nejad. Artistes de ce temps*. Paris : PLF, 1953.
- Bouret, Jean. *Mehmed D. Néjad*. Odense : galerie Westing, 1963.
- Bozarslan, Hamit. *Histoire de la Turquie contemporaine*. Paris : La Découverte, 2006.
- Cassou, Jean. *Exposition internationale d'art moderne*. Paris : Unesco, 1946.
- Çelik, Sibel. "Türk Resminde toplumsal gerçekçilik: Yeniler Grubu / Social Realism in Turkish drawing: Yeniler Grubu." Thèse de doctorat, Université des beaux-arts Mimar-Sinan, 2009.
- Cohen-Solal, Annie. *Leo Castelli et les siens*. Paris : NRF, 2011.
- Courthion, Pierre. *L'Art indépendant. Panorama international de 1900 à nos jours*. Paris : Albin Michel, 1958.
- Degand, Léon. "L'héritage de M. Taine." *Opéra*, no. 100, 9 avril 1947, 4.
- . "Les Expositions." *Art d'Aujourd'hui*, décembre 1953.
- Devrim, Maria. *De l'insurrection de Varsovie à l'école de Paris – Mémoires*. Paris et Madrid : El Viso, 2024.
- Devrim, Néjad. "Oust ou Prenez garde à la peinture au pistolet." *Octobre*, Paris, 1952, n. pag.
- . Entretien avec Yahsi Baraz. "Conversation avec Néjad Devrim." *Marie-Claire*, juillet 1989, 113.
- Dorival, Bernard. "L'autre jeunesse." *Les Nouvelles littéraires*, 7 octobre 1948, 4.
- Dostoğlu, Haldun, dir. *Fahrelnissa & Nejad. Two Generations of the Rainbow*. Istanbul : Istanbul Modern, 2006.
- Estienne, Charles. *L'Art abstrait est-il un académisme ?* Paris : éd. de Beaune, 1950.
- . "Peintres de la Nouvelle École de Paris." Paris : Galerie de Babylone, février 1952.

- Hitzel, Frédéric. *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres et voyageurs à la Sublime Porte*. Paris-Courbevoie : ACR, 2002.
- . *La Turquie au xx<sup>e</sup> siècle*. Paris : Les Belles Lettres, 2023.
- Laïdi-Hanieh, Adila. *Fahrelnissa Zeid: Painter of Inner Worlds*. Londres : Art/Books, 2017.
- Lassaigne, Jacques. "Expositions." *ARTS*, no. 107, 21 mars 1947, 5.
- Lhote, André. *Traité de la figure*. Paris : Floury, 1950.
- Marchand, Jean-José. "Tour d'expositions." *Combat*, 9 avril 1947, 2.
- Marester, Guy. "Variation de Néjad." *Combat*, 30 novembre 1953.
- Michel Ragon. "L'École de Paris se porte bien." *Cimaise* 3, no. 2, décembre 1955, p. 17.
- Scordia, Clotilde. *Istanbul-Montparnasse. Les Peintres turcs de l'École de Paris*. Paris, Déclinaison, 2021.
- Seuphor, Michel. *Dictionnaire de la peinture abstraite*. Paris : Hazan, 1957.
- Tapié, Michel. *Néjad. Voyages...* Paris : Galerie Lemaigre Dubreuil, 1975.
- van Gindertael, Roger. "Les Réalités Nouvelles." *Art d'Aujourd'hui*, no. 10-11 (mai-juin 1950) : n. pag.
- Yasa Yaman, Zeynep et al. *D grubu, 1933-1951*. Istanbul : Yapı Kredi, 2002.

---

## About the author

Art historian and doctoral student at EHESS under the supervision of Frédéric Hitzel ("Sculptors in the Ottoman Empire and modern Turkey: History, reception and transnational exchanges from 1883 to the present day"), **Clotilde Scordia** devotes her research to modern Turkish art and the Turkish artists of the École de Paris. Author of *Istanbul-Montparnasse. Les Peintres Turcs de l'École de Paris* (Déclinaison, 2021), *Néjad Devrim. La Dernière bohème* (El Viso, 2023), and *Larock-Granoff. Histoire d'une galerie* (Mare & Martin, 2024), she also publishes in academic and specialist journals (*Hommes & Migrations; Sculptures PUHR; Art Unlimited, Istanbul Art News*) and has taken part in colloquia and seminars on Turkish artists (ARVIMM, EHESS, Terra Foundation, LabEX EHNE Paris-Sorbonne).

# Trajectoires artistiques, engagement et héritage du peintre Hamed Abdalla (1917–1985)

Entretien avec Samir Abdallah

Claudia Polledri

*University of Montreal*

Perin Emel Yavuz

*Institute for Democracy, Media and Cultural Exchange (IDEM), Paris*

ORCID: 0000-0001-8846-5619

## Abstract

In this interview, Samir Abdallah retraces the many trajectories in the life of his father, the Egyptian painter Hamed Abdalla, between Egypt, Europe and the Arab world, as well as his work, which has been the subject of renewed interest since the 2000s. In the background, we can also trace the political tensions and conflicts that have marked relations between the Arab world and Europe, and which have undoubtedly influenced the reception and recognition of the painters of Arab modernism, to which Hamed Abdalla belongs. This exchange was also an opportunity to highlight Samir Abdallah's political heritage. His documentaries bear witness to his father's commitment to the Palestinian question.

## Keywords

Lettrism, Expressionism, Modern painting, Cosmopolitanism, Paris, Palestinian question

This interview was conducted on 6 June 2024, received on 16 March 2025 and published on 14 May 2025 as part of *Manazir Journal* vol. 6 (2024): "Les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, l'art abstrait et Paris" edited by Claudia Polledri and Perin Emel Yavuz.

## How to cite

Polledri, Claudia, and Perin Emel Yavuz. 2025. "Trajectoires artistiques, engagement et héritage du peintre Hamed Abdalla (1917–1985) : Entretien avec Samir Abdallah". *Manazir Journal* 6: 168–90. <https://doi.org/10.36950/manazir.2024.6.7>.

Lors de ses trajectoires entre le monde arabe et l'Europe, l'artiste, penseur et pédagogue égyptien Hamed Abdalla (1917–1985) a connu Paris à plusieurs reprises, aussi bien la période des années 1950 à la manière d'un ambassadeur artistique de son pays, qu'à partir des années 1960 lorsque, par la force des choses, il devient artiste « en exil » voire « immigré ». Intellectuel engagé, notamment pour la cause palestinienne, Abdalla est un témoin exemplaire de l'originalité et de la force esthétique et politique dont la peinture dans la région a été porteuse. En ce sens, la relation avec Paris ne représente pas une unicité, mais contribue à affirmer et à élargir une vision cosmopolite et panarabe, se traduisant par des liens solides avec les autres capitales de la région. Avec cet entretien, nous avons tenté de reconstruire le parcours et l'héritage artistique et politique du peintre à travers les propos de son fils, le documentariste Samir Abdallah<sup>1</sup>.

**Nous aimions commencer par le départ de Hamed Abdalla pour Paris. Pourquoi ce choix alors qu'il a construit sa renommée en Égypte (rétrospective au musée d'art moderne du Caire en 1956) ? Quelles sont ses conditions de vie en France, pourquoi Paris et combien de temps reste-t-il ?**

Tout au long de sa vie, Hamed Abdalla a effectué plusieurs déplacements à Paris. Il est né en 1917, et son activité artistique commence en Égypte, bien avant son arrivée en France. Il émerge artistiquement dès les années 1930, lorsqu'il fréquente le café populaire de Manial et qu'il portraiture les gens du quartier. Il y a d'ailleurs beaucoup de tableaux de la période dite du « café de Manial » (fig. 1). Pas loin de la place Tahrir, il y a un secteur qu'on appelle le quartier Ismaélien (Ismailieh) dans lequel se trouvent plusieurs cafés fréquentés par les artistes et les intellectuels. Abdalla s'installe face au Musée égyptien de la place Tahrir, rue Damiette, avec Tahia Halim sa première femme et leur appartement devient un atelier très fréquenté par les élèves du peintre qui a gagné une réputation internationale à son retour de Paris en 1951. Il fréquente les cafés de *wast al balad* (le centre dit ismaélien du Caire au début des années 1950). Le talent et le charisme d'Abdalla, qui est issu d'une famille populaire, attire le milieu cosmopolite au fameux café de Manial pour aller à la rencontre des artistes égyptiens. Manial, c'est comme si on parlait des faubourgs de Nanterre dans les années 1960 ! Dans ce contexte, Abdalla rencontre la communauté des « Égyptiotes », c'est-à-dire des étrangers nés ou ayant grandi en Égypte, où ils ont développé leur carrière et qui, de ce fait, sont presque considérés comme des Égyptiens.

Parmi eux, il y a des gens issus de toutes les diasporas, des Grecs, des Italiens et des Français. Par le biais d'institutions, comme l'École des Beaux-arts et la Société des Amis de l'Art, ou des Français de passage en Égypte ou au Caire, la France vise à se rapprocher des milieux égyptiens pour des raisons politiques, dans une forme de compétition avec l'Angleterre, le colonisateur de l'époque. Les Français d'Égypte apportent un soutien important aux artistes égyptiens. Cela répond à une forme de diplomatie culturelle, mais relève aussi de liens et d'attachements personnels que les artistes français installés en Égypte ont envers leur pays d'accueil. Ce sont d'ailleurs les membres de la Société des Amis de l'Art qui repèrent Abdalla et lui donnent l'occasion de réaliser une de ses premières expositions.

---

1. Samir Abdalla, born in Copenhagen, Denmark in 1959, is the son of Egyptian Modern Art pioneer Hamed Abdalla and his wife, Danish nurse, Kirsten Blach. He has been living in France since the age of 6, when he acquired French nationality. After studying drama and cinema at the University of Nanterre in the early 1980s, he co-founded the IM'media agency with his brother Mogniss, and has made numerous reports and documentaries on immigration and working-class neighborhoods, urban cultures, and Palestine, which have appeared in cinemas and on various TV channels.

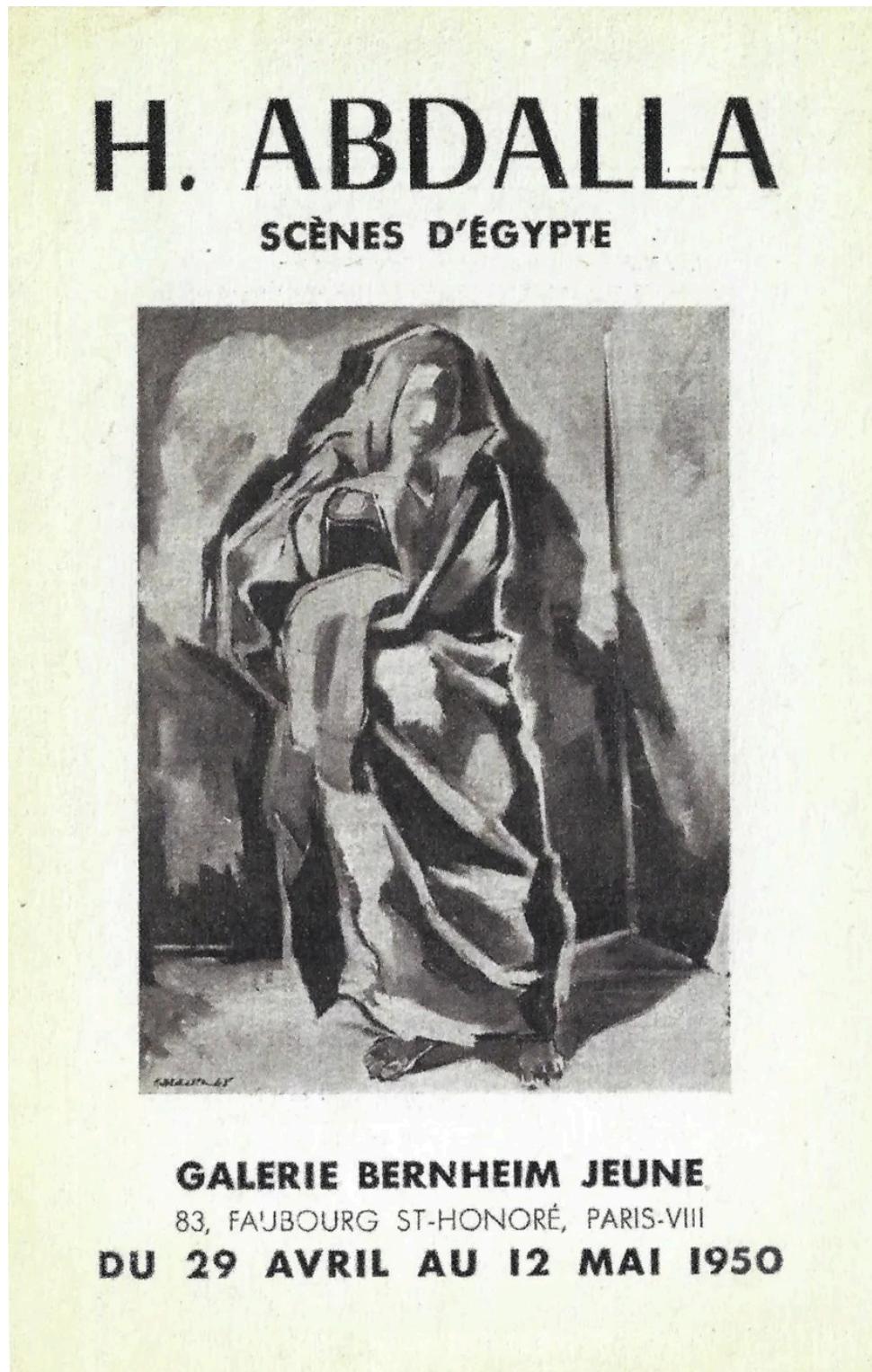


**Figure 1:** Abdalla, Hamed. *Au café*. 1940. Pastel sur papier, 20 × 30 cm, collection privée, Le Caire. Avec l'aimable autorisation de la famille d'Hamed Abdalla.

Ce cercle cosmopolite compte également des figures politisées, engagées dans la lutte contre la colonisation et dans le mouvement communiste et internationaliste, qui reconnaissent en Abdalla un homme du peuple capable de porter sa voix. Cette reconnaissance lui ouvre des portes et le conduit à Paris où il arrive pour la première fois en 1949. Ici, il participe, d'abord, à une grande exposition à l'automne 1949, au pavillon de Marsan, qui porte aussi bien sur l'art moderne égyptien que sur l'Égypte ancienne<sup>2</sup>. Abdalla y contribue avec une ou deux œuvres. En mars 1950, la galerie Bernheim-Jeune lui consacre une exposition<sup>3</sup> (fig. 2) qui obtient un énorme succès grâce à des critiques dithyrambiques dans la presse. Il en ressort avec la réputation d'un artiste égyptien parti à la conquête de Paris.

2. Exposition « Égypte-France », pavillon de Marsan du musée des Arts décoratifs, 7 octobre-20 novembre 1949.

3. Exposition « Scènes d'Égypte », galerie Bernheim-Jeune, 29 avril-12 mai 1950.



**Figure 2:** Couverture du catalogue de l'exposition personnelle de Hamed Abdalla, « Scènes d'Égypte », Galerie Bernheim Jeune, Paris, 29 avril-12 mai 1950. Avec l'aimable autorisation de la famille d'Hamed Abdalla.

### **Est-ce qu'il a développé des liens avec l'École de Paris lors de son séjour ?**

Il est important de souligner à ce propos que c'est avec sa première femme Tahia Halim<sup>4</sup> qu'Abdalla est venu à Paris en 1949. Ici, elle fréquente l'Académie Julian et l'atelier André Lhote et, de ce fait, contribue à créer des liens avec l'École de Paris. En revanche, Abdalla a toujours refusé tout encadrement et n'a jamais suivi de cours. Il s'est fait virer de l'école parce qu'il s'accrochait avec son professeur. Mais, finalement, lors de son retour en Égypte, il devient professeur grâce à Taha Hussein, le grand écrivain égyptien devenu ministre, qui lui offre un poste de professeur de dessin dans l'école de son quartier. À Paris, entre 1949 et 1951, il donnait des cours dans son appartement, ou alors il enseignait dans les cafés ; c'est quelqu'un qui a passé sa vie à étudier et à enseigner. Il avait une relation très directe avec les gens, il ne dispensait pas le savoir par le haut, mais il préférait toujours le dialogue, il disait : « j'ai autant à apprendre de toi que tu as à apprendre de moi ». À Paris, Abdalla participe à la vie culturelle, il rencontre les gens du milieu artistique, des artistes français ou d'ailleurs. Il fréquente les cafés du Quartier latin, de Montparnasse, des Champs-Élysées... C'est difficile, toutefois, de retrouver les noms d'artistes français ou internationaux qu'il a pu fréquenter à Paris, parce qu'on n'en a pas de traces ni de documents. Parmi ses élèves au Caire, on retrouve des artistes comme Tahia Halim, Inji Efflatoun, Gazbia Sirry, Georges Bahgory, voire même la princesse Farida.

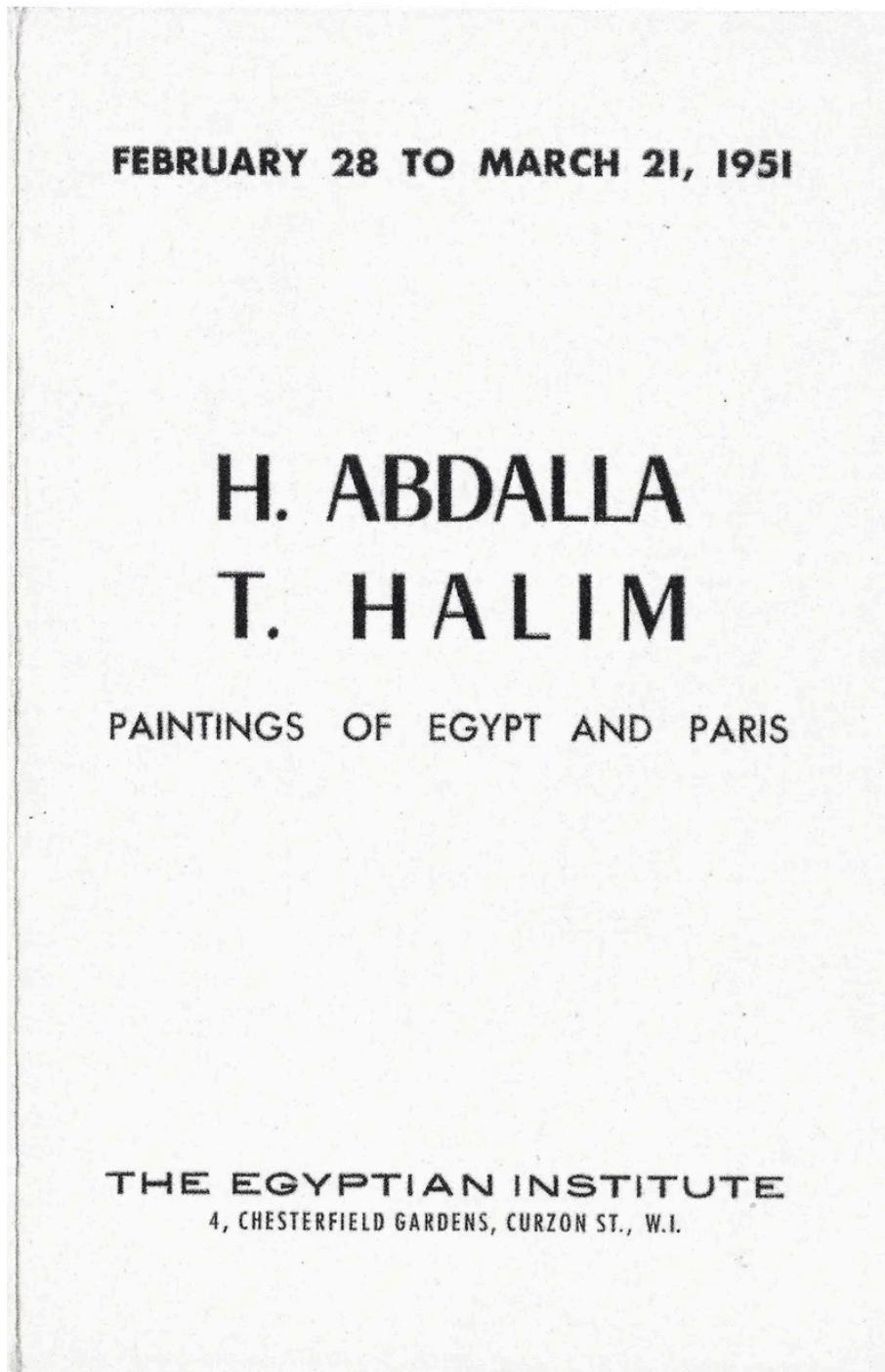
### **Comment se passe son retour en Égypte ?**

Après le succès de l'exposition à la galerie Bernheim-Jeune (1950), il a une exposition à Londres<sup>5</sup> avec Tahia Halim, moins importante toutefois (fig. 3). Cela ne l'empêche pas de rentrer en Égypte auréolé de gloire (fig. 4). Il incarne alors l'image de l'Égyptien issu du peuple, élevé au contact de la terre, qui expose sur les cimaises la vie de son entourage et de son milieu paysan. Bien que sa famille, originaire de la campagne de Moyenne-Égypte, se soit installée dans les faubourgs du Caire (où il est né), il reste profondément attaché à ses racines rurales.

---

4. Tahia Halim, peintre égyptienne (Dongola, Soudan, 1919 – Le Caire, Égypte 2003).

5. Exposition « Paintings of Egypt and Paris », The Egyptian Institute, Londres (1951).



**Figure 3:** Dépliant de l'exposition conjointe de Hamed Abdalla et Tahia Halim, « Painting of Egypt and Paris », The Egyptian Institute, 29 février-21 mars 1951. Avec l'aimable autorisation de la famille d'Hamed Abdalla.

**Figure 4:** Extrait du compte-rendu de l'exposition de Hamed Abdalla « Scènes d'Égypte » à la galerie Bernheim Jeune, publié dans *La Bourse égyptienne* du 4 mai 1950 intitulé « Un Égyptien à la conquête de Paris ». Avec l'aimable autorisation de la famille d'Hamed Abdalla.

Lorsqu'il expose ses œuvres parisiennes au Caire, il rencontre un grand succès. Il s'installe dans le centre de la capitale, où il ouvre une école-atelier à son domicile qu'il partage avec Tahia Halim, sa première femme issue de l'aristocratie, avec qui il a vécu pendant dix ans.

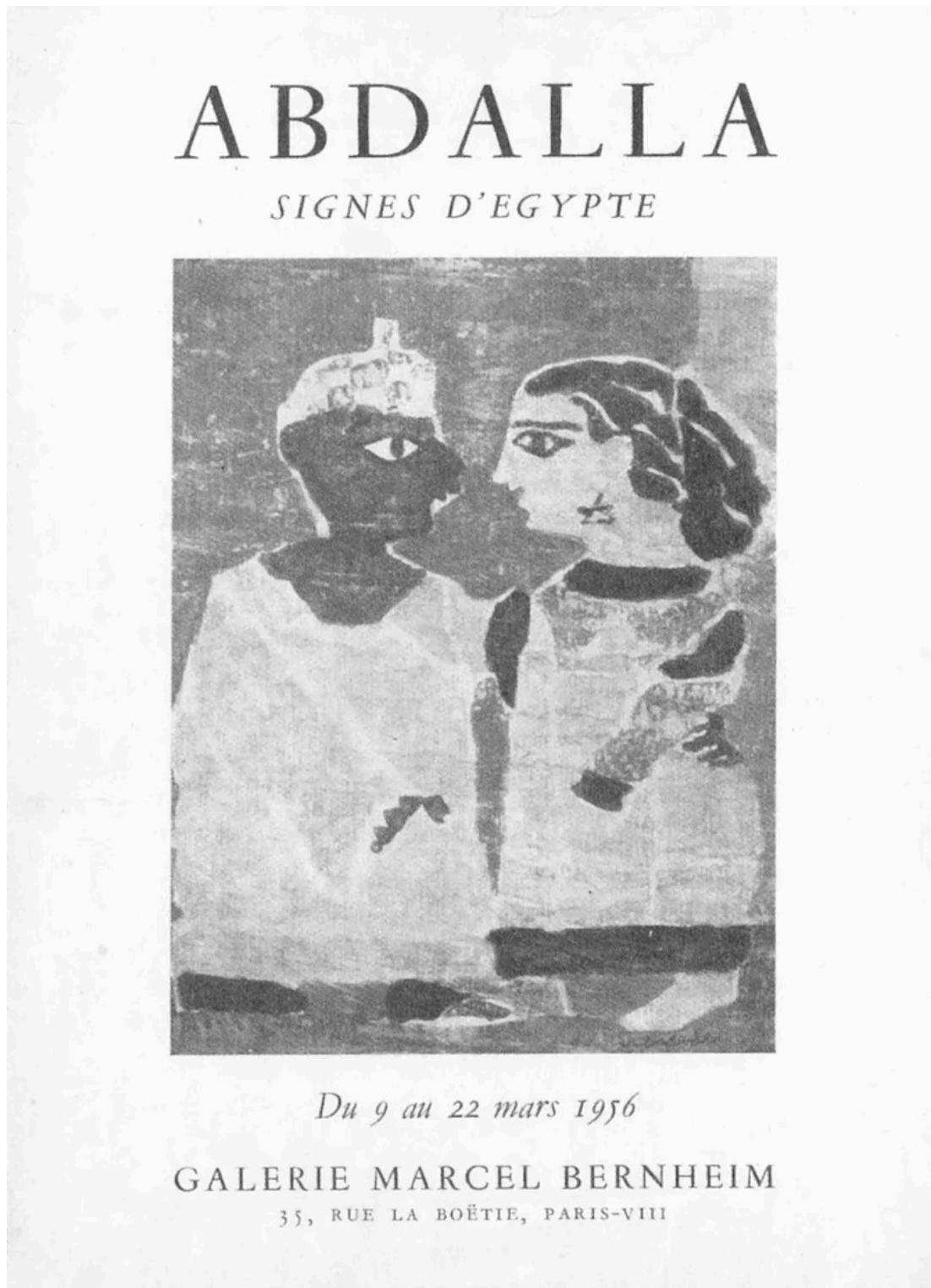
En Égypte, il reste ancré dans le même milieu cosmopolite qu'il fréquentait avant son départ pour Paris, mais un changement majeur survient : la révolution éclate et l'Égypte retrouve sa souveraineté. Abdalla participe activement à ce bouleversement, notamment à travers des endroits comme l'Atelier, un espace au Caire (il y en a un autre aussi à Alexandrie), créé dans les années précédentes par ce milieu cosmopolite. Il œuvre alors pour arabiser les cours et les pratiques. Pour Abdalla, il fallait développer un outil national pour l'intérêt, non pas de l'élite, mais du peuple. Bien sûr, il maintient des liens avec les réseaux francophiles, mais ces derniers perdent progressivement de leur importance.

**En 1956, il retourne en France pour une nouvelle exposition, cette fois-ci, à la galerie Marcel Bernheim<sup>6</sup> (Fig. 5), n'est-ce pas ?**

Oui, à cette époque, il avait un haut niveau de reconnaissance, mais tout s'effondre lorsque Nasser nationalise le Canal de Suez et la France, l'Angleterre et Israël attaquent l'Égypte. Abdalla décide alors de rompre radicalement avec la France et l'Angleterre et refuse de passer une seconde de plus dans l'un de ces pays qui fait la guerre à sa patrie. C'est à ce moment qu'il rencontre ma mère, après s'être séparé de Tahia. Comme elle est danoise, il décide de partir au Danemark où mon frère, ma sœur et moi sommes nés. Finalement, il y restera dix ans. Ici, il obtient une très bonne reconnaissance. Il fait beaucoup d'expositions et est régulièrement invité dans des expositions de la scène artistique danoise à laquelle appartient le mouvement CoBrA<sup>7</sup>. Il se retrouve néanmoins isolé.

6. Exposition « Signes d'Égypte », Paris, Galerie Marcel Bernheim, 9–22 mars 1956. En 1957, cette exposition est présentée à Rome (*Segni d'Egitto (Signs of Egypt)*) Galleria San Marco), à Palerme (*L'Egitto di Abdalla (Abdalla's Egypt)*), Centro per la cooperazione mediterranea), et au Danmark, Dansk Kunsthandel, Aarhus (*Signs of Egypt*).

7. Cobra – ou CoBrA, selon la typographie de Christian Dotremont – désigne un mouvement pictural fondé en 1948 par une poignée d'artistes d'Europe du Nord issus des avant-gardes formées après la Seconde Guerre mondiale (Catherine Vasseur), Encyclopédie Universalis.



**Figure 5:** Couverture du livret d'exposition individuelle « Signes d'Égypte » de Hamed Abdalla à la galerie Marcel Bernheim, 9-22 mars 1956. Avec l'aimable autorisation de la famille d'Hamed Abdalla.

**Est-ce que c'est pour cela qu'il décide encore une fois, et dix ans après, de revenir en France ?**

Oui. Abdalla revient en France en 1966, convaincu par ses amis intellectuels et artistes que la France a changé, et qu'il est désormais possible de considérer Paris comme une capitale culturelle internationale où se retrouvent les artistes tiers-mondistes et internationalistes du monde entier (nous sommes dans la période pré-révolutionnaire, avant 1968). J'étais un gamin à l'époque, mais je me souviens qu'il fréquentait les artistes arabes ou internationaux de passage à Paris, comme le fameux artiste afro-américain Herbert Gentry, de Harlem, qu'il a connu à Paris à cette époque. Ils étaient très proches. Gentry venait souvent à Paris, il passait à la maison où je l'ai connu... Il y avait dans les années 1960, un Paris révolutionnaire façonné par des gens qui venaient des quatre coins de la planète, c'était un lieu de circulation où on rencontrait des Africains, des Argentins, des Chinois, des Scandinaves et aussi beaucoup d'Arabes issus de différents pays, du Maroc jusqu'à l'Irak, et même des Iraniens.

Néanmoins, à ce moment, la France est encore aux prises avec la suite de la guerre d'Algérie, le contexte est très anti-arabe, la montée des tensions avec Israël fait que la France, en particulier le milieu intellectuel et artistique français, soutient Israël. Dès qu'il arrive en France en mai 1966, avec notre famille, Abdalla approche le milieu des galeries. Je me rappelle une anecdote à ce propos. À noter que je parlais anglais à la maison avec mes parents, je ne parlais pas encore le français. Un jour, mon père m'emmène visiter les galeries avec mon frère Mogniss. Lors d'une visite, le galeriste nous demande de quel pays nous sommes et, en entendant Égypte, il répond : « Ah, then we are enemies ! ». Il était pro-israélien. Voilà la mentalité qu'il y avait à cette époque. En 1967, le milieu des intellectuels et des artistes soutient Israël très massivement et Abdalla se retrouve avec la minorité qui soutient le camp arabe. À ce moment-là, la guerre oppose l'ensemble des pays arabes et Israël. Abdalla participe alors à une exposition en solidarité avec la Palestine avec le réseau des artistes issus de la Jeune Peinture.

En 1967, il n'y avait pas encore de collectif, mais c'était la même mouvance qui, en 1975, a donné lieu au Collectif des peintres arabes<sup>8</sup>. Dès 1967, la question de la Palestine provoque des divisions et Abdalla se retrouve marginalisé. À cause de la position des galeristes, des marchands et des institutions qui soutiennent Israël par des déclarations et des ventes aux enchères massives, l'atmosphère de l'époque est clairement anti-arabe. Abdalla se coupe de ce milieu et se retire ainsi du circuit artistique, ce qui explique en grande partie sa marginalisation. Ce n'est pas seulement le cas d'Abdalla d'ailleurs, mais cela concerne tous ceux qui ne partageaient pas le discours de la France comme « pays des lumières, qui apporte la civilisation, des idées progressistes, etc. », tout en gardant une mentalité coloniale.

8. Le Collectif des peintres des pays arabes (Liban, Syrie, Egypte, Algérie, Tunisie) a été fondé en 1975 par Claude Lazar. Il faisait partie d'un réseau international et réunissait des artistes engagés, dont Rachid Koraïchi ou Gouider Triki, dans le but d'organiser plusieurs initiatives artistiques et culturelles en soutien de la Palestine. À ce propos, voir Odile Burluraux, Madeleine de Colnet et Morad Montazami, dir., *Présences arabes : Art moderne et décolonisation, Paris 1908-1988*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art moderne de Paris, 5 avril-25 août 2024 (Paris : Paris Musées, 2024), 179.



**Figure 6:** Catalogue de l'exposition « Abdalla » au Musée national de Damas, 24 mai 1967. En couverture est reproduit le tableau acquis par le ministère de la Culture syrien, *Al-Hureya* [La Liberté]. Avec l'aimable autorisation de la famille Abdallah.

**C'est d'ailleurs à cette époque que son œuvre a été présentée au Moyen-Orient. Est-ce que cela a été un choix aussi politique lié au moment ?**

Oui, en juin 1967, le Musée national de Damas organise une rétrospective de ses peintures (fig. 6), mais l'exposition ouvre et ferme le même jour à cause de la guerre. Un an après, en mars 1968, il est à Beyrouth avec la Galerie One. C'est quand même depuis Paris qu'Abdalla réalise tout cela. Bien qu'il soit installé à Paris, il reste connecté avec le réseau d'artistes, d'intellectuels et de révolutionnaires qui circulent entre Paris, Beyrouth, Amman, entre autres. C'est lors de cette exposition que s'opère la véritable connexion avec le Liban, Beyrouth étant le pôle d'attraction du monde arabe où Abdalla rencontre de nombreux intellectuels, artistes et peintres venus de tous les pays arabes. Il ne faut pas oublier que nous sommes aussi dans la vague du nationalisme arabe, où il y a plusieurs tendances. Mais disons que l'esprit général va du nassérisme, avec sa version nationaliste autoritaire, jusqu'à la version panarabe révolutionnaire représentée chez les Palestiniens par exemple par le FPLP<sup>9</sup>. Et donc, il est dans cette dynamique. C'est là qu'il fait, dans un moment d'enthousiasme, le tableau *al-Thawra - La Révolution* (1968) en hommage aux combattants de Karameh (mars 1968)<sup>10</sup>.

**Est-ce à ce moment que remonte aussi sa période dite « lettriste » ? Comment la qualifiez-vous ?**

Même s'il y a pleins d'autres termes qui ont été utilisés, comme par exemple le mot « forme » qu'il utilisait lui-même, ou l'expression « écriture anthropomorphique », une « écriture qui suggère des figures humaines », je dirais, en effet, que l'expression la plus juste serait « *al-hurufiyya al-ta'biriyya* » qui veut dire « lettrisme expressionniste ». En juin 1967, à Damas, puis l'année suivante à Beyrouth, il aura d'ailleurs l'opportunité de faire une grande exposition rétrospective de son œuvre lettriste. C'est à ce moment-là que ses œuvres de ce type sont montrées pour la première fois dans un pays arabe. Il les avait déjà largement exposées au Danemark dès les années 1957-1958. En réalité, son travail avec les lettres arabes date du début des années 1950, mais il le développe largement à la fin de cette même décennie. Son œuvre est fortement marquée par les thématiques politiques tel qu'illustré par les titres de plusieurs œuvres (*Révolution, Défaite, Régrets, Lève-toi, Esclavage, La Guerre, Liberté*). À côté de cela, il explore aussi des sujets plus doux (*Talisman, Amour, Affection, Couple, Amants*), car cette période est pour lui profondément romantique. Il est très amoureux de ma mère, ce qui lui inspire une série érotique avec des lettres arabes évoquant l'amour ou la maternité. Il aime également célébrer toutes manifestations de la vie (fig. 7).

9. Front populaire de libération de la Palestine.

10. Le 21 mars 1968, les Israéliens lancent une attaque contre les bases militaires de l'OLP sur la rive Est du Jourdain. Les Palestiniens, soutenus par les Jordaniens, parviennent à affronter directement l'armée israélienne et à la refouler du camp de réfugiés de Karameh. Malgré le nombre de pertes élevées des deux côtés, cet événement représente pour les Palestiniens une victoire symbolique majeure qui conduira à une participation massive des jeunes dans les rangs de l'OLP.



**Figure 7:** Abdalla, Hamed. *Al-Hubb* [Amour]. 1962. Techniques mixtes, papier sur masonite. 100 × 65 cm.  
Avec l'aimable autorisation de la famille d'Hamed Abdalla.

### **Pour revenir à l'exposition de Damas de 1967, est-ce qu'elle a circulé dans d'autres capitales arabes ?**

Normalement, l'exposition devait circuler dans toutes les capitales arabes et se terminer en beauté en Égypte où il espérait en profiter pour revenir s'installer avec sa famille. Mais la situation régionale dégénère très vite avec, peu de temps après, le Septembre noir et le Massacre des Palestiniens en Jordanie (1970), les diverses invasions israéliennes du Liban, etc. La situation géopolitique n'est donc pas très favorable à la circulation des œuvres d'art dans la région. De plus, il faut tenir compte des lourdeurs des régimes et des institutions artistiques dans la plupart des capitales arabes, qui ne bénéficient pas de la même liberté de manœuvre que celle dont disposaient les Libanais et qu'ils ont préservée. C'est ainsi que son projet de tournée arabe pour finir en Égypte tombe à l'eau, et que cette série d'œuvres reste bloquée à Beyrouth jusqu'à aujourd'hui ! Quand il a quitté Beyrouth, Abdalla l'a laissée entre les mains d'Adonis. J'ai d'ailleurs retrouvé récemment des lettres dans lesquelles Adonis écrit à Abdalla que ses œuvres ont été confiées à des mains sûres à Beyrouth. Quand j'ai retrouvé ces lettres, j'ai demandé à Adonis où étaient ces œuvres, mais il m'a dit ne plus s'en rappeler...

### **Est-ce que son engagement pour la question palestinienne se poursuit lors de son retour à Paris en 1966 ?**

Oui, tout à fait. Les années passent et Abdalla est toujours très connecté avec la mouvance palestinienne, pro-palestinienne arabe, européenne et française (fig. 8). Son retour à Paris en 1966 a pour principal objectif de se reconnecter avec la scène artistique mondiale, notamment avec le milieu des artistes et des révolutionnaires venus non seulement du monde arabe mais aussi d'Afrique. En 1973, en 1975 et 1976, il participe donc à des expositions de solidarité avec la Palestine et de soutien au peuple libanais et palestinien. En 1978, se tient la fameuse exposition pour la Palestine à Beyrouth pour laquelle son œuvre *Défaite du Sionisme* est exposée à la suite de sa donation. C'est à cette occasion qu'il écrit une lettre<sup>11</sup> à Mona Saudi, qui dirigeait la section plastique de l'OLP, en disant : « Je donne toute ma collection qui est chez Adonis, 145 œuvres, je la donne pour la résistance armée du peuple palestinien, pour la libération totale de la Palestine », les deux points étant soulignés ! Cependant, comme je l'ai dit, Adonis prétend que les œuvres ont disparu, qu'il y a eu un bombardement, que l'endroit a été détruit, qu'il ne se souvient plus trop bien.... Enfin, on ne sait pas quelle est la part de vérité... Il ne sait pas lui-même. Ce qui est important, c'est qu'Abdalla n'était pas soutenu par les milieux dits des marchands en Europe, ni par les milieux institutionnels qui avaient tendance à marginaliser des artistes, à les invisibiliser, surtout lorsqu'ils avaient une pratique et un discours qui ne s'alignaient pas avec ce qu'on attendait d'eux, à savoir célébrer et se conformer au génie français ou européen.

---

11. Cette lettre a été exposée au Musée d'Art Moderne de Paris, lors de l'exposition « Présences arabes », 5 avril-25 août 2024.



# **POUR LES VICTIMES ARABES PALESTINIENNES**

## **Exposition**

au Foyer Franco-Libanais  
15, rue d'Ulm (5<sup>e</sup>)

**7-17 Juillet**

Abdallah - K. Apple - J. Busse - Brayer - Chaplin - Chastel - Collamarini - Corbin  
Couturier - Etienne Martin - Midy - Pichette - Sharkawi - Suguï - Turki - Zadkine etc...

**Figure 8:** Affiche de l'exposition-vente d'œuvres d'art au profit des victimes arabes palestiniennes au Foyer franco-libanais, paroisse Notre Dame de Paris, 7-17 juillet 1967. Avec l'aimable autorisation de la famille d'Hamed Abdalla.

**Parlons de la réception. Est-ce qu'on peut dire que sa reconnaissance a démarré dans les années 50 ?**

En fait, il commence à se faire connaître comme un artiste de premier plan grâce aux critiques d'art égyptiens, notamment par des figures comme Aimé Azar, Jean Lacouture ou Waldemar Georges, entre la fin des années 1940 et le début des années 1950. De plus, Badr el-Din Abu Ghazi, éminent critique d'art égyptien qui deviendra plus tard ministre de la Culture, écrit en 1948 ou 1949 un texte dans lequel il reconnaît la naissance d'une nouvelle école de peinture sous l'impulsion d'Abdalla. Mais aussi Jean Lacouture, dans un livre publié dans les années 1950, qualifie Abdalla de pionnier. En réalité, la génération des pionniers remonte à avant lui et reste liée à une forme d'orientalisme, même s'il est adapté à la mode égyptienne. En revanche, Abdalla réalise une rupture radicale. Il n'a jamais suivi la tendance des écoles influencées par l'Europe, comme celle des surréalistes égyptiens du mouvement Art et liberté, qui, bien qu'ayant marqué l'histoire, restent des écoles ancrées dans la tradition, avec Paris comme centre. Abdalla va à l'encontre de toute affiliation au centre impérial, représenté à l'époque par la France et l'Angleterre, et cherche à développer un « courant égyptien » propre.

**Comment Abdalla est-il présent dans les pays extra-européens ?**

D'abord, quand il quitte l'Égypte pour venir en France, il a des expos dans le monde entier : en Europe, aux États-Unis, en Afrique, en Asie, etc. Cela va dans tous les sens. Que ce soit dans des expositions individuelles ou collectives, son œuvre circule énormément. Abdalla est porté par la vague, ce qui relève peut-être également, plus généralement, de la reconnaissance émergente envers les arts du tiers-monde. Tout comme les Français ont joué un rôle en Égypte avec le milieu artistique, les Américains ont adopté une même approche dans le cadre de la diplomatie culturelle avec les pays de l'axe Asie-Afrique, Asie-Moyen-Orient-Afrique. Ils organisaient beaucoup d'initiatives de diplomatie culturelle et développaient des collections, comme celle du musée du Cristal (Steuben Glass Museum) où des œuvres de mon père se trouvent à côté de celles de Matisse. Malgré cette grande visibilité, Abdalla choisit de rester confiné au Danemark.

**Si on revient à la réception de son œuvre en Égypte, comment passe-t-on de la reconnaissance des années 1950 à la marginalisation ?**

D'abord, sous l'époque de Nasser, il y avait une espèce de bureaucratie d'État qui s'était installée avec des fonctionnaires très dogmatiques et autoritaires, qui voulaient « le bonheur des gens malgré eux », et donnaient des directives aux artistes. Dans l'art égyptien, cela se traduit par un soutien à l'art socialiste réaliste ou, disons, l'art de propagande. Évidemment, mon père ne pouvait pas se retrouver là-dedans. Il se trouvait donc pris dans une contradiction entre son soutien à la politique nationaliste, en particulier à la tendance progressiste et sociale de Nasser, et sa révolte contre la direction autoritaire prise par le régime. Cette situation s'aggrave avec l'arrivée de Anouar el-Sadate.

Quand le régime de Sadate fait un virage pro-américain, il le dénonce très violemment et évidemment, il en paye le prix. Même ses amis, comme Badr el-Din Abu Ghazi, qui devient ministre de la Culture, ou Gamal el-Atifi, qui devient président de l'Assemblée du peuple, ou d'autres figures du pouvoir rencontrées durant la période pré-révolutionnaire et révolutionnaire, ne parviennent pas à le soutenir dans le projet de retour pour jouer un rôle à la hauteur de son talent dans son pays.

Et ce, malgré les lettres signées par des dizaines d'artistes demandant son retour dès 1968 pour enseigner et soutenir le courant artistique égyptien. Le régime l'ostracise. Un artiste qui n'est pas soutenu ni par son pays, ni par le pays d'accueil, finit par disparaître, du moins provisoirement.

### **Est-ce que son œuvre a été reconnue en Égypte par la suite ?**

Abdalla a toujours manifesté cette envie de revenir en Égypte et d'y trouver sa place. D'ailleurs, à la fin de sa vie, dans les années 1980, il retournait régulièrement en Égypte avec l'idée de s'y installer. Il rouvre, entre autres, son atelier, qui était dans sa maison de Manial. Mais il est mort trop tôt et n'a pas pu vraiment effectuer son retour.

À sa mort, en 1985, les proches de mon père en Égypte et la famille s'activent pour que son œuvre et sa mémoire trouvent leur place, à commencer par le fils de Badr el-Din Abu Ghazi, Emad Abu Ghazi, qui est un référent en matière d'archives — il a participé récemment à un colloque à Abu Dhabi sur la question des archives des artistes arabes<sup>12</sup>. Ils ont voulu que son œuvre soit réintégrée dans le patrimoine égyptien et ont œuvré pour qu'une collection importante de mon père entre au Musée d'Art Moderne égyptien du Caire. En 1994, nous avons fait une donation d'une trentaine d'œuvres qui ont ensuite été exposées. Il y a eu aussi un texte sur l'œuvre d'Abdalla de la part d'un critique égyptien, un homme de lettres francophone, Édouard El Kharrat. L'inauguration a été un grand moment, mais ni mon frère ni moi n'avons pu y assister. C'était sous Moubarak... Cela a été un beau moment de retour, où le public égyptien et le monde des artistes ont pu redécouvrir Abdalla, mais très vite, c'est passé aux oubliettes.

Il a fallu attendre le regain d'intérêt pour les modernistes arabes, qui date des années 2000, ainsi que l'explosion du marché de l'art et des acquisitions par les collectionneurs du Golfe et du Liban, pour redécouvrir son œuvre. Ensuite, il y a eu aussi le contrecoup du 11 septembre. Une haine anti-arabe s'est exprimée très violemment aux États-Unis, mais en même temps, un courant au sein de la société américaine, notamment dans certains milieux plus éclairés, a cherché à comprendre ce qui se passait dans la région à travers les arts. Cet intérêt pour les modernistes arabes se développe aussi grâce aux études décoloniales dans l'intention de décoloniser les arts. Morad Montazami<sup>13</sup> représente tout à fait ce courant de chercheurs et historiens d'art qui se sont formés dans les institutions françaises ou européennes et qui, pour des raisons personnelles aussi (Morad est le fils d'un réfugié iranien qui a grandi en France), s'intéressent aux histoires d'exil, d'immigration et de lutte. Dans notre famille, nous sommes conscients de notre responsabilité envers cet héritage.

### **Qu'est-ce qui vous a conduit à prendre en main l'héritage artistique de votre père ?**

Je vous raconte une petite anecdote amusante. J'étais retourné chez ma mère en 2007 ou 2008, parce qu'elle était malade, et, chez elle, il y avait l'atelier Abdalla tel qu'il était de son vivant. Je dormais sur un lit qu'il avait fabriqué et qui contenait un coffre. L'intérieur était rempli de tableaux en rouleau. Ma mère avait l'habitude de me dire, chaque matin, « Samir, quand est-ce que tu vas te réveiller et ouvrir le coffre sur lequel tu dors ? C'est plein de trésors. Il faut s'en occuper. » Moi, je faisais des films et militais avec mon frère dans les mouvements de jeunes immigrés et des

12. À ce propos, voir « al Mawrid Arab Center for the Study of Art », NYU Abu Dhabi (consulté le 23 avril 2025), <https://nyuad.nyu.edu/en/research/faculty-labs-and-projects/al-mawrid.html>.

13. Morad Montazami est historien de l'art, commissaire d'exposition et éditeur en chef de la revue *Zamân*, éditeur avec Zamân Books d'une étude sur les archives d'Abdalla, coordonnée avec Samir Abdalla et Kirssten, la femme de l'artiste, *Hamed Abdalla : Arabécédaire* (Paris : Zamân, 2018).

cités en France et en Europe. Nous avions une agence qui s'appelait Agence IM'média<sup>14</sup> (dont un des travaux était présenté dans l'exposition « Présences arabes »). Nous étions très pris par cela, nous n'avions pas le temps de nous occuper suffisamment de l'œuvre de notre père, même si nous avions déjà publié un numéro spécial de notre revue sur son œuvre et organisé ici et là quelques expositions, avec diverses galeries au Caire et en Europe sans jamais réussir à trouver des partenaires vraiment motivés. Pourtant ma mère s'est acharnée à démarcher des dizaines de galeries et centres d'art depuis la mort de mon père jusqu'à la fin. Alors, un jour je vais chez ma mère et je lui dis : « Bon d'accord, on va commencer par tout prendre en photo. » Cela s'est passé au moment où nous avons repéré cet intérêt nouveau pour les modernistes arabes à la fin des années 2000.

Nous avons alors rencontré un galeriste égyptien qui s'appelle Karim Francis, francophile et bien connecté avec la France. C'est lui qui a ressorti les œuvres, au-delà des expositions un peu marginales, afin de tenter de les réintégrer dans le circuit. Et c'est ainsi que tout a commencé à se mettre en place progressivement jusqu'à ce que nous rencontrions les commissaires de la Tate Modern, à l'occasion d'une exposition que Karim Francis avait organisée avec nous à la foire de Dubaï en 2014<sup>15</sup>.

En 2014, nous avons publié le livre *Abdalla : l'œil de l'esprit*<sup>16</sup>, que j'ai coordonné avec Nasser Soumi (un ami palestinien de mon père), sa femme Roula El-Zein et mon ami Kheridine Mabrouk. Il y avait un intérêt croissant des collectionneurs et des musées. Je vais en Égypte, où j'allais régulièrement depuis la révolution de 2011, je fais une campagne de presse, on a l'impression que les choses sont possibles, bougent. C'était juste avant qu'al-Sissi s'installe au pouvoir. Alors, nous avons ressorti les œuvres des réserves et on a forcé leur exposition<sup>17</sup>. Mais le public était très réduit, une centaine de personnes...

C'est alors que nous rencontrons Jessica Morgan, qui dirigeait le département des acquisitions, un poste important à la Tate. Elle a un coup de cœur pour le travail d'Abdalla et envoie Morad Montazami pour faire de la recherche. C'est ainsi qu'il découvre à la fois l'œuvre qui le fascine et, en même temps, un fonds d'archives gigantesque que nous avions préservé. Et là, il a passé sept ans à travailler sur les archives avec moi, à les étudier, et il publie le livre *Arabécédaire*<sup>18</sup>.

Bref, tout a permis à l'œuvre d'Abdalla d'être redécouverte, mais ce n'est pas encore totalement acquis. Il y a des hauts et des bas en raison de cette logique marchande, qui reste la force principale en jeu. Aujourd'hui, par exemple, je crois que ce sont les Saoudiens qui achètent le plus. Dans les Émirats – Abu Dhabi, Dubaï et Sharjah –, il semble toutefois y avoir une ouverture plus grande qu'en Arabie saoudite en ce qui concerne la politique d'acquisition, notamment pour les œuvres qui pourraient poser un problème d'un point de vue politique ou moral (fig. 9). Mais les choses évoluent rapidement.

14. L'agence IM'média cofondée par Samir Abdalla et Mogniss H. Abdalla a été lancée en 1983. Il s'agit d'une agence de presse multimédia dédiée aux luttes de l'immigration et des quartiers populaires qui réalise de nombreux documentaires et reportages.

15. « Art Dubai Modern », 19–22 mars 2014.

16. Roula El-Zein, dir., *Abdalla : L'œil de l'esprit. La vie et l'œuvre de l'artiste Hamed Abdalla (1917–1985)*, avec des contributions d'Andrée Chedid et Hamed Abdalla (Paris : Bachari, 2014).

17. La collection Abdalla au Musée d'Art Moderne du Caire, 2014.

18. Montazami, dir., *Hamed Abdalla*.

Une toile comme *Al Taslim – Capitulation* (1977) dénonce la collaboration des régimes arabes réactionnaires à la situation dramatique des peuples arabes. C'est en effet l'essence du travail de mon père. À mon avis, ils auront du mal à l'intégrer dans leurs collections, mais on ne sait jamais... Par exemple, quand je rencontre des gens qui se présentent comme de potentiels médiateurs entre nous et les agents saoudiens, ils me disent souvent : « Ouais, mais tu n'as pas une œuvre un peu plus gentille ? » Moi : « Je l'ai, mais je ne te la donne pas. » Je ne la donne pas, parce que, pour moi, il faudrait que les Saoudiens exposent les œuvres qui dénoncent leur responsabilité dans la situation dramatique actuelle. Ils doivent reconnaître que c'est leur politique qui a contribué – avec d'autres – à ramener des pays comme l'Égypte dans la situation de coma dans laquelle ils se trouvent aujourd'hui, en encourageant l'ignorance et l'obscurantisme... Après, il y a pas mal d'œuvres d'Abdalla qui circulent sur le marché grâce aux maisons de ventes aux enchères et qui se trouvent dans diverses collections. Nous ne pouvons pas tout contrôler...

En Égypte, les œuvres tombent régulièrement dans l'oubli... En ce moment, il n'y a pas de vraie place pour l'art égyptien, tout simplement. L'art dans les milieux de la production artistique, le cinéma, le théâtre, la musique, la peinture, tout cela reste marginal. Les gens ont faim, et la livre égyptienne s'effondre.

Néanmoins, comme les œuvres d'Abdalla se trouvent maintenant au Musée d'Art Moderne du Caire, dans les pays du Golfe, à la Tate, au Met et, là, dans cette importante exposition « Présences arabes » à Paris, et comme elles sont vendues aux enchères à des prix assez élevés, il y a un intérêt, mais qui reste encore un peu artificiel.



**Figure 9:** Abdalla, Hamed. *Al-Tamazouq* (Déchirure). 1975. Acrylique sur papier et toile. 97 × 73 cm. Avec l'aimable autorisation de la famille d'Hamed Abdalla.

**Dernière question : vous avez réalisé des documentaires, notamment sur la Palestine. Est-ce que l'héritage de votre père a influencé votre travail, bien que vous ayez choisi un médium différent ?**

Au niveau des thématiques, j'ai été porté depuis mon enfance par la question palestinienne, je l'ai héritée directement de mon père. Mon père nous a élevés, moi, mon frère et ma sœur, dans l'idée qu'on allait libérer la Palestine. Il disait : « Tu vas aller au bled, quand tu seras formé, tu feras la révolution là-bas et tu libéreras la Palestine. » C'était un discours quasi quotidien. Il n'a jamais mis les pieds en Palestine, mais il a pris un train dans les années 1940, avant la création d'Israël, entre Alexandrie et Beyrouth, et il est passé par la Palestine. Il a rencontré un peintre palestinien, le fondateur de l'Union des artistes palestiniens [Ismail Shammout, NDLR].

J'ai grandi en France, et mes premiers engagements étaient dans les comités de soutien à la Palestine. On faisait d'abord des actions militantes pour soutenir la résistance palestinienne au milieu des années 1970. J'ai commencé à écrire de la poésie. Mes poèmes de l'époque étaient beaucoup centrés sur la Palestine, et comme j'ai grandi en France, j'ai fréquenté très jeune mes camarades de Nanterre. Je vivais à la frontière entre Suresnes et Saint-Cloud, dans une maison que ma mère avait obtenue par son travail. C'était un peu le ghetto des pauvres à Saint-Cloud. Mes fréquentations étaient principalement des jeunes de ma génération. Je fréquentais notamment le bas de Suresnes et Puteaux, un quartier où il y avait beaucoup de jeunes maghrébins. Je me suis aussi rapidement lié à mes amis de Nanterre, qui faisaient du théâtre. On a ressenti le besoin d'exprimer la réalité des jeunes immigrés à travers des formes d'expression culturelle : la Palestine, les oppressions, les violences policières, le climat raciste très violent. Je me souviens de 1967. J'avais 7 ans, j'allais à l'école. Le lendemain de l'agression israélienne, ma sœur et moi nous sommes retrouvés encerclés par nos camarades à l'école, qui nous montraient du doigt et se moquaient de nous, en nous lançant des commentaires comme : « les soldats égyptiens ont abandonné les chaussures dans le désert pour fuir au plus vite devant l'arrivée de l'armée de Tsahal... » C'était une image qui circulait beaucoup dans les médias de l'époque et qui symbolisait la honte. À l'école, les gamins se moquaient de nous, et il a fallu que je me batte pour me défendre et défendre mon honneur. Cette expérience m'a appris qu'il fallait se battre. Je suis rentré chez moi avec des vêtements déchirés, et mon père a vu que j'étais blessé. Je lui ai expliqué ce qui s'était passé, il m'a embrassé et m'a dit : « Ah, mon fils... tu as sauvé l'honneur des Arabes ! »

Cette mentalité m'a appris que c'était juste de se battre, qu'il ne fallait pas accepter l'humiliation. Cela m'a forgé un caractère de combattant. J'ai pris cela de mon père. Il était sceptique au début. Il avait le profil classique de l'exilé, qui disait qu'il fallait se concentrer sur la révolution dans notre pays et ne pas trop se mêler de ce qui se passait en France. Mais au fil du temps, à force de discuter avec lui, il a fini par nous soutenir. Il a compris et nous a soutenus dans nos luttes, notamment lorsque mon frère et moi avons été menacés d'expulsion pour trouble à l'ordre public, à cause de notre engagement en faveur de la Palestine et contre le racisme. Il a participé à l'organisation d'une campagne internationale pour nous défendre, qui proposait, en soutien à la menace de notre expulsion de France, d'expulser cinq Français de chaque pays du Front du refus arabe, dont mon père faisait partie. On était en 1977. Le Front du refus arabe comprenait plusieurs pays dans les années 1970 : l'Algérie, la Syrie, l'Irak, la Libye et le Yémen. Il était l'un des représentants de la branche culturelle de ce front. C'est ce réseau qu'il a mobilisé pour nous soutenir. Les autorités françaises nous soupçonnaient de soutenir les mouvements qu'elles qualifiaient de « terroristes internationaux », simplement parce que nous défendions la cause palestinienne. Mais en réalité,

nous étions juste des littéraires, qui militaient pour une Palestine libre, pour tous les peuples, quelle que soit leur origine. Nous défendions le rêve d'une Palestine libre où juifs, musulmans, chrétiens, athées puissent tous vivre ensemble.

Dans les sujets que j'ai traités, la Palestine a été un thème important. J'ai réalisé quatre ou cinq films qui ont beaucoup circulé dans le monde. Il n'y avait personne d'autre que moi chez Arafat pour filmer quand j'ai réalisé *Le siège* (2002) ; il n'y avait personne d'autre que moi quand j'ai réalisé la rencontre entre les écrivains internationaux (*Écrivains des frontières*, 2002); il n'y avait personne d'autre que moi et mon ami Kheridine Mabrouk quand j'ai filmé en janvier 2009 après l'agression contre les Palestiniens (*Gaza-Strophe, Palestine*, 2010). À la différence d'aujourd'hui, il n'y avait pas d'images qui sortaient parce qu'il n'y avait pas de réseaux sociaux. Il n'y avait que le point de vue de la frontière depuis Israël et le point de vue des bombardements sur Gaza, il n'y avait pas d'images de l'intérieur, vraiment très peu, et pas de médias occidentaux. *Gaza-Strophe, Palestine* a fait le tour du monde parce qu'il y avait une demande de voir ce qui se passait là-bas. Malgré la censure, il a énormément circulé et reçu des prix, comme celui du meilleur documentaire méditerranéen. Oui, je pense que tout cela fait partie de l'héritage de mon père.

Il y avait le vrai racisme, puis aussi la paranoïa des projections. J'ai grandi avec cela. Je pense que même s'il n'y avait pas eu cette histoire d'être égyptien pointé du doigt, parce que l'image des chaussures des soldats, ça, c'était un vrai traumatisme. Des gens de ma génération que je connais et qui ont vécu cela se sont engagés. Leur engagement est dû à ce qu'ils ont vécu, à cette forme de violence raciste et néocoloniale. S'ils ont choisi de s'engager en soutien à la Palestine, c'est parce que cette cause est devenue synonyme de lutte contre l'oppression et pour la justice... Bien sûr, j'ai hérité cela de mon père, mais cela arrive aussi à ceux qui ont simplement grandi en France. La plupart des copains et copines qui ont grandi en France ont la Palestine dans le sang. Ils n'ont pas forcément eu un père ou une mère militante, mais ils sont très concernés par la question pour ce qu'elle représente : l'oppression, l'injustice, la discrimination... C'était pareil pendant la guerre du Golfe. Cet engagement pour la Palestine fait partie de mon héritage, et il a profondément marqué mon travail, même si j'aborde aussi d'autres sujets liés à l'immigration en France, qui sont eux-mêmes étroitement liés.

## Bibliographie

Burluraux, Odile, Madeleine de Colnet et Morad Montazami, dir. *Présences arabes : Art moderne et décolonisation, Paris 1908–1988*. Paris : Paris Musées, 2024. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'Art moderne de Paris, 5 avril–25 août 2024.

El-Zein, Roula, dir. *Abdalla : l'œil de l'esprit. La vie et l'œuvre de l'artiste Hamed Abdalla (1917–1985)*. Avec des contributions d'Andrée Chedid et Hamed Abdalla, Paris : Bachari, 2014.

Montazami, Morad, dir. *Hamed Abdalla : Arabécédaire*. Paris : Zamân, 2018.

NYU Abu Dhabi. "Al Mawrid Arab Center for the Study of Art." Consulté le 23 avril 2025.  
<https://nyuad.nyu.edu/en/research/faculty-labs-and-projects/al-mawrid.html>.

---

## About the authors

**Claudia Polledri** is a part-time lecturer (UQAM and Concordia University), art critic, and researcher at the Laboratoire CinéMédias, Université de Montréal, where she earned a PhD; her thesis was devoted to photographic representations of Beirut (1982–2011) and the study of the relationship between photography and history in relation to Lebanon's civil war. Her current research focuses on photography and cinema in Lebanon and Iran. She recently co-edited an issue of the journal *Regards* with André Habib and Bamchade Pourvali entitled "Soulèvements Iraniens. Enjeux contemporains du cinéma et des arts visuels en Iran". She has collaborated with a number of magazines, including *Hors Champ*, *Spirale*, *Ciel Variable*, *Esse*, and *Espace Art Actuel*. She has been a member of ARVIMM since 2017.

**Perin Emel Yavuz** holds a doctorate in art history and theory, and is co-founder of the research group on the visual arts in the Middle East 19th–21st centuries (ARVIMM). She specialises in narrativity in art forms and is interested in art as a space for cultural and political interaction in relation to global transformations and contemporary issues of representation. She has coordinated a number of publications, including "Que fait la mondialisation à l'esthétique" with Bruno Trentini (*Proteus*, no. 8, March 2015), "Contextualiser nos regards" with Annabelle Boissier, Fanny Gillet, and Alain Messaoudi (*Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, no. 142, 2018), and "Les images migrent aussi" with Elsa Gomis and Francesco Zucconi (*De facto Migrations*, no. 24, January 2021). Currently head of communications and development at IDEM (L'Institut pour la Démocratie) and a member of the Désinfox-Migrations association, her career has been marked by a constant commitment to disseminating knowledge on sensitive subjects that divide society.

# Dr. Demir Fitrat Onger, collectionneur du groupe du Gymnase à Paris

## Entretien

Perin Emel Yavuz

*Institute for Democracy, Media and Cultural Exchange (IDEM), Paris*

ORCID: 0000-0001-8846-5619

Ekin Akalın

*Center for Turkish, Ottoman, Balkan, and Central-Asian Studies (CETOBAC), EHESS, and National Federation of Specialized Experts in Art (Fnepsa), Paris*

### Abstract

After the WWII, Turkish artists of the École de Paris played a significant role in the Parisian art scene, actively participating in the debates between abstraction and figuration. Turkish painters and sculptors exhibited at major salons such as the Salon de Mai and the Salon des Réalités Nouvelles, asserting their presence within the Parisian avant-garde. Their interactions with influential figures in modern art, as well as participation in key exhibitions, testify to their integration into the French artistic milieu. The long-neglected memory of this generation is today preserved thanks to many players in the art world. Dr. Demir Fitrat Onger, who built up a major collection and maintained close ties with these artists, is one of them. His testimony sheds light on their contribution to artistic modernity, but also on their bohemian lifestyle and lack of recognition.

### Keywords

Turkey, Abstract art, New School of Paris, Modernity, Artistic migration

This interview was conducted on 1 July 2024, received on 16 March 2025, and published on 14 May 2025 as part of *Manazir Journal* vol. 6 (2024): "Les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, l'art abstrait et Paris" edited by Claudia Polledri and Perin Emel Yavuz.

### How to cite

Yavuz, Perin Emel, and Ekin Akalın. 2025. "Dr. Demir Fitrat Onger, collectionneur du groupe du gymnase à Paris : Entretien". *Manazir Journal* 6: 191–213. <https://doi.org/10.36950/manazir.2024.6.8>.

## Introduction

Les artistes turcs de l'École de Paris ont joué un rôle important dans la scène artistique parisienne après la Seconde Guerre mondiale. Leur présence dans la capitale française s'inscrit dans un moment de grande effervescence artistique, où la question de la modernité est centrale. Les débats sur l'art figuratif et abstrait dominent la période, avec des salons et des organes de presse qui défendent diverses orientations esthétiques : l'abstraction lyrique, l'abstraction géométrique, et la figuration. Les artistes turcs participent pleinement à cette dynamique. Par exemple, des peintres comme Fikret Moualla, Abidin Dino, Avni Arbaş, et Remzi restent fidèles à la figuration, tandis que d'autres comme Mübin Orhon, Tiraje Dikmen et Albert Bitran explorent des voies abstraites, parfois lyriques ou informelles<sup>1</sup>. Des artistes comme Fahrelnissa Zeid, Nejad Devrim, Selim Turan et Hakkı Anlı choisissent, quant à eux, de ne pas se limiter à une orientation stylistique unique, et naviguent entre abstraction et figuration. Cette diversité esthétique se reflète également dans leur présence dans des salons parisiens majeurs : le Salon de Mai où Nejad expose dès 1948, Selim Turan dès 1949, Albert Bitran dès 1956 ; le Salon des Réalités Nouvelles devient un point de rencontre pour les artistes turcs, dont Selim Turan et Albert Bitran, qui y exposent régulièrement, dès 1950 pour le premier et 1951 pour le second. Les sculpteurs turcs ne sont pas en reste. İlhan Koman, Semiramis Zorlu et Kuzgun Acar, font également leur place dans cette scène artistique, notamment au Salon de la Jeune Sculpture fondé en 1948, où ils se distinguent par leur approche de la sculpture abstraite<sup>2</sup>. Kuzgun Acar, par exemple, participe à la Biennale de Paris en 1961, ce qui lui permet d'exposer au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris l'année suivante.

L'insertion des artistes turcs dans le monde de l'art parisien va bien au-delà de leur participation aux salons. Ces artistes tissent des liens solides entre eux, notamment grâce à leur lieu de rendez-vous au café du Gymnase, et avec des personnalités influentes de la scène parisienne, qu'il s'agisse d'artistes, de critiques, de marchands ou d'intellectuels. Leur présence dans les salons permet non seulement une reconnaissance au sein du milieu parisien, mais aussi la formation de solides amitiés et collaborations. Par exemple, Albert Bitran et Mübin Orhon entretiennent une amitié durable, tandis que Fahrelnissa Zeid se lie d'amitié avec des figures comme le critique Charles Estienne et la galeriste Dina Vierny. Selim Turan est un temps l'assistant de Hartung, devient ami avec le couple de peintres Christine Boumeester et Henri Goetz. En parallèle, Nejad se rapproche de figures importantes telles que Sonia Delaunay et du poète Georges Hugnet, et Abidin Dino rencontre des artistes majeurs comme Picasso et Chagall. Leur participation à la vie artistique parisienne est telle que le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris organise l'exposition *Art turc d'aujourd'hui* en 1964, qui met en lumière près de soixante-dix artistes, de Paris et de Turquie, dont Fikret Moualla, Hakkı Anlı, Nejad, Mübin Orhon, Abidin Dino, et Selim Turan<sup>3</sup>. Ces

1. Fikret Moualla (1903, Istanbul – 1967, Reillanne), peintre ; Abidin Dino (1913, Istanbul – 1993, Paris), peintre ; Avni Arbaş (1919, Istanbul – 2003, Istanbul), peintre ; Mehmet Remzi Raşa, dit Remzi (1928, Kırıkkale – 2015, Paris), peintre ; Mübin Orhon (1924, Istanbul – 1981, Paris), peintre ; Tiraje Dikmen (1925, Istanbul – 2014, Istanbul), peintre ; Albert Bitran (1931, Istanbul – 2018, Paris), peintre ; Fahrelnissa Zeid (1901, Istanbul – 1991, Amman), peintre ; Néjad Devrim (1923, Istanbul – 1995, Varsovie), peintre ; Selim Turan (1915, Istanbul – 1994, Paris), peintre, sculpteur ; Hakkı Anlı (1906, Istanbul – 1991, Paris), peintre.

2. İlhan Koman (1921, Edirne – 1986, Stockholm), sculpteur ; Semiramis Zorlu (1925, Istanbul – ), sculptrice ; Kuzgun Acar (1928, Istanbul – 1976, Istanbul), sculpteur.

3. Nurullah Berk et Cemal Tollu, dir., *Arc turc d'aujourd'hui*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 janvier–4 février 1964 (Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964).

événements illustrent l'importance de la contribution des artistes turcs à l'École de Paris, qui ont su trouver leur place dans la scène artistique parisienne et y apporter leur créativité. Ces artistes, par leur engagement et leurs talents, ont non seulement enrichi la scène parisienne, mais ont aussi contribué à la globalisation de l'art contemporain.

La mémoire de ces artistes, bien que longtemps négligée, donne lieu à un travail de préservation et de redécouverte avec une asymétrie notable entre le contexte turc et le contexte français, où ces artistes ont pourtant vécu et exercé<sup>4</sup>. Il existe cependant un témoin privilégié de la génération des artistes du café du Gymnase, qui a créé une collection unique en France de leur production : Dr. Demir Fitrat Onger<sup>5</sup>. Cardiologue éminent, il s'installe à Paris dans les années 1960 pour ses études de médecine et noue des liens d'amitié avec plusieurs de ces artistes au cours des années 1970. Ami mais aussi protecteur, il a commencé à collectionner ces artistes, majoritairement les abstraits, en particulier ceux dont il était le plus intime : Selim Turan, Mübin Orhon et Hakkı Anlı. À travers sa collection<sup>6</sup>, il a non seulement conservé l'œuvre de ces créateurs, mais aussi contribué à faire vivre leur héritage. Aujourd'hui, il nous offre un témoignage rare, nous permettant de découvrir la vie de cette génération d'artistes, leur quotidien, leur insertion dans la scène parisienne mais aussi leurs difficultés. Il évoque aussi la postérité de ces artistes négligés par l'histoire globale de l'art moderne.

**Qu'est-ce qui vous a poussé à collectionner des œuvres d'art ? Est-ce une passion qui remonte à votre enfance, ou un événement particulier qui a déclenché cette envie ?**

Je m'intéressais à la peinture dès mon jeune âge. Mon oncle, Fahri Önger<sup>7</sup> était critique d'art. Il était ami avec Avni Arbaş<sup>8</sup>, auprès duquel il m'a fait prendre des cours dans son atelier. Quand j'étais à l'école primaire, ma mère m'emménageait voir des expositions, si bien que c'est resté en moi. Mon père, qui était pharmacien, était opposé à ce que je me lance dans une carrière artistique, persuadé que cela ne m'attirerait qu'ennuis et déboires. Je me suis donc orienté vers la médecine et je suis venu faire mes études à Paris en 1961 à l'âge de dix-sept ans. L'immigration turque n'avait pas encore commencé, il n'y avait alors que quelques artistes et intellectuels. L'été suivant, j'ai choisi de ne pas rentrer en Turquie pour visiter les musées et les expositions à Paris. J'ai obtenu mon diplôme de médecine en 1970, et après ma spécialisation en cardiologie à l'hôpital Cochin en 1974, j'ai pu consacrer plus de temps à l'art.

4. Pour le contexte turc, l'appareil critique de cet entretien en donne un aperçu. Dans le contexte français, la recherche est très timide, à l'exception des publications récentes de l'historienne de l'art Clotilde Scordia qui offre un regard sur cette communauté d'artistes, par exemple, *Istanbul-Montparnasse. Les Peintres turcs de l'École de Paris*, (Paris : Déclinaison, 2021), et « Trois décennies d'art turc à Paris à redécouvrir, 1945-1975 », *Hommes & Migrations*, no. 1338 (2022) : 87-91, <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.14245>.

5. Nous avons choisi de conserver l'orthographe originale des noms turcs cités dans le texte, à l'exception du Dr. Demir Fitrat Onger (« Demir Fitrat Önger » en turc), Hifzi Topuz (« Hıfzı ») et Fikret Moualla (« Mualla ») qui ont simplifié l'orthographe de leur nom pour faciliter leur intégration professionnelle et sociale.

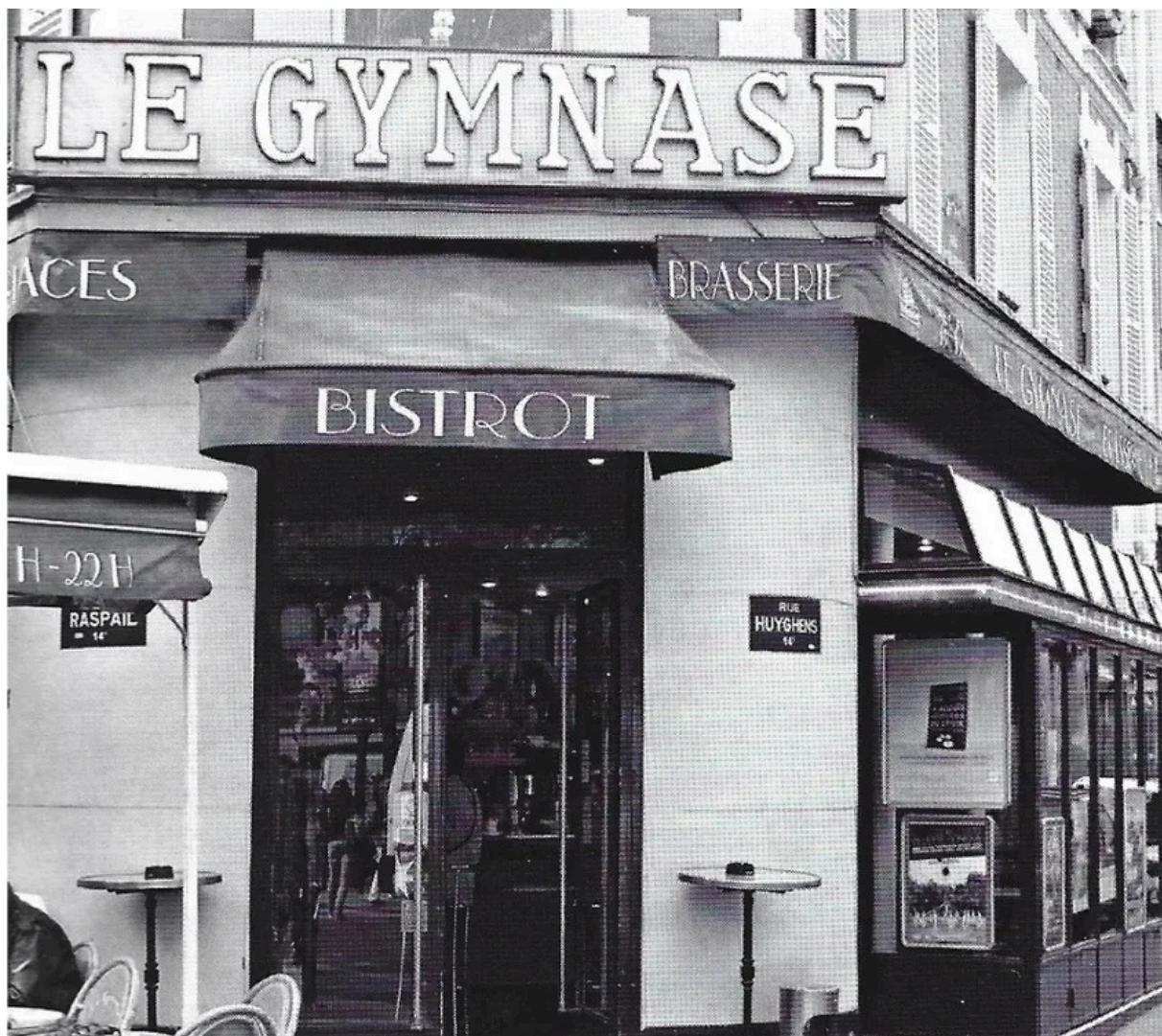
6. La collection du Dr. Demir Fitrat Onger a fait l'objet d'une exposition à la Maçka Modern Art Gallery à Istanbul en avril 2012, accompagnée d'un catalogue reproduisant plus de 150 œuvres : Kerem Topuz, *Bir Doktor, Bir İnsan, Bir Koleksiyon : Dr. Demir Fitrat Onger Koleksiyonundan Tablolar / Un docteur, un homme, une collection: tableaux de la collection du Dr. Demir Fitrat Onger*, (Istanbul: Türker Art, 2012).

7. Fahri Önger (1920-1971), écrivain, critique.

8. Avni Arbaş (1919, Istanbul – 2003, İzmir), peintre.

C'est à cette époque que j'ai commencé à fréquenter le café du Gymnase, dans le quartier de Montparnasse, qui était une place à part pour de nombreux peintres turcs. Il y avait Mübin qui habitait le quartier, Komet, Mehmet Nazım, le fils du poète Nazım Hikmet, le caricaturiste Sinan Bıçakçı, le caricaturiste, Hakkı Anlı et aussi Selim Turan<sup>9</sup>.

C'est ainsi que j'ai commencé à les connaître et à me lier à eux. Selim a eu la plus grande influence sur moi. J'ai commencé à fréquenter son atelier au fond de l'impasse du Rouet, dans le 14<sup>e</sup> arrondissement, avec Şahika, son épouse. Il est devenu un ami très proche. On allait souvent chez eux avec mon épouse, Françoise.



**Figure 1:** Le café du Gymnase à Montparnasse, lieu de rendez-vous des artistes turcs de Paris. Image issue du catalogue de la collection du Dr. Demir Fitrat Onger, sous la direction de Kerem Topuz, *Bir Doktor, Bir İnsan, Bir Koleksiyon: Dr. Demir Fitrat Onger Koleksiyonundan Tablolar / Un docteur, un homme, une collection : tableaux de la collection du Dr. Demir Fitrat Onger*. Istanbul : Türker Art, 2012, 8. Avec l'aimable autorisation du Dr. Onger.

9. Gürkan Coşkun dit Komet (1941, Istanbul – 2022, Paris), peintre ; Mehmet Nazım (1951, Istanbul – 2018, İstanbul), peintre ; Sinan Bıçakçı (1931, Istanbul – 2015, İstanbul), caricaturiste.

**Pouvez-vous décrire les conditions de vie des artistes turcs de cette époque ? Parvenaient-ils à vivre de leur art ?**

Beaucoup de ces artistes vivaient dans une précarité terrible. Ils s'en sortaient comme ils pouvaient. Pourtant, ils étaient tous issus de familles aisées, mais je crois qu'ils jouaient à la bohème. Ils avaient l'air de tout sauf de bourgeois. Ils avaient rejeté un peu ça aussi. Ils étaient vraiment dans la bohème. Ils étaient tous formés dans les lycées français, Galatasaray, etc., si bien qu'ils maîtrisaient tous la langue française avant d'arriver à Paris. Ce n'étaient pas des pauvres, des paysans de l'Anatolie centrale qui débarquaient pour chercher du travail d'ouvrier. C'est cette image bohème qui a attiré un certain nombre de soi-disant collectionneurs qui y voyaient comme un divertissement.

Mais ces artistes n'étaient pas bien traités. En ce temps-là, en France, les collectionneurs comme les non collectionneurs voyaient les peintres comme des chats et des chiens. Hakkı Anlı connaissait une dame qui était « cordon bleu » dans un restaurant. Elle faisait la cuisine et amenait les restes de ses repas aux peintres. Une fois, alors que j'étais avec cette dame – Hakkı Anlı n'était pas là –, elle me dit : « sans doute vous n'avez pas mangé beaucoup de fraises depuis longtemps ». Cela m'avait choqué. Nous n'étions pas des mendians ! Moi, c'est une chose, mais son attitude vis-à-vis des peintres m'a fait honte. De même, il y avait un autre restaurant dont le restaurateur les nourrissait le midi en échange d'un ou deux tableaux par mois. C'était plus digne.

Certains réussissaient à vendre leurs toiles, essentiellement à des collectionneurs non turcs. La communauté ne s'intéressait pas vraiment à cette peinture à l'époque. Mübin, qui avait pourtant beaucoup de relations diplomatiques, vivait grâce à son collectionneur du Royaume-Uni, Lord Sainsbury<sup>10</sup>, qui venait tous les deux mois pour lui acheter des œuvres. Mais au bout de trois jours, il ne lui restait plus rien à cause de son train de vie mais aussi de ses problèmes avec l'alcool – il buvait 15-20 bouteilles de bière par jour. Quand il était vraiment à sec, c'est Selim qui le nourrissait. Il était aussi soutenu par la galerie Durand pour faire des expositions, mais qui n'investissait pas dans les œuvres.

Selim a eu un peu de chance. Il a pu gagner sa vie grâce au 1%<sup>11</sup> dans les projets d'architecture de Jean Balladur, le frère de l'ancien Premier ministre<sup>12</sup>. Il faisait des sculptures monumentales que l'on peut encore voir aujourd'hui. Et puis, comme c'était un savant, il donnait des cours à l'Académie Ranson puis à l'Académie Henri Goetz.

---

10. Lord Robert James Sainsbury (1906, Londres – 2000, Londres), homme d'affaires britannique, collectionneur.

11. Le 1% artistique est une mesure en France qui impose de consacrer 1% du budget de la construction ou rénovation d'un bâtiment public à la création d'une œuvre d'art.

12. Jean Balladur (1924, Izmir – 2002, Paris), architecte.



**Figure 2:** Anlı, Hakkı. *Sans titre*. n. d. Techniques mixtes sur papier. 65.5 × 50 cm, collection du Dr. Demir Fitrat Onger. Avec l'aimable autorisation du Dr. Onger. Photographie : Kerem Topuz.

Hakki Anlı, lui, donnait des cours particuliers et vendait ses toiles à des diplomates turcs. Mais il n'était pas bon vendeur. Un jour, je l'ai pris en charge. Je venais d'acheter une maison et envisageais de l'installer à l'un des étages. J'ai commencé à vendre ses tableaux sans rien toucher pour moi-même. Un acheteur est venu, et à cette époque, nos peintres ne pouvaient pas résister. Moi, je vendais ses tableaux entre 1 000 et 1 500 francs. Et cet acheteur a acquis 10 tableaux pour 5 000 francs, ce qui revenait à 500 francs le tableau ! Il les vendait à des prix beaucoup plus chers. Comment voulez-vous garder une cote dans ces conditions-là ? Il travaillait aussi avec la galerie Im Erker à Saint-Gall en Suisse qui lui a acheté des peintures pendant six ou sept ans.

Fikret Moualla, lui, a eu plusieurs collectionneurs, d'abord un homme d'affaires belge, Monsieur Lhermine<sup>13</sup>, puis Madame Anglès qui lui achetait ses gouaches pour pouvoir subsister<sup>14</sup>. En raison de son alcoolisme, il avait besoin d'intermédiaires.

**Pourquoi ces artistes ont-ils eu du mal à s'insérer dans le marché de l'art à Paris, malgré la qualité de leur travail ? Y a-t-il des facteurs personnels ou culturels qui ont influencé leur parcours ?**

Faire sa place au soleil à Paris, ce n'est pas facile, quel que soit le métier. Comme la plupart de ces artistes, ils n'ont pas eu l'intelligence de Picasso. Ce n'est pas à cause de leur art. Picasso ne vendait aucun tableau directement dans son atelier. Quand venaient des galeristes, il les envoyait vers son marchand, Henri Kahnweiler, qui vendait ses œuvres trois fois plus cher. Les peintres ont rarement cette intelligence de se demander pourquoi ils devraient donner de l'argent. Pourquoi ? Parce qu'un peintre doit avant tout exercer son art. Il n'est pas commerçant et ne doit pas se perdre dans des discussions sur les prix. C'est pour cela qu'ils n'ont jamais accepté qu'un marchand prenne 20 ou 30 % de commission. Mais faire une cote demande du travail auquel ils n'ont pas su se prêter, si bien que la plupart de ces peintres n'en avaient pas. Leur situation était très difficile. Nos peintres étaient loin d'être considérés à leur juste valeur, et leur art ne leur permettait pas de vivre décemment.

Cette génération essayait de vivre à Paris en vendant ici, ce qui ne marchait pas bien. Pour la deuxième génération d'artistes, c'était un peu différent. Ils profitaient du label parisien pour vendre leurs tableaux en Turquie. La première génération n'était pas dans une logique de marché, ils vivaient une vie de bohème, ce qui était parfois contradictoire avec leurs origines sociales. Ils étaient comme l'huile et l'eau. Aucun d'eux n'avait acquis la nationalité française. Contrairement à d'autres artistes comme Poliakoff ou Hans Hartung, qui, bien que d'origine étrangère, ont su s'insérer dans la scène artistique locale, ces artistes n'ont pas réussi à s'intégrer, selon moi.

En France, les cercles intellectuels, notamment dans des lieux emblématiques comme les cafés des Deux Magots ou du Flore à Saint-Germain-des-Prés, semblaient ouverts à la discussion. Mais lorsqu'il s'agit de partager réellement le gâteau, c'est-à-dire les opportunités et les priviléges, un certain racisme se manifeste. Je l'ai vécu en tant que médecin sous la forme d'un racisme administratif. Mes diplômes n'ont été reconnus d'« État » qu'après l'obtention de la nationalité française, alors que leur valeur scientifique ne change pas avec la nationalité. Aujourd'hui, l'Allemagne

---

13. Nous n'avons pas d'informations sur ce collectionneur.

14. En 1959, Fikret Moualla rencontre Madame Fernande Anglès, marchande d'art qui le prend sous sa protection. Ils établissent une collaboration économique et s'installent en Provence. Voir Hifzi Topuz et Kerem Topuz, *Fikret Moualla : Anatomie d'une bohème (1903-1967). Œuvres, anecdotes, témoignages et souvenirs* (Paris : Expertise Ottavi, 2009).

compte 1450 médecins spécialistes turcs, mais aucun en France. Interne en service nucléaire à Orsay, sous tutelle du Premier Ministre, j'avais tout... sauf la nationalité française, indispensable. La préférence nationale existe, et l'intégration n'est pas si simple.

Je suis convaincu que si ces artistes turcs avaient appartenu à une autre ethnie, ils n'auraient pas été reconnus non plus. Ils auraient été exclus non seulement de l'histoire de l'art, mais aussi de nombreux autres domaines. Ce rejet ne concerne pas uniquement l'art ; il s'inscrit dans un contexte plus large de tensions envers l'Islam, une opposition que certains cherchent à imposer. On le voit aujourd'hui avec l'extrême droite.

**Quel a été votre rôle alors ? Peut-on dire que vous avez été une sorte de mécène ?**

Je n'avais pas beaucoup de sous même si je gagnais ma vie. J'ai essayé, dans la mesure du possible, soit de soulager avec de l'argent, soit, comme avec Mübin, en lui apportant son thé, son sucre, son pain, etc., soit en nature, soit en espèce. Et puis j'achetais la peinture, les couleurs...

Mécène, c'est un grand mot parce que je n'étais pas millionnaire pour être mécène. Les gens qui tournaient autour d'eux, que ce soient des Français ou des Turcs, les regardaient comme des pandas dans un zoo. C'est ce qui me faisait mal. Si j'ai fait cardiologie, c'est parce que j'avais un esprit mathématique. Je demandais aux peintres ce que, concrètement, ces gens donnaient sur le plan pratique.

Quand il s'agissait de leur venir en aide, il n'y avait plus personne. C'est ce qui me faisait mal. Quand Mübin est tombé gravement malade, le médecin en chef de l'hôpital de Villejuif, qui disait être son ami, m'a appelé pour prendre en charge les examens dont il avait besoin.



**Figure 3:** (à gauche) Un déjeuner dans l'atelier de Selim Turan, le 17 juillet 1978. De gauche à droite, Selim et Şahika Turan, Dr. Demir Fitrat Onger et son père. Avec l'aimable autorisation du Dr. Onger. (à droite) Abidine Dino, Hakkı Anlı et Selim Turan dans l'atelier de Hakkı Anlı, Villa Adrienne. Avec l'aimable autorisation d'Ibrahim Öğretmen. Photographie : Ibrahim Öğretmen.

Mais, d'une manière générale, si leurs conditions de vie matérielle était très précaire, je n'ai jamais vraiment vu cela comme un fardeau. Il me semblait que ces artistes avaient un besoin de reconnaissance et de soutien. Ils avaient parfois du mal à s'intégrer, à trouver leur place dans la société française.

**Parmi ces artistes, il y a Selim qui était le plus discret d'entre eux. Vous qui en étiez très proche, que pouvez-vous nous dire de lui ?**

Selim était au-dessus du lot. Léopold Levy<sup>15</sup>, son professeur à l'Académie des Beaux-Arts d'Istanbul, avait remarqué son talent et joué un rôle clé dans son départ pour Paris grâce à une bourse de l'État français. Ce n'était pas seulement un peintre extraordinaire, mais aussi un philosophe, c'était un sage de la peinture. Il avait une connaissance incroyable de l'histoire de l'art et surtout, il faisait la synthèse entre l'Orient et l'Occident. Dans sa peinture abstraite, on sentait des influences orientales. Il avait pris des cours de miniature et s'intéressait beaucoup à la botanique. C'était un homme très ouvert et cultivé. Il m'a appris à regarder la peinture. Contrairement à d'autres peintres de l'époque qui buvaient du matin au soir, lui ne buvait pas. Il menait une vie régulière. Il travaillait surtout la nuit, mais il fumait un peu et avait de l'asthme, ce qui n'arrangeait pas les choses.

Mais il y avait une blessure. Selim avait des problèmes avec ses papiers turcs, l'empêchant de retourner en Turquie pendant de longues années. Il avait été exempté du service militaire turc en raison d'une malformation au niveau des mains. On lui reprochait de ne pas avoir fait les formalités nécessaires auprès du Consulat, si bien qu'il a été déchu de sa nationalité turque. Selim est un des peintres les plus carrés mais les peintres ont toujours du mal à s'occuper de leurs papiers... Cependant, des influences néfastes provenant de son entourage ont contribué à cette situation. Vous savez, la jalouse parfois... Ce n'est que bien plus tard, à la fin des années 1970, que Selim a bénéficié d'une amnistie et qu'il a pu retrouver sa nationalité notamment grâce à l'intervention de Rahsan Ecevit, la femme du président de la République turque, qui était une ancienne collègue d'atelier à Istanbul.

15. Léopold Lévy (1882, Liège – 1964, Paris), peintre, professeur à l'Académie des beaux-arts d'Istanbul (1936-1949) et directeur. Sur le rôle qu'il a joué pour beaucoup d'artistes, voir Xavier Ducrest, *De Paris à Istanbul, 1851-1949 : un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie*, (Strasbourg : Presses Universitaire de Strasbourg, 2010), 183–235.



**Figure 4:** Turan, Selim. *Sans titre*. n. d. Huile sur toile. 115 × 72 cm, collection du Dr. Demir Fitrat Onger. Avec l'aimable autorisation du Dr. Onger. Photographie : Kerem Topuz.

Chez les peintres, il y avait beaucoup de rivalité. Une rivalité qui remonte à Istanbul et à la fameuse exposition « Liman Şehri İstanbul » (Istanbul, ville portuaire) qui marquait la naissance du groupe « Yeniler Grubu » (Les Nouveaux), aussi appelé « Liman Grubu » (Groupe du port). Abidin Dino avait été mis à la porte de cette exposition<sup>16</sup>. Cela avait créé une division parmi les peintres, d'un côté, un groupe autour de lui comprenant notamment Kemal Baştığı et Omer Kaleş, et, de l'autre, Selim Turan, Müzehher Pasin-Bilen...<sup>17</sup> Moi, j'étais au milieu de ces deux groupes mais j'étais plutôt du côté du groupe de Selim. Lorsque j'ai organisé la toute première exposition du Centre culturel Anatolie en 1984, alors situé rue de Trévise, avec des œuvres de Mübin issues de ma collection, cette rivalité s'est exprimée par la voix de l'épouse d'Abidin, Güzin Dino. Elle avait déclaré qu'un médecin devait se consacrer à ses patients plutôt qu'à la culture, ajoutant qu'elle ne souhaitait pas fréquenter ce type de lieu. Compte tenu de son âge, elle ne courrait aucun risque en s'y rendant.

Les peintres entre eux sont un peu comme des chiffonniers mais lui n'avait jamais de jalousie, il voyait toujours la partie pleine du verre. Il était d'un tempérament calme et doux, sans jamais aucune agressivité. En revanche, certains artistes de sa génération cherchaient souvent à lui faire de l'ombre. Il n'avait pas pour habitude de se mettre en avant ni de jouer sur des relations pour avancer. À titre d'exemple, Abidin Dino, ami proche d'Aragon – ce dernier étant membre du Parti communiste français (PCF) –, bénéficiait d'appuis grâce à ses connexions, alors qu'à cette époque, le PCF représentait 26% des voix. Des soutiens que Selim n'a jamais eus.

**En 1946, il y eut l'exposition « Peinture turque d'aujourd'hui. Turquie d'autrefois » au musée Cernuschi organisée par la Turquie qui semblait annoncer l'arrivée de cette génération d'artistes à Paris. Cela correspondait-il à une politique de l'État turc ?**

Après les réformes visant à moderniser la Turquie, le pays souhaitait, à travers ses expositions, mettre en avant son évolution. Dans l'une d'elles, organisée dans un musée où figuraient notamment Anli, ainsi que des peintres impressionnistes et post-impressionnistes sélectionnés par l'État turc. D'ailleurs, le titre de cette exposition était « Les artistes de Turquie d'hier et de Turquie d'aujourd'hui<sup>18</sup> ».

Cette exposition ne se limitait pas à la peinture : on y trouvait également des broderies et divers autres produits. Dans le même esprit, une autre exposition a été organisée à l'Unesco<sup>19</sup>, mettant en avant des peintres modernes ainsi que des impressionnistes et post-impressionnistes. Il s'agissait, en quelque sorte, d'un « débarquement » artistique visant à illustrer la modernité de la Turquie.

16. Sur le groupe « Yeniler Grubu », voir Sibel Çelik, « Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu » (Thèse de doctorat. Uni-versité des beaux-arts Mimar-Sinan, 2009).

17. Kemal Baştığı (1923, Malatya – date et lieu de décès inconnus) ; Ömer Kaleş (1932, Srbitsa Kırçova, Macédoine - 17 avril 2022, Istanbul, Turquie), peintre ; Müzehher Pasin-Bilen (1933, Kastamonu – 2008, Paris), peintre.

18. Musée Cernuschi, dir., « Peintures turques d'aujourd'hui. Turquie d'autrefois » (Paris : Imprimerie Réaumur, 1946).

19. Jean Cassou, dir., *Exposition internationale d'art moderne*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne, 18 Novembre-28 Décembre 1946 (Paris : Unesco, 1946). Nejad et Selim participèrent à cette exposition.



**Figure 5:** Orhon, Mübin. *Sans titre*. 1976. Huile sur toile. 65 × 54 cm, collection du Dr. Demir Fitrat Onger. Avec l'aimable autorisation du Dr. Onger. Photographie : Kerem Topuz.

Cette démarche s'inscrivait dans une volonté plus large de reconnaissance culturelle. Pour montrer une image moderne, l'État turc a fait, à cette époque-là – juste après la Seconde Guerre mondiale, donc dans la période entre 1945 et 1965 – pas mal d'efforts, accordant ainsi des bourses aux peintres. Avant de partir pour l'Europe, ces artistes devaient effectuer un voyage en Anatolie afin d'observer et peindre la réalité du pays et de rencontrer les paysans.

**Votre collection comporte beaucoup d'œuvres de Mübin, Hakkı Anlı et Selim, ce qui lui donne une forte consonance abstraite. Pourquoi l'abstraction, qu'est-ce qui vous a plu dans la peinture abstraite ?**

Mon objectif au départ, c'était uniquement de m'occuper des peintres turcs de l'École de Paris. Je n'ai pas fait le choix entre abstraction ou figuration. Et puis, il fallait bien limiter la collection à quelque chose. C'est pour cela que je me suis concentré sur cette thématique. J'aime bien avoir une certaine logique. Il y a eu d'autres acquisitions, comme Nejad Devrim, qui n'est plus dans ma collection actuellement, Moualla aussi et trois petites pièces d'Abidin Dino, qui était à mes yeux plutôt un illustrateur. C'est un homme de culture, il écrivait très bien. Il avait de bonnes connaissances mais sa peinture est un autre sujet... J'ai également quelques tableaux des peintres français mais ils ne sont pas nombreux. Dans l'abstraction, ce que j'aime ce sont les coloristes. Bien que les peintres que j'ai collectionnés ne le connaissaient pas, ils me rappelaient Rothko.

**Les institutions et les acteurs du monde de l'art en France ont-ils un intérêt pour votre collection et pour les artistes que vous avez collectionnés ?**

Non, mais c'est un vrai problème. À part Nejad<sup>20</sup>, aucun des artistes turcs de l'École de Paris n'est entré dans les collections de Pompidou, par exemple. Selim n'y a aucun tableau.

Quant à ma collection, je prête parfois des œuvres pour des expositions. Au-delà de la peinture, j'ai d'autres collections. J'ai notamment une collection sur le café, qui compte entre 100 et 140 pièces, une autre sur le hammam, et encore une des broderies du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle. À l'occasion d'expositions thématiques ou en lien avec la Turquie, certains musées, surtout en province, me demandent des prêts.

Cependant, la peinture reste plus difficile à prêter, car c'est un domaine fragile, soumis à de nombreuses contraintes. Beaucoup de mairies, lorsqu'elles organisent une « semaine turque », sollicitent plutôt mes collections sur le café ou le hammam. Récemment, nous avons prêté des tableaux pour une exposition lors de la Journée des droits des femmes, à Nancy.

---

20. La collection du Musée national d'art moderne - Centre Pompidou comprend un dessin de Nejad ainsi que deux peintures, consultables en ligne : <https://collection.centrepompidou.fr/>.



**Figure 6:** Anlı, Hakkı. *Sans titre*. 1964. Techniques mixtes sur papier. 65 × 50 cm, collection du Dr. Demir Fitrat Onger. Avec l'aimable autorisation du Dr. Onger. Photographie : Kerem Topuz.

Pendant la « Saison turque » en France, il y a eu une exposition consacrée aux artistes peintres turcs de Montparnasse dans un petit musée<sup>21</sup>. La plupart des œuvres exposées provenaient de ma collection, mais, pour des raisons de sécurité, cela n'avait pas été mentionné. Ce musée, d'ailleurs assez vétuste, ne disposait même pas d'un système de sécurité, ce qui aurait pu être dramatique en cas d'incendie. Un petit catalogue a été publié à cette occasion, j'y avais écrit un mot en introduction<sup>22</sup>.

### **En Turquie, est-ce que les institutions ont montré un intérêt pour les artistes de l'École de Paris ?**

Vers la fin de leur vie, la Turquie a commencé à les reconnaître, pour différentes raisons, et des expositions ont eu lieu là-bas. La Turquie n'utilise pas la voie culturelle pour sa promotion. Ce n'est que lorsque les artistes peintres acquièrent une réputation ailleurs, qu'ils se réveillent. Malheureusement, comme la plupart du temps pour les peintres, ils ont eu un certain succès après leur mort, pas de leur vivant. Seul Mübin avait réussi à avoir un certain succès en Turquie parce qu'il y avait un collectionneur.

Leur cote a énormément augmenté sur le marché autour de 2010. Il y a eu une explosion des ventes aux enchères à ce moment-là, et il y a eu, bien sûr, un intérêt croissant pour l'art turc, notamment pour cette période moderniste. L'art turc de cette époque a attiré beaucoup de collectionneurs et d'acheteurs. Le marché de l'art en Turquie a également évolué, avec des investisseurs et des collectionneurs intéressés par ces œuvres, surtout après la reconnaissance internationale de certains artistes. Par exemple, à un moment donné, les œuvres de Mübin se vendaient à 40 000–50 000 Euros lors des ventes aux enchères. De même, les œuvres de Sélim ont vu leur prix augmenter après son décès.

J'avais beaucoup de Hakkı Anlı, j'avais fait une exposition en Turquie, et deux ou trois Selim aussi. À ce moment-là, ça se vendait bien mais actuellement il y a une baisse de sécurité. En Turquie, on change de mode comme on change de chemise... Que ce soit Selim, Mübin ou Hakkı Anlı, ça tourne aujourd'hui entre 3 000 et 7 000 Euros, je les suis de près. Pour garder sa place dans le marché il faut toujours se rappeler, se rappeler. Il faut faire des rétrospectives en permanence.

---

21. La « Saison de la Turquie en France » a eu lieu à Paris et dans d'autres villes de France de juillet 2009 à mars 2010.

22. L'exposition s'intitulait « L'École de Paris turque » du 25 février au 4 avril 2010 dans le musée du Montparnasse qui occupait alors la Villa Vassilieff. Elle fut organisée en collaboration avec l'association ELELE, dédiée à l'aide l'intégration des immigrés, fermée brutalement en 2009 sur décision du ministère de l'Immigration d'alors (Laetitia Van Eeckhout, « Elele, une association trop "exemplaire" pour durer », *Le Monde*, 12 avril 2010, [https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/04/12/elele-une-association-trop-exemplaire-pour-durer\\_1332313\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/04/12/elele-une-association-trop-exemplaire-pour-durer_1332313_3224.html)). Les références du catalogue n'ont pas pu être identifiées.



**Figure 7:** Moualla, Fikret. *Sans titre*. n. d. Gouache sur papier. 24 × 20 cm, collection du Dr. Demir Fitrat Onger. Avec l'aimable autorisation du Dr. Onger. Photographie : Kerem Topuz.

Quant à Fikret Moualla, sa cote se maintient. Une de ses gouaches a été vendue à 65 000 Euros. Ce sont des grands prix que l'on peut mettre en question. Personnellement j'ai une quarantaine de dessins de lui. À l'époque, j'avais acheté les dessins de Fikret Moualla pour 400 francs. La Turquie s'est réveillée, les gens commencent à s'interroger sur l'authenticité des œuvres qui circulent. Kerem Topuz a préparé le catalogue raisonné de son œuvre<sup>23</sup>. Je suis contacté par les musées quand ils ont besoin des œuvres de Fikret Moualla. Ils savent que j'ai des vrais. Quand je pense au pauvre Moualla qui donnait une gouache pour deux verres...

Concernant la postérité des artistes, Şahika Turan a légué l'œuvre de Selim à l'Université d'Istanbul<sup>24</sup>. Necmi Sönmez avait fait un livre sur Selim.<sup>25</sup> Le musée de Sabancı a aussi fait un catalogue.<sup>26</sup> Selim avait, par ailleurs, légué une série d'œuvres autour de la légende de la fille jaune (Sarı Kız Efsanesi) au Musée ethnographique de Tahtakuşlar, fondé par Ali Kudar<sup>27</sup>. De même, Ömer Kaleşî avait fait don d'une vingtaine de toiles au musée municipal de Bursa<sup>28</sup>. C'était pour eux une manière de laisser une trace en Turquie.

Dans leur pays d'origine, ces peintres étaient peu étudiés. Il est temps de dépasser cette situation. Aujourd'hui, de plus en plus d'ouvrages sont publiés en version bilingue, principalement en turc et en anglais. Le catalogue de ma collection, lui, est en turc et en français pour en faciliter l'accès. Jusqu'à récemment, la plupart des livres étaient uniquement en turc, limitant leur portée à l'international. Désormais, la Turquie mise davantage sur des éditions bilingues, avec une prédominance de l'anglais.

23. Marc Ottavi et Kerem Topuz, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Fikret Moualla* (Paris : Cabinet d'expertise Marc Ottavi, 2019).

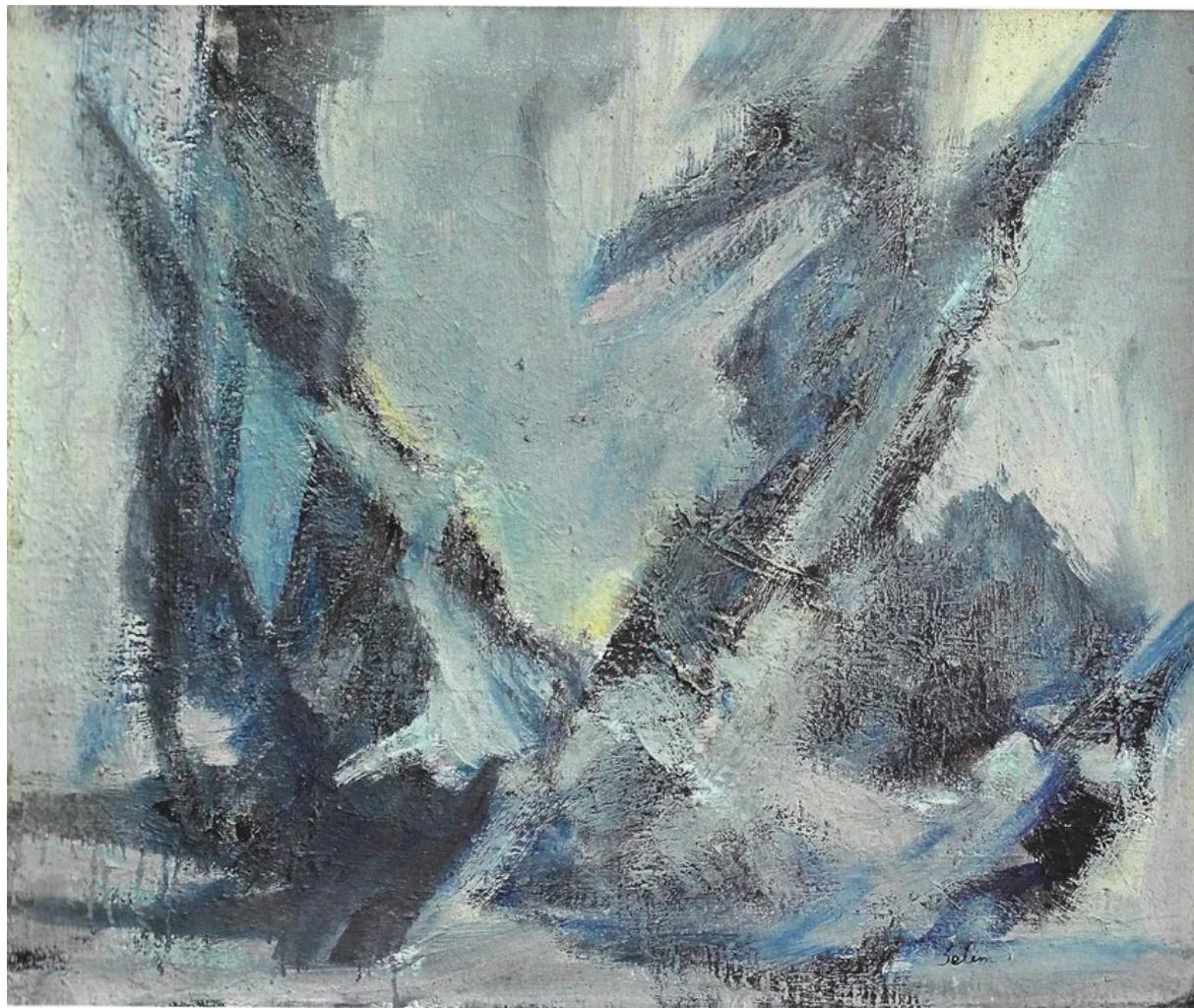
24. La donation a eu lieu en 2003 et consistait en 233 peintures et 11 mobiles. Elle permit aux œuvres de Selim de rejoindre celles de son professeur, Feyhaman Duran, également conservée à l'Université d'Istanbul. À cette occasion, un important catalogue présentant la collection des deux maîtres a été publié : V. Belgin Demirsar Arlı, dir., *İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi, Resim Galerisi. Pinakothek – Katalog [Istanbul University Rectorate Science and Art Centre, Art Gallery. Pinakothek – Catalogue]*, (Istanbul : İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi, 2004). En 2017, la collection de la pinacothèque de l'Université d'Istanbul a été transférée au Sakıp Sabancı Müzesi.

25. Necmi Sönmez, *Tez – Antitez – Sentez. Selim Turan'in Sanat Serüveni* [Thèse - Antithèse - Synthèse. L'aventure artistique de Selim Turan], (Istanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2016).

26. Necmi Sönmez, *Selim Turan. Tez – Antitez – Sentez* [Selim Turan. Thèse – Antithèse – Synthèse], catalogue d'exposition, Istanbul, Sakıp Sabancı Müzesi, 30 mai-13 août 2017 (Istanbul : Sakıp Sabancı Müzesi, 2017). Ce catalogue reprend la monographie précédente sous un format plus court.

27. Le village turkmène de Tahtakuşlar est situé sur la mer Égée au sud de Çanakkale. En 1991, Ali Kudar (1926, Tahtakuşlar – 2019, Tahtakuşlar), enseignant, fonde la galerie ethnographique Tahtakuşlar pour documenter et préserver le mode de vie de peuple originaire d'Asie centrale. Selim Turan lui a apporté son aide en lui faisant don de plusieurs œuvres de son cycle de la Sarı Kız [fille jaune], de livres, en apportant un soutien financier et en offrant une ancienne tente turkmène qu'il avait acquise auprès d'un collectionneur français. (Voir Sönmez, *Tez – Antitez – Sentez*, 482–484) L'intérêt de Selim Turan pour Tahtakuşlar remonte à sa jeunesse, lorsqu'il avait obtenu une bourse d'État pour peindre la société turque. Ce projet l'avait mené jusqu'au mont Kaz, également connu sous le nom de montagne aux oies, près du village. Ce lieu, imprégné de la légende de la Sarı Kız, a profondément marqué son imaginaire et nourri son œuvre tout au long de sa vie. (Jeanne Kerbellec, entretien avec Perin Emel Yavuz, 8 juillet 2024.).

28. En 2019, il a fait don de vingt-et-une œuvres au musée municipal de Bursa. (« *Defterdarlık Binası Restore Edilip, Kent Müzesi'ne Eklendi* » [« Le bâtiment de Defterdarlık restauré et ajouté au musée de la ville »], Milliet, 17 février 2019. <https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/bursa/defterdarlik-binası-restore-edilip-kent-muzesine-eklendi-13242070>).



**Figure 8:** Turan, Selim. *Sans titre*. n. d. Huile sur toile. 73 × 54 cm, collection du Dr. Demir Fitrat Onger. Avec l'aimable autorisation du Dr. Onger. Photographie : Kerem Topuz.

**Au-delà de votre collection, vous jouez aussi un rôle de passeur entre les cultures. Pourquoi la culture est-elle aussi importante pour vous ?**

En 1981, j'ai créé le Centre culturel Anatolie, à Paris, avec quelques amis français et des amis de Turquie, à une époque où ce pays était encore peu connu, voire mal perçu. Inspiré par la phrase de Malraux, « Le chemin le plus court de l'homme à l'homme, c'est la culture », je me suis dit qu'en partageant la culture turque, nous pourrions peut-être susciter une certaine sympathie auprès du peuple français. Il faut dire qu'à l'époque, il existait plusieurs lobbies opposés à la Turquie, et récemment, un journaliste français de renom a même déclaré que parler de la Turquie était un véritable acte de bravoure. Mais cette situation, bien que persistante, n'est pas nouvelle.

Le Centre culturel Anatolie est un centre totalement privé. Nous ne recevons aucune aide de l'État français ni de l'État turc, ce qui nous permet de maintenir notre indépendance. Comme l'a dit Mustafa Kemal Atatürk, « Sans indépendance économique, vous ne pouvez pas avoir une indépendance politique. » Ainsi, notre centre est entièrement autonome. Nous proposons des cours de turc, ainsi que des expositions, des conférences et d'autres activités culturelles. L'objectif est de présenter la Turquie sous différents aspects, sans se limiter à la religion, contrairement à de nombreuses associations turques en France, souvent liées à des mosquées. Nous avons voulu éviter cette orientation pour nous adresser à un public plus large. D'où le choix du nom « Centre Anatolie », qui reflète cette ouverture à toutes les cultures. Parmi nos nombreuses activités, nous organisons chaque année des expositions qui attirent un large public, et de nombreuses œuvres sont vendues. Nous avons également organisé des événements littéraires, comme la signature du livre de l'écrivain turc Nedim Gürsel, qui a écrit sur son voyage en Iran.

La première exposition que nous avons organisée remonte à 1984, avec Mübin. Cela fait donc près de 40 ans que nous travaillons à faire connaître la Turquie en France. Nous savons qu'aucun pays ne possède une image totalement négative ou totalement positive ; il y a toujours des aspects positifs et négatifs. Nous avons choisi de nous concentrer sur l'aspect culturel, en ouvrant un dialogue avec la France. Le Centre culturel Anatolie s'efforce d'être un pont entre la France et la Turquie, un rôle que nous poursuivons activement. Il est intéressant de noter qu'à une époque, nous avions une section dédiée aux voyages pour financer nos activités, et nous avons vu à quel point les Français avaient une vision déformée de la Turquie. Quand on parle de l'immigration aujourd'hui, on se rend compte que beaucoup de gens qui en parlent ne connaissent pas les immigrés. Le mélange culturel, selon nous, est une véritable élévation. Nous croyons fermement que la rencontre des cultures est enrichissante.



**Figure 9:** Orhon, Mübin. *Sans titre*. 1958. Huile sur papier, mounted on canvas. 65 × 50 cm, collection du Dr. Demir Fitrat Onger. Avec l'aimable autorisation du Dr. Onger. Photographie : Kerem Topuz.

## Bibliographie

- Berk, Nurullah et Cemal Tollu, dir. *Arc turc d'aujourd'hui*. Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 janvier–4 février 1964.
- Çelik, Sibel. "Türk Resminde toplumsal gerçekçilik: Yeniler Grubu" [Social Realism in Turkish drawing: Yeniler Grubu]. Thèse de doctorat. Université des beaux-arts Mimar-Sinan, 2009.
- Cassou, Jean, dir. "Exposition internationale d'art moderne." Paris : Unesco, 1946. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'Art Moderne, Paris, 18 Novembre–28 Décembre 1946.
- Edgü, Ferit, dir. *20 Modern Turkish Artists of XXth century*. Istanbul : Papko, 2010. Catalogue d'une exposition qui a eu lieu à santralistanbul, 11 Mars–19 Juin 2011.
- Germaner, Semra, dir, *Modern and Beyond 1950-2000*. Istanbul : Istanbul Bilgi University, 2008
- Demirsar Arlı, V. Belgin, dir. *İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi, Resim Galerisi. Pinakothek – Katalog* [Istanbul University Rectorate Science and Art Centre, Art Gallery. Pinakothek – Catalogue]. Istanbul : İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi, 2004.
- Ducrest, Xavier. *De Paris à Istanbul, 1851-1949: un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie*. Strasbourg : Presses Universitaire de Strasbourg, 2010.
- Kerbellec, Jeanne. Entretien avec Perin Emel Yavuz. 8 juillet 2024.
- Musée Cernuschi. "Peintures turques d'aujourd'hui. Turquie d'autrefois." Paris : Imprimerie Réaumur, 1946. Catalogue d'une exposition tenue au Musée Cernuschi, Paris, en décembre 1946.
- Ottavi, Marc and Kerem Topuz. *Catalogue raisonné de l'œuvre de Fikret Moualla*. Paris : Cabinet d'expertise Marc Ottavi, 2019.
- Scordia, Clotilde. *Istanbul-Montparnasse. Les Peintres turcs de l'École de Paris*. Paris : Déclinaison, 2021.
- . "Trois décennies d'art turc à Paris à redécouvrir, 1945–1975." *Hommes & Migrations*, no. 1338 (2022): 87–91. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.14245>.
- Sönmez, Necmi. *Selim Turan. Tez – Antitez – Sentez* [Selim Turan. Thèse – Antithèse – Synthèse]. Istanbul : Sakıp Sabancı Müzesi, 2017. Catalogue d'une exposition tenue au Sakıp Sabancı Müzesi, Istanbul, 30 mai–13 août 2017.
- . *Tez – Antitez – Sentez. Selim Turan'in Sanat Serüveni* [Thèse –Antithèse – Synthèse. L'aventure artistique de Selim Turan]. Istanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Topuz, Kerem. *Bir Doktor, Bir İnsan, Bir Koleksiyon: Dr. Demir Fitrat Onger Koleksiyonundan Tablolar / Un docteur, un homme, une collection : tableaux de la collection du Dr. Demir Fitrat Onger.*  
Istanbul : Türker Art, 2012.

Topuz, Hifzi et Kerem Topuz. *Fikret Moualla. Anatomie d'une bohème (1903-1967) : Œuvres, anecdotes, témoignages et souvenirs.* Paris : Expertise Ottavi, 2009.

---

### About the authors

**Perin Emel Yavuz** holds a doctorate in art history and theory, and is co-founder of the research group on the visual arts in the Middle East 19th–21st centuries (ARVIMM). She specialises in narrativity in art forms and is interested in art as a space for cultural and political interaction in relation to global transformations and contemporary issues of representation. She has coordinated a number of publications, including “Que fait la mondialisation à l'esthétique” with Bruno Trenitini (*Proteus*, no. 8, March 2015), “Contextualiser nos regards” with Annabelle Boissier, Fanny Gillet and Alain Messaoudi (*Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, no. 142, 2018), and “Les images migrant aussi” with Elsa Gomis and Francesco Zucconi (*De facto Migrations*, no. 24, January 2021). Currently head of communications and development at IDEM (L’Institut pour la Démocratie) and a member of the Désinfox-Migrations association, her career has been marked by a constant commitment to disseminating knowledge on sensitive subjects that divide society.

**Ekin Akalın** is a researcher specializing in global modernities, with a focus on late Ottoman and early Turkish Republican art history. She is affiliated with the Fédération nationale des experts d'art (Fnepsa) and the Center for Turkish, Ottoman, Balkan, and Central-Asian Studies (CETOBAC), Paris. She completed her masters under the supervision of Marianne Barrucand. Her curatorial work includes positions at the Sadberk Hanım Museum (Istanbul) and projects with the Musée du Quai Branly (Paris), the Musée Pierre Loti (Rochefort, France). She was the coordinator of the 2011 exhibition *20 Modern Turkish Artists of the Twentieth Century* at santralistanbul. Her doctoral research investigates territorial aesthetics in 19<sup>th</sup> century Ottoman military schools. Her recent article, “Aesthetic of Prosperity: A Case Study on the Paintings of Halil Paşa,” was published in the *International Journal of Islamic Architecture*.

## La vie rêvée d'Hajeri

### Portrait d'Ahmed Hajeri, devenu peintre parisien

Nadia Chalbi

*Museum of Modern Art, Paris*

#### Abstract

Ahmed Hajeri is a French artist of Tunisian origin who lives and works in Paris. Born in 1948 in the village of Tazarka, in the Cap Bon region, he grew up in a very modest rural family. Orphaned at a young age, he initially trained as an electrician before moving to France at twenty. In Paris, while working as an electrical assembler, he applied for a draftsman position with the architect Roland Morand, who collaborated with Jean Dubuffet. Recognizing Hajeri's talent, Morand introduced him to art and paved the way for him to become a painter. Following his 1978 debut exhibition at Galerie Messine, Hajeri fully embraced his artistic career. He gained early recognition from both audiences and Tunisian institutions during his first Tunis exhibition at Galerie Médina in 1985, later participating in numerous international shows. His works are now part of French public collections (CNAP), the Institut du monde arabe in Paris, the National Fund of the Ministry of Cultural Affairs of Tunisia, as well as private collections worldwide. Without formal academic training, Hajeri has developed a distinctive oeuvre that transcends trends, existing at the intersection of the real and the imaginary. His compositions feature floating figures, an anthropomorphic bestiary, and elements of Carthaginian civilization. Drawing inspiration from childhood memories and dreamlike states, he creates paintings, drawings, and poems imbued with imagination and mystery. This portrait, based on interviews and unpublished archives, chronicles the artist's journey between Tunis and Paris, examining the themes and influences that have shaped his work and its critical reception.

#### Keywords

Contemporary painter, Non-academic, Paris, Tunisia, Dream, Poetry

This essay was received on 6 March 2025 and published on 14 May 2025 as part of *Manazir Journal* vol. 6 (2024): "Les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, l'art abstrait et Paris" edited by Claudia Polledri and Perin Emel Yavuz.

---

#### How to cite

Chalbi, Nadia. 2025. "La vie rêvée d'Hajeri : Portrait d'Ahmed Hajeri, devenu peintre parisien". *Manazir Journal* 6: 214–40. <https://doi.org/10.36950/manazir.2024.6.9>.

## Introduction

Si les artistes et les avant-gardes issus du monde arabe ont manqué en leur temps de la reconnaissance institutionnelle et de la visibilité muséale accordées à leurs pairs, tenants des courants de l'art moderne et contemporain occidental, des manifestations d'envergure internationale récentes comme la 60<sup>e</sup> Biennale de Venise intitulée *Foreigners Everywhere* [Étrangers partout] (20 avril–24 novembre 2024) ou l'exposition *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988* (5 avril–25 août 2024) au Musée d'Art moderne de Paris, témoignent d'un intérêt croissant pour la réévaluation de leur place dans l'histoire de l'art.

Parmi les figures marquantes et singulières dont la carrière s'est construite au contact de l'art et des réseaux parisiens, révélées par cette exposition, la trajectoire du peintre français d'origine tunisienne Ahmed Hajeri, est emblématique de l'attrait que Paris a exercé sur les artistes venus du Maghreb et du Moyen-Orient en quête d'accomplissements. Elle atteste également du rôle que ce centre historique et multiculturel a joué dans la découverte d'œuvres entrées dans les collections nationales françaises avant d'être connues, acquises et exposées par les institutions publiques et privées du pays natal de leurs auteurs et, au-delà, à l'échelle internationale.

Ce portrait d'Ahmed Hajeri, réalisé à partir d'entretiens conduits à son atelier parisien du Marais en 2024 et d'archives inédites, vise à présenter son parcours artistique et personnel entre Tunis et Paris, les thèmes et influences qui ont irrigué son œuvre, et sa réception critique.

## De l'enfance en Tunisie à la rencontre du milieu de l'art parisien : Roland Morand et Jean Dubuffet

Loin de l'effervescence artistique à laquelle il allait se confronter en quittant la Tunisie pour la France en août 1968, Ahmed Hajeri, né dans le village de Tazarka au Cap Bon en 1948, grandit au sein d'une fratrie de cinq enfants dans une famille rurale de condition modeste. Dans cet environnement rural, entouré de jardins et d'animaux, il s'imprègne des traditions orales auprès d'une voisine conteuse. Au décès de son père, tisserand, sa mère le confie, à l'âge de huit ans, avec ses deux jeunes frères, au pensionnat d'État de Carthage Les enfants de Bourguiba<sup>1</sup>. Il est ensuite orienté vers un établissement technique de La Goulette, où il obtient un Certificat d'aptitude professionnelle (C.A.P.) d'électricité en 1967. Malgré l'absence de formation artistique et littéraire, il nourrit dès l'enfance un goût pour la poésie et le dessin inspiré de son observation quotidienne de la mer, et d'une propension à s'évader dans un monde imaginaire. Avide d'une émancipation familiale, économique et sociale, Hajeri, une fois diplômé, rejoint le sud de la France (Marseille, Lyon puis Hyères) avant de s'établir à Paris un an plus tard. Il obtient un emploi de câbleur électrique dans une usine de Courbevoie en 1969 et réside dans un hôtel pour travailleurs immigrés à Gennevilliers pendant deux ans.

Éloigné des cercles influents du milieu de l'art parisien, c'est en répondant à la publication d'une annonce ouverte aux débutants, afin de compléter ses revenus, qu'Hajeri parvient à intégrer comme dessinateur le bureau d'architecture de Roland Morand en 1973. Peintre et architecte

---

1. Le centre régional des « Atfâl Bourguiba (Les enfants de Bourguiba) » est un pensionnat d'État situé à Carthage qui accueille les orphelins.

cultivé, diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Morand a concouru pour la réalisation du Centre Georges Pompidou et collaboré à des projets de Jean Dubuffet, comme son exposition personnelle *Le Cabinet Logologique* au Centre national d'art contemporain (CNAC) à Paris, du 14 avril au 11 mai 1970<sup>2</sup>. Bien qu'Hajeri n'ambitionne alors pas de devenir artiste, sa créativité va éveiller l'intérêt de Morand, lui faire gagner l'estime de Dubuffet, de conservateurs de musées et de galeristes renommés, et lui ouvrir la voie d'une carrière artistique.

Hajeri cumule assidûment son emploi d'électricien à l'usine pendant la journée et de dessinateur en architecture le soir et occasionnellement le week-end. Un jour de mai 1973, alors qu'il dessine spontanément, Morand le surprend et découvre un dessin jeté à la hâte, de peur d'être renvoyé<sup>3</sup>. Impressionné par la qualité et la ressemblance formelle avec le style de Dubuffet – sans qu'Hajeri n'en ait eu la moindre connaissance –, Morand conserve précieusement son dessin et lui confie un carnet de croquis. Il lui propose de quitter l'usine et de l'employer à temps complet, lui permettant de développer son art sur ses heures de travail. Cet événement marque un tournant décisif dans la vie d'Hajeri qui, libéré de son métier d'ouvrier, peut s'investir pleinement dans la création.

La même année, Morand prend l'initiative d'apporter les premiers carnets de dessins d'Hajeri à Dubuffet, aussi théoricien de l'art brut. Dans un courrier adressé à Morand le 12 novembre 1973, Dubuffet écrit : « Merci, mon cher Roland Morand, de votre aimable lettre du mois dernier et des dessins de l'électricien tunisien ; ils sont intéressants<sup>4</sup>. » Dubuffet prend le soin de découper et de conserver un dessin au stylo du premier carnet, représentant une paire de lunettes, et invite Hajeri à le rencontrer dans ses ateliers du 14<sup>e</sup> arrondissement de Paris et de Périgny-sur-Yerres. Lors de ces deux rencontres organisées par Morand, Dubuffet encourage Hajeri à cultiver son originalité et sa spontanéité acquises hors du cadre des écoles et l'assure du soutien et de l'aide qu'ils vont lui apporter pour devenir peintre.

Morand devient son mentor et son professeur. Dans son bureau parisien de la rue du Temple, devenu l'actuel atelier d'Hajeri, il lui donne des cours quotidiens de français, lui fournit des matériaux, des couleurs acryliques et lui prépare des toiles marouflées sur panneaux. Il lui enseigne les techniques picturales, telle la peinture à l'œuf, le cercle chromatique et ses gradations. Il l'initie à l'histoire de l'art, lui fait découvrir les musées, galeries, expositions comme les films. Il lui fait connaître l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris où Hajeri assiste à un cours de dessin d'après modèle. Morand l'invite à une représentation de *La Flûte enchantée* de Mozart à l'Opéra de Paris, lui montre le plafond du Palais Garnier peint par Chagall, et lui offre un livre de cet artiste auquel Clara Malraux l'avait comparé et dont il ignorait l'existence. En 1976, ils voyagent en Italie, à Venise et Trieste en passant par Milan, Brescia, Padoue et Vicence pour contempler les musées de peinture ancienne et les fresques de Tiepolo à la villa Valmarana de Palladio. Loin de l'enseignement dispensé aux beaux-arts, Morand, féru d'art abstrait et de cubisme, lui laisse toute

2. Une lettre de Roland Morand adressée à Armande Ponge de Trentinian (directrice de la Fondation Dubuffet de 1975 à 1997), datée du 20 mars 1970 et conservée aux archives de la Fondation Dubuffet, Paris, fait état des plans pour l'exposition *Le Cabinet Logologique* et de la maquette de la « Villa Falbala » réalisés par Morand.

3. Cet épisode a donné lieu à une huile sur toile intitulée *La corbeille fleurie*, n. d., 86 × 59 cm, Inv. 7915, Fonds national du Ministère des Affaires Culturelles de Tunisie, illustrée dans Nizar Ben Saâd et Zoubeïr Lasram, *Ahmed Hajeri. Rêves et peinture* (Tunis : Simpact, 2008), 32.

4. Lettre de Jean Dubuffet adressée à Roland Morand, 12 novembre 1973, issue des archives d'Ahmed Hajeri et reproduite dans Ali Louati, *Ahmed Hajeri*, catalogue d'exposition (Tunis : Maison des Arts, Simpact, 1997), 12.

liberté dans son apprentissage sans jamais l'influencer. Au gré de ses visites, Hajeri se forge sa propre culture artistique et devient un fervent admirateur des peintres de la modernité tels que Matisse, Dufy, Picasso, Braque, Gris, Modigliani, Chagall, Brauner, Balthus ou Chaissac, autant que de la peinture renaissante italienne et de Léonard de Vinci.

### Les débuts d'une carrière artistique : l'entrée à la Galerie Messine

À l'issue de ces années de formation, Morand convie d'éminentes personnalités du monde des arts à voir les premiers tableaux d'Hajeri à son atelier. Parmi elles figure Jean-François Jaeger, directeur de la galerie Jeanne Bucher, engagée dans la promotion des avant-gardes depuis 1925. On peut aussi citer Germain Viatte, conservateur au Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou (dont il devient le directeur puis le président dans les années 1990) ; François Mathey, conservateur au Musée des Arts Décoratifs et fondateur du Centre de création industrielle qu'il dirige lors de son intégration au Centre Pompidou de 1972 à 1976 ; Blaise Gautier, membre fondateur et directeur du CNAC, créé en 1967 à l'instigation d'André Malraux, ministre de la Culture du général de Gaulle, afin de constituer le Fonds national d'art contemporain (FNAC) ; comme Clara Malraux, écrivaine et ancienne épouse du ministre.

Morand constitue un dossier qu'il présente, en même temps que l'artiste, à plusieurs des grandes galeries exposant à la Foire internationale d'art contemporain de Paris en octobre 1977. Une collaboration décisive s'inaugure avec Thomas Le Guillou (1945–2024), qui dirige avec son associée américaine Jennifer Pinto Benzaken, la galerie Messine située sur l'avenue du même nom. Ils y exposent de grands noms de la peinture moderne et d'après-guerre dont de Staël, Kupka ou Chaissac. Une visite à l'atelier d'Hajeri les jours suivants les convainc de programmer sa première exposition personnelle à la galerie Messine en février–mars 1978. « Lorsque je fis la connaissance d'Ahmed Hajeri, je n'eus pas beaucoup à réfléchir sur l'opportunité d'engager ma responsabilité de marchand de tableaux tant l'authenticité, la fraîcheur, l'invention, l'originalité et la qualité du travail étaient évidentes<sup>5</sup> », explique Le Guillou. Dans le catalogue d'exposition, en prélude aux cinq tableaux reproduits accompagnés de poèmes de l'artiste, il évoque les sources de son inspiration : « un vocabulaire plastique personnel imprégné d'une tradition orale propre à la culture arabe lui permet de chanter allégories et légendes. »<sup>6</sup> L'exposition connaît un vif succès commercial et suscite l'engouement de Germain Viatte qui achète pour l'État en 1978 *Rêve au Jardin des Délices*<sup>7</sup>, 1975 (fig. 1) conservé au Centre national des arts plastiques (CNAP), et exposé au Musée d'Art moderne de Paris en 2024<sup>8</sup>.

5. Thomas Le Guillou, « Texte sur Ahmed Hajeri », 30 mai 1991, Archives Ahmed Hajeri.

6. Thomas Le Guillou, *Hajeri* (Paris : Galerie Messine, 1978), n. pag.

7. L'œuvre *Rêve au Jardin des Délices*, 1975 a été exposée à la galerie Messine en février–mars 1978 mais ne figure pas dans la liste des œuvres du catalogue d'exposition.

8. L'œuvre *Rêve au Jardin des Délices*, 1975 a été présentée dans l'exposition *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908–1988*, Musée d'Art moderne de Paris, 5 avril–25 août 2024. Elle n'est pas reproduite dans le catalogue mais est référencée dans les œuvres exposées p. 214.



**Figure 1:** Ahmed Hajeri devant *Rêve au Jardin des Délices*. 1975. Huile sur toile marouflée sur polyester. 123.5 × 172 × 2.8 cm, inv. : FNAC 32872, Centre national des arts plastiques (France), présenté dans l'exposition *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988*, Musée d'Art moderne de Paris, juin 2024. © Ahmed Hajeri / Cnap. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, du Cnap et du MAM Paris. Photographie : Nadia Chalbi.

L'entrée d'Hajeri sur le marché de l'art l'amène à rencontrer plusieurs galeristes parisiens prestigieux. Jean-François Jaeger de la galerie Jeanne Bucher, Claude Bernard et Louis Carré manifestent chacun leur intérêt pour son œuvre mais la collaboration engagée avec Thomas Le Guillou empêchera l'aboutissement de futurs projets. Pauline de Mazières, qui rencontre Hajeri à Paris, formule aussi le vœu, dès les années 1980, de l'exposer dans l'institution pionnière de la vie culturelle marocaine, la galerie L'Atelier qu'elle a fondée à Rabat en 1971, sans que cela ne puisse se concrétiser<sup>9</sup>. En outre, l'affiliation de l'artiste à la galerie Messine rompt, dès 1978 et définitivement, ses liens avec Dubuffet qui souhaitait le voir entrer dans la galerie Jeanne Bucher avec laquelle il travaillait depuis 1964. Roland Morand adresse ainsi à Jean Dubuffet, le 19 février 1978, le catalogue de l'exposition d'Hajeri accompagné d'une lettre dans laquelle il l'invite à rencontrer le peintre mais Dubuffet ne visite pas l'exposition et ne donne pas suite à sa sollicitation<sup>10</sup>.

9. Mona Tamar, « Ahmed Hajeri. Vestiges des jours à Tazerka », *Diptyk* 5, avril-mai 2010, 22.

Malgré le choc de la disparition de Roland Morand, survenue soudainement le 10 mars 1979 des suites d'une péricardite, Hajeri, soutenu par Thomas Le Guillou et ses proches, en premier lieu sa femme Saïda épousée en 1976 et leur fils aîné Wassim né en janvier 1979, poursuit son œuvre et entretient le réseau qu'il avait constitué autour de lui. À la succession de Morand, il rachète le bureau où il peignait et travaillait sous sa conduite pour en faire son unique atelier. Plusieurs expositions s'ensuivent à la galerie Messine en 1982, 1986 et 1988 et le confirment dans son statut de peintre à part entière sur la scène artistique parisienne. Dans un article publié dans la revue *L'Œil*, reproduit dans le catalogue d'exposition de 1982, le critique d'art Pierre Brisset relève « la douceur, la tendresse, la poésie, le rêve », « les sensuelles arabesques », « des images toutes simples et naïves [...] », tout un univers surgi du fond des âges, tout un bestiaire fantastique né de la fusion de l'imagination et de la mémoire<sup>11</sup> ». Au-delà de l'apparente naïveté, Le Guillou souligne, dans l'article « L'Eden de Hajeri » paru dans *Le Courrier des Galeries* à l'occasion de sa quatrième exposition *Hajeri. Œuvres récentes* à la galerie Messine du 25 février au 31 mars 1988, la dimension universelle et métaphysique sous-jacente de sa peinture :

Toute la puissance de l'artiste consiste à transposer le drame particulier à un niveau collectif, ou mieux encore, universel. [...] Même s'il connaît le secret des couleurs, même s'il a trouvé son style, Hajeri reste livré au doute, à la remise en question et au vertige d'être. Son œuvre se propose comme une quête métaphysique inséparable d'une quête plastique<sup>12</sup>.

D'autres expositions de la galerie Messine sont organisées conjointement avec des galeries internationales. En 1988, la galeriste Phyllis Kind, active défenseuse de l'art brut et du Folk Art américain présente dans sa galerie de Soho à New York, avec Jennifer Pinto Benzaken qui s'y est installée, une exposition incluant Hajeri et Scottie Wilson, peintre d'art brut écossais collectionné par Picasso, Dubuffet et Breton.

À l'époque, je ne savais pas ce que signifiait être « artiste ». Roland Morand m'a fait connaître la galerie Messine qui a exposé Nicolas de Staël, Charles Lapicque, Gaston Chaissac, des artistes célèbres. Cette exposition m'a ouvert des portes et beaucoup de gens sont entrés en contact avec moi, des peintres, des critiques d'art. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à comprendre ce que voulait dire être artiste, à connaître la valeur d'un artiste. Après, Thomas Le Guillou m'a exposé à New York, où sa directrice avait une galerie. Tout a été vendu à des collectionneurs privés<sup>13</sup>, explique Hajeri.

10. Lettre de Roland Morand adressée à Jean Dubuffet, 19 février 1978, Archives de la Fondation Dubuffet, Paris.

11. Pierre Brisset, « Hajeri : peintures récentes, Galerie Messine », *L'Œil* 321, avril 1982, 70, reproduit dans Le Guillou, *Hajeri*, l. n., n. pag.

12. Thomas Le Guillou, « L'Eden de Hajeri », *Le Courrier des Galeries*, mars 1988, n. pag.

13. Ahmed Hajeri, propos recueillis à son atelier par Nadia Chalbi le 10 juillet 2024.

### Reconnaissance artistique et réception critique en Tunisie

La renommée d'Hajeri et la réussite des expositions de la galerie Messine attirent l'attention de l'ambassadeur de Tunisie en France qui en informe Alya Bouderbala Beschaouch, fondatrice de la première galerie d'art privée dans la médina de Tunis en 1984. Celle-ci rencontre Hajeri à son atelier parisien et décide, grâce au concours déterminant de Thomas Le Guillou, d'organiser la première exposition de l'artiste en Tunisie sous le titre *Ahmed Hajeri au pays des merveilles*. L'exposition ouvre en mars 1985 à la Galerie Médina, abritée dans le palais familial Dar Bouderbala, érigé au XIX<sup>e</sup> siècle, où Hajeri exposera régulièrement jusqu'en 2006. La présentation de quarante-sept peintures recueille un franc succès public et critique<sup>14</sup>. En témoigne l'éloge éloquent de Mahmoud Messaâdi, écrivain, président de l'Assemblée nationale (1981–1987) et ancien ministre des Affaires culturelles (1973–1976), également natif de Tazarka, venu à l'inauguration :

J'ai assisté au vernissage de l'exposition de l'artiste unique qu'est Ahmed Hajeri : et j'ai conçu une admiration sans réserve pour les œuvres de ce peintre, que certains qualifient d'autodidacte. [...] Grâce à l'originalité de son art, à la spécificité de son imagination, et à son sens de la forme et de la couleur, il transcende cette qualification pour accéder à un niveau d'expression, dont ne peut rendre compte la logique de l'analyse. [...] Tout ce qu'il a peint, imaginé, réalisé, il l'a tiré des tréfonds de son moi, de son être unique<sup>15</sup>.

Hajeri, lui-même impressionné par l'accueil qui lui est réservé et le goût des Tunisiens pour l'art, reconnaît l'importance de l'événement qui fait figure de retour aux sources :

L'exposition a été pour moi une expérience fondamentale. Si les Tunisiens ont découvert Hajeri, Hajeri a découvert les Tunisiens. En toute sincérité, j'avais une tout autre idée du monde des arts tunisiens. Je ne le connaissais pas du tout. Durant cette exposition, j'ai découvert la vraie Tunisie<sup>16</sup>.

Dans le catalogue, les auteurs mettent en exergue la filiation du peintre avec sa culture originelle. Le Guillou évoque le « fabuleux talent de conteur-plasticien » et la « nostalgie » des souvenirs vécus qui apparaît dès les premières peintures, comme « la trame secrète de son univers ». « Monde réel ou irréel ? Tantôt l'un, tantôt l'autre, Hajeri ira jusqu'à fusionner les deux pour mieux atteindre « sa vérité<sup>17</sup> », analyse-t-il. Pour l'historienne de l'art Sophie El Goulli, « Ahmed Hajeri vit à Paris mais sa peinture n'en porte aucune trace. Sauf par la possibilité que cette capitale cosmopolite offre à tout artiste de déployer ses recherches à tous vents et de pouvoir – la distance aidant – exacerber ce qu'il porte profond en lui. Ici l'Orient où Hajeri se ressource<sup>18</sup> ». Si Hajeri s'est

14. Sophie El Goulli, « À la Galerie Médina : Ahmed Hajeri au pays des merveilles », *Le Temps*, 29 mars 1985, 8.

15. Mahmoud Messaâdi, extrait du texte rédigé dans le livre d'or de l'exposition lors du vernissage à la galerie Médina, 29 mars 1985, traduit de l'arabe par Ali Louati dans Louati, *Ahmed Hajeri*, 18.

16. Sophie El Goulli, Entretien avec Ahmed Hajeri, « Si les Tunisiens ont découvert Hajeri, Hajeri a découvert les Tunisiens », *Le Temps*, 8 septembre 1987, 9.

17. Thomas Le Guillou, dans Gérard Azoulay et al., *Ahmed Hajeri au pays des merveilles*, catalogue d'exposition (Tunis : Galerie Médina (Dar Bouderbala), 1985), n. pag.

18. Sophie El Goulli, « Ahmed Hajeri », dans Azoulay et al., *Ahmed Hajeri au pays des merveilles*.

confronté aux œuvres majeures de la peinture occidentale moderne et s'est révélé artiste à Paris, la mémoire de ce qu'il a observé dans son enfance, le patrimoine culturel et son environnement tunisien fondent la genèse de son vocabulaire pictural. « Je suis attentif à tout. Aux petits détails comme aux grands. La terre, les étoiles, les vieux, les choses... Et comme je suis un artiste, je me dis : tiens, j'ai vu ça et je rêve. Les idées viennent et ressortent à Paris. On peut dire que je vide le sac à Paris et que je remplis en Tunisie<sup>19</sup> ».

L'apparition très remarquée de l'artiste dans la sphère artistique tunisienne inaugure une série d'expositions à la galerie Médina qui bénéficient d'échos médiatiques favorables. Dans l'article qu'elle lui consacre à l'occasion de son exposition en novembre 1988, Aïcha Filali, plasticienne et nièce de l'artiste Safia Farhat, reconnaît l'originalité de l'art d'Hajeri, qui s'est essentiellement forgé hors de tout modèle culturel :

Parler de la peinture de Hajeri ne ferait qu'alourdir une expression originale, radicalement libre. [...] Ceux qui sont épris de références la décrivent comme une synthèse de Chagall, Léger, parfois Matisse ou Modigliani. Il est certain que Hajeri a bien vu toutes ces factures qui l'ont précédé. Mais il les a vues de l'œil du peintre qui oublie, se rappelle, synthétise, mélange et s'exprime selon sa voix (voie) originale irréductible. Par-delà toutes ces considérations pseudo-culturelles, ce qu'il faut retenir de l'expérience de Hajeri, c'est que c'est quelqu'un qui a trouvé sa voie. Et quelle que soit l'importance des personnes qui l'ont aidé et qui ont cru en lui, ceux-ci n'ont été que des révélateurs de cette voie<sup>20</sup>.

Alya Beschaouch organise une exposition personnelle de l'artiste en 1991 puis deux autres hors de la galerie Médina, à Sidi Bou Saïd. La première, *Les Créations récentes d'Ahmed Hajeri*, se déroule en octobre 1992 au Musée de Sidi Bou Saïd. Dans l'article « Hajeri à Sidi Bou Saïd », Sophie El Goulli associe l'artiste au poète et au musicien qui décline ses thèmes et figures hybrides en d'infinies variations :

Depuis la première exposition à la galerie Médina à qui nous devons la découverte et la consécration en Tunisie de Ahmed Hajeri, on a beaucoup écrit sur cet enfant du Cap-bon qui – miracle de la vocation – naît à la peinture à Paris. [...] Peintre naïf, artiste à cheval sur le merveilleux (*Hajeri au pays des Merveilles*) et le fantastique, créateur, poète, conteur... [...] Une fois entré dans le monde merveilleux, émerveillé, heureux et inquiétant (aussi) de Hajeri, [...] voire angoissant parfois [...]. Une fois apprivoisés ces êtres qui portent en eux toute l'humaine condition, c'est-à-dire leur animalité, comme leur végétalité, comme leur minéralité (l'univers est un, il est vrai mais aussi multiple, que seul le regard de l'artiste, l'artiste poète, mage, prophète même, peut et sait découvrir, donner à voir). [...] Alors s'efface l'anecdote, laissant la place première à cette symphonie de couleurs et de formes « ni tout à fait les mêmes ni tout à fait autres », comme le chante un poète musicien, Verlaine<sup>21</sup>.

19. El Goulli, « Si les Tunisiens ont découvert Hajeri, Hajeri a découvert les Tunisiens », 9.

20. Aïcha Filali, « La fracture qui se facture », *Tunis-Hebdo*, 12 décembre 1988.

21. Sophie El Goulli, « Hajeri à Sidi Bou Saïd », *Le Diplomate* 8, septembre-octobre 1992, 47.

La seconde exposition, en mars 1994, est réalisée avec la galerie Ammar Farhat dirigée par Aïcha Gorgi, et initialement fondée par son père Abdelaziz Gorgi, artiste membre et ancien président de l'Ecole de Tunis. Dans son article « L'harmonie originelle », le critique Hamadi Abassi remarque l'ingénuité de l'artiste :

Interrogé sur ses motivations artistiques, Hajeri se défend de tout intellectualisme : « Je ne pense pas, je me laisse guider par mon intuition ». Et de poursuivre : « Tout cela pour moi n'est qu'un jeu, réfléchi certes, mais un jeu tout de même, une manière de retrouver par la peinture une certaine innocence originelle »<sup>22</sup>.

Plusieurs manifestations et expositions collectives d'ampleur internationale contribuent à inscrire pleinement Hajeri parmi les peintres emblématiques de la scène contemporaine tunisienne. Il prend ainsi part à l'exposition rétrospective *Art contemporain tunisien* qui met à l'honneur trente-et-un artistes majeurs du XX<sup>e</sup> siècle, conçue dans le cadre des échanges culturels entre la Tunisie et la France, au Théâtre du Rond-Point à Paris en 1986<sup>23</sup>. Aïcha Gorgi l'inclut parmi les artistes présentés par la galerie Farhat à la foire d'art contemporain Art Jonction, au Palais des Festivals de Cannes en juin 1994. L'écrivain, critique d'art et commissaire d'exposition Michel Nuridsany note alors à son propos : « la légèreté, la poésie de ses compositions enchantent<sup>24</sup>. » Hajeri contribue à l'exposition *De l'Afrique à l'Afrique. Panorama de l'art contemporain africain* à la Galerie Yahia de Tunis, du 28 mars au 15 avril 1994, à l'occasion de l'organisation par la Tunisie de la Coupe d'Afrique des Nations. Son tableau *La Rage de vaincre*, 1991 est choisi pour illustrer le carton d'invitation au vernissage. En 1998, membre du jury de la Biennale de l'art africain contemporain de Dakar « Dak'Art 98 », Ali Louati l'y expose et lui consacre un article dans la revue *Cimaise* « Ahmed Hajeri. Aux sources d'un "désastre" originel<sup>25</sup> ».

L'année suivante, l'artiste participe à l'exposition itinérante *Quatre artistes de Tunisie* avec Rafik El Kamel, Habib Bouabana et Gouider Triki dans le cadre d'une coopération culturelle entre le Centre d'Art contemporain de Bruxelles, le Centre Wallonie-Bruxelles de Paris et la Maison des Arts de Tunis. L'exposition vise à mettre en lumière une génération d'artistes qui a œuvré pour un renouvellement de l'art, abstrait ou figuratif, indépendamment des considérations identitaires nationales tunisiennes prônées par leurs aînés de l'Ecole de Tunis, au lendemain de l'indépendance<sup>26</sup>. L'œuvre d'Hajeri figure également dans le panorama historique de la peinture tunisienne qui réunit une trentaine d'artistes, de l'École de Tunis aux jeunes générations, réalisée pour le Sommet mondial sur la société de l'information (SMSI) de l'Organisation des Nations Unies accueilli, après sa première phase à Genève en 2003, par le gouvernement tunisien au Kram en novembre 2005<sup>27</sup>.

22. Hamadi Abassi, « Peintures de Ahmed Hajeri : L'harmonie originelle », *Le Temps*, [mars/avril] 1994.

23. Ali Louati et Pierre Chaigneau, *Art contemporain tunisien*, catalogue d'exposition, Paris, Théâtre du Rond-Point, 3-23 octobre 1986 (Paris : Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1986).

24. Michel Nuridsany, « Plein soleil pour Art Jonction », *Le Figaro*, 6 juin 1994.

25. Ali Louati, « Ahmed Hajeri. Aux sources d'un "désastre originel" », *Cimaise* 253 (avril 1998) : 100-3.

26. Voir Alia Nakhli, « La "tunisianité", une notion ambiguë », dans Alia Nakhli, *Arts visuels en Tunisie. Arts et institutions 1881-1981* (Tunis : Nirvana, 2023), 163-6.

27. Alya Hamza, « SMSI : sans oublier les arts », *La Presse de Tunisie*, 16 novembre 2005, n. pag.

Des expositions personnelles lui sont ultérieurement consacrées par une nouvelle génération de galeristes tunisiennes, telles que Yosr Ben Ammar, rencontrée à Paris, qui choisit Hajeri pour l'exposition d'ouverture de la Kanvas Art Gallery, dédiée à l'art moderne et contemporain tunisien, en mai 2006 : « C'est une chance de commencer avec un peintre de cette envergure. [...] C'est un superbe lancement. [...] Quand j'ai rencontré Hajeri, [cela] m'a encouragée à lancer ma galerie. [...] Les toiles d'Ahmed Hajeri me font penser à des pièces de théâtre, ses personnages semblent raconter une histoire. »<sup>28</sup> L'exposition est suivie d'une seconde en juin 2008 puis d'une troisième, *Ahmed Hajeri. En fête*, en mai-juin 2011. Deux expositions sont ensuite organisées à la galerie Kalysté de Synda Ben Khelil, également à La Soukra près de Tunis, en 2018 et 2022, avec laquelle la collaboration se poursuit.

La consécration d'Hajeri sur la scène artistique tunisienne se traduit par la reconnaissance officielle des institutions culturelles et de l'État qui l'honorent de plusieurs distinctions. Il est lauréat du Grand Prix national de Peinture, remis par le président de la République Habib Bourguiba au Palais présidentiel de Carthage dès 1985 ; du 3<sup>e</sup> Prix de la Ville de Tunis pour les arts plastiques, remis par le maire Mohamed Ali Bouleymane au Palais Kheireddine de la médina en 1999<sup>29</sup> ; et Officier de l'ordre national du Mérite culturel en 2003. Hajeri bénéficie en outre de la reconnaissance du Ministère des Affaires Culturelles, insufflée par l'action d'Ali Louati. Historien de l'art, auteur d'écrits de référence sur l'art moderne et contemporain tunisien, il dirige en particulier le Service des arts plastiques (1974-1986) et le Centre d'Art Vivant de la Ville de Tunis (CAVVT) créé au Parc du Belvédère en 1977 (1981-1990), devenu la Maison des Arts (1990-1999). Engagé dans la promotion de la création contemporaine, Louati permet l'acquisition d'un ensemble important de tableaux pour le Centre d'Art Vivant et l'organisation de la première exposition rétrospective à caractère muséal *Ahmed Hajeri* à la Maison des Arts de Tunis en 1997, dont il rédige le catalogue<sup>30</sup>. L'exposition dans cette institution publique placée sous la tutelle de l'Etat est constituée principalement d'œuvres issues du Fonds national d'arts plastiques du Ministère, complétée par des collections privées. Cette première publication retraçant l'ensemble du parcours artistique d'Hajeri est suivie de la monographie *Ahmed Hajeri. Rêves et peinture*, parue en 2008. Dans sa préface, le Ministre de la Culture Mohamed El Aziz Ben Achour souligne l'importance de l'artiste dans le paysage artistique tunisien : « Il est remarquable [...] que la liberté d'inspiration et la spontanéité de l'expression soient servies par un métier d'une rare maîtrise, faisant de Hajeri un de nos meilleurs plasticiens et, à ce titre, un digne représentant de l'art tunisien contemporain dans le monde<sup>31</sup> ».

### Élargissement du réseau professionnel français et international

L'avènement d'une carrière artistique tunisienne et la rencontre d'Hajeri avec un nouveau réseau professionnel de galeristes et marchands d'art parisiens dans les années 1990-2000 lui ouvrent la voie de nouveaux horizons en France et à l'étranger. En 1997, Fanny Guillon-Laffaille, spécialiste de Raoul Dufy, présente une exposition personnelle de l'artiste dans sa galerie, située avenue de Messine, à proximité de celle de Thomas Le Guillou, tandis qu'Aude Oumow ouvre l'exposition

28. Nadia Zouari, « Entretien avec Yosr Ben Ammar : "J'aimerais encourager les jeunes artistes" », *Le Temps*, 24 mai 2006, 11.

29. H. Hanachi, « Grand prix de la Ville de Tunis », *La Presse de Tunisie*, 21 octobre 1999, 1 et 5.

30. Louati, « Ahmed Hajeri ».

31. Mohamed El Aziz Ben Achour, « Préface » dans Ben Saâd et Lasram, *Ahmed Hajeri*, 7.

*Ahmed Hajeri. Toiles et dessins* dans sa galerie de Saint-Germain-en Laye. Cette dernière loue la « libre spontanéité » du peintre et son affranchissement des conventions picturales qu'elle relie au courant de l'art moderne occidental : « Les toiles d'Ahmed Hajeri, bien que profondément imprégnées de culture arabe – l'artiste retourne d'ailleurs régulièrement en Tunisie – se situent entièrement dans la mouvance de la figuration occidentale ». Elle attribue la simplification opérée à « la force de l'instinct auquel l'artiste se fie entièrement, suivant ainsi et sans le savoir, le conseil de Matisse<sup>32</sup> ». La référence au maître moderne se retrouve notamment dans la délicatesse des traits et des courbes d'une musicienne assise dans un fauteuil, accoudée à son instrument, une rose à la main dans une atmosphère céleste empreinte de sérénité (*La Musicienne*, 1976) (fig. 2). De même, le dessin épuré du visage féminin et de la chevelure, la stylisation des motifs ornementaux et les lignes sinuées des *Colonnes de la Mémoire*, 2000 (fig. 3) ne sont pas sans rappeler les portraits de Matisse et ses arabesques inspirées de l'art oriental.

Au début des années 2000, Hajeri entreprend de travailler avec la galerie Daniel Besseiche, rue Guénegaud dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés – cette collaboration durera jusqu'en 2015. Une revue de l'exposition qui s'y tient en février 2004 mentionne une peinture allégorique hors du temps<sup>33</sup>. Besseiche présente l'œuvre d'Hajeri au galeriste libanais Saleh Barakat qui organise avec son homologue syrienne Mona Atassi l'exposition *Ateliers arabes, artistes du Mashreq et du Maghreb* pour le IX<sup>e</sup> Sommet de la francophonie à Beyrouth en 2001. L'exposition, présentée à Beyrouth puis à Damas, inclut Hajeri parmi une sélection de vingt-six artistes contemporains arabes de la scène parisienne. Elle révèle des « artistes arabes imprégnés de culture occidentale et leur héritage natal » et met en évidence « cette relation privilégiée entre la France et les peintres et sculpteurs du monde arabe, ainsi que le rôle joué par la culture française dans l'épanouissement de la vie artistique dans ces pays. » Les créateurs arabes francophones ont particulièrement bénéficié, selon le commissaire, du vivier artistique qu'a représenté la capitale française : « Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, Paris s'est imposée comme destination préférée pour la majorité des artistes arabes, un pèlerinage incontournable dans la quête du statut d'artiste, [avec laquelle] aucune autre capitale du monde n'a réussi à rivaliser<sup>34</sup> ».

32. Texte de présentation de l'exposition « Ahmed Hajeri. Toiles et dessins », Galerie Aude Oumow, Saint-Germain-en Laye, 15 mars-13 avril 1997.

33. Caroline Guiol, « Symbolique en marche », *Maisons Côté Sud* 86, février-mars 2004, 16.

34. Saleh Barakat, « Introduction », dans Mona Atassi, Saleh Barakat et Nazih Khater, *Ateliers arabes, artistes du Mashreq et du Maghreb*, catalogue d'exposition, Beyrouth, Palais de l'Unesco, octobre 2001 et Damas, Khan Assaad Bacha, novembre 2001 (Damas : Galerie Atassi ; Beyrouth : Galerie Agial, 2001), 7.



**Figure 2:** Hajeri, Ahmed. *La Musicienne*. 1976. Acrylique sur toile. 123 × 142 cm, inv. : 2749, Fonds national du Ministère des Affaires Culturelles de Tunisie. © Ahmed Hajeri. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Photographie : Alain Messaoudi.



**Figure 3:** Hajeri, Ahmed. *Les Colonnes de la Mémoire*. 2000. Huile sur toile. 145 × 102 cm, Paris, musée de l'Institut du monde arabe, donation Claude & France Lemand, inv. : CFL-2018-HAJERI-1. Avec l'aimable autorisation d'Ahmed Hajeri, de la galerie Claude Lemand et du musée de l'Institut du monde arabe. Photographie : Alberto Ricci.

En 2001, par l'intermédiaire de l'artiste syrien Youssef Abdelké, Hajeri rencontre le galeriste et collectionneur Claude Lemand à l'occasion de la rétrospective dédiée au peintre et sculpteur irakien Dia Al-Azzawi à l'Institut du monde arabe (IMA) à Paris. À la suite de leur rencontre, Claude Lemand acquiert plusieurs œuvres d'Hajeri et lui consacre l'exposition personnelle *Hajeri* dans sa galerie parisienne du 6<sup>e</sup> arrondissement, rue Littré, au printemps 2006, introduite en ces termes : « De tous les Tunisiens, Ahmed Hajeri me touche le plus, parce qu'à 47 ans, il a su, tout en perfectionnant sans cesse son style et son expression, garder intacte sa pureté originelle. »<sup>35</sup> Il l'intègre peu après dans l'exposition *Œuvres Rares 1950–2000* regroupant vingt artistes internationaux, du 6 septembre au 8 octobre 2006. Puis, il le fait figurer dans la donation historique Claude & France Lemand constituée de 1300 œuvres d'art moderne et contemporain du monde arabe et de ses diasporas, faite au musée de l'IMA en 2018<sup>36</sup>. Hajeri est l'un des trois artistes tunisiens de cette première donation, avec le peintre Abderrazak Sahli (1941–2009) et le photographe Ridha Zili (1943–2011). Le musée de l'IMA, qui conservait la toile *Le Mariage*, 1978 acquise par achat à l'artiste, se voit ainsi enrichi de neuf nouvelles œuvres d'Hajeri : deux tableaux, *Les Colonnes de la Mémoire*, 2000 (fig. 3) et *La Peur de l'Oubli*, 2002, assortis de sept œuvres sur papier marouflé sur toile<sup>37</sup>. Ce fonds de l'artiste, porté à dix œuvres, est à ce jour le plus important des collections muséales françaises.

Parallèlement à ces acquisitions, Hajeri participe à cinq expositions thématiques et un projet éditorial de l'IMA qui affirment sa présence sur la scène artistique arabe contemporaine et contribuent à promouvoir et documenter ses œuvres par le biais de catalogues et de publications. À l'occasion de l'exposition *Regard sur l'art contemporain tunisien* consacrée à cinq artistes dans le cadre de la Saison tunisienne en France, en 1995, Ali Louati souligne le renouveau apporté par l'œuvre d'Hajeri dans le paysage pictural tunisien dix ans plus tôt. En effet, la liberté d'invention et la dimension onirique de son œuvre défient les catégories préétablies par ses contemporains et dépassent les oppositions classiques entre abstraction et figuration. L'œuvre à la « frontière du réel et de la subjectivité » se joue aussi des distinctions revendiquées par certains de ses pairs entre un art tunisien et un art international. « Ce faisant, il pose l'intériorité et la "logique" subjective du songe comme ressorts privilégiés de l'art. [...] La peinture de Hajeri s'enracine dans son enfance : c'est un art du souvenir ravivé et amplifié par le rêve<sup>38</sup> ».

En 2001, l'artiste illustre des extraits du *Livre des animaux*<sup>39</sup> de l'écrivain du Moyen Age Al-Jâhiz dans *Le cadi et la mouche*, publié par l'IMA et préfacé par André Miquel, historien spécialiste de langue et de littérature arabes<sup>40</sup>. Puis, en 2008, l'exposition *Paris, Damas : regards croisés*<sup>41</sup>, destinée à un rapprochement culturel de ces deux capitales, réunit cinquante-huit artistes contemporains.

35. Marc Hérisse, « Regard sur l'art contemporain tunisien », *La Gazette Drouot* 18, 5 mai 1995, 67, repris dans le texte de présentation « Ahmed Hajeri. Peintures » figurant sur l'invitation au vernissage de l'exposition *Hajeri*, Galerie Claude Lemand, Paris, 30 mars–22 avril 2006.

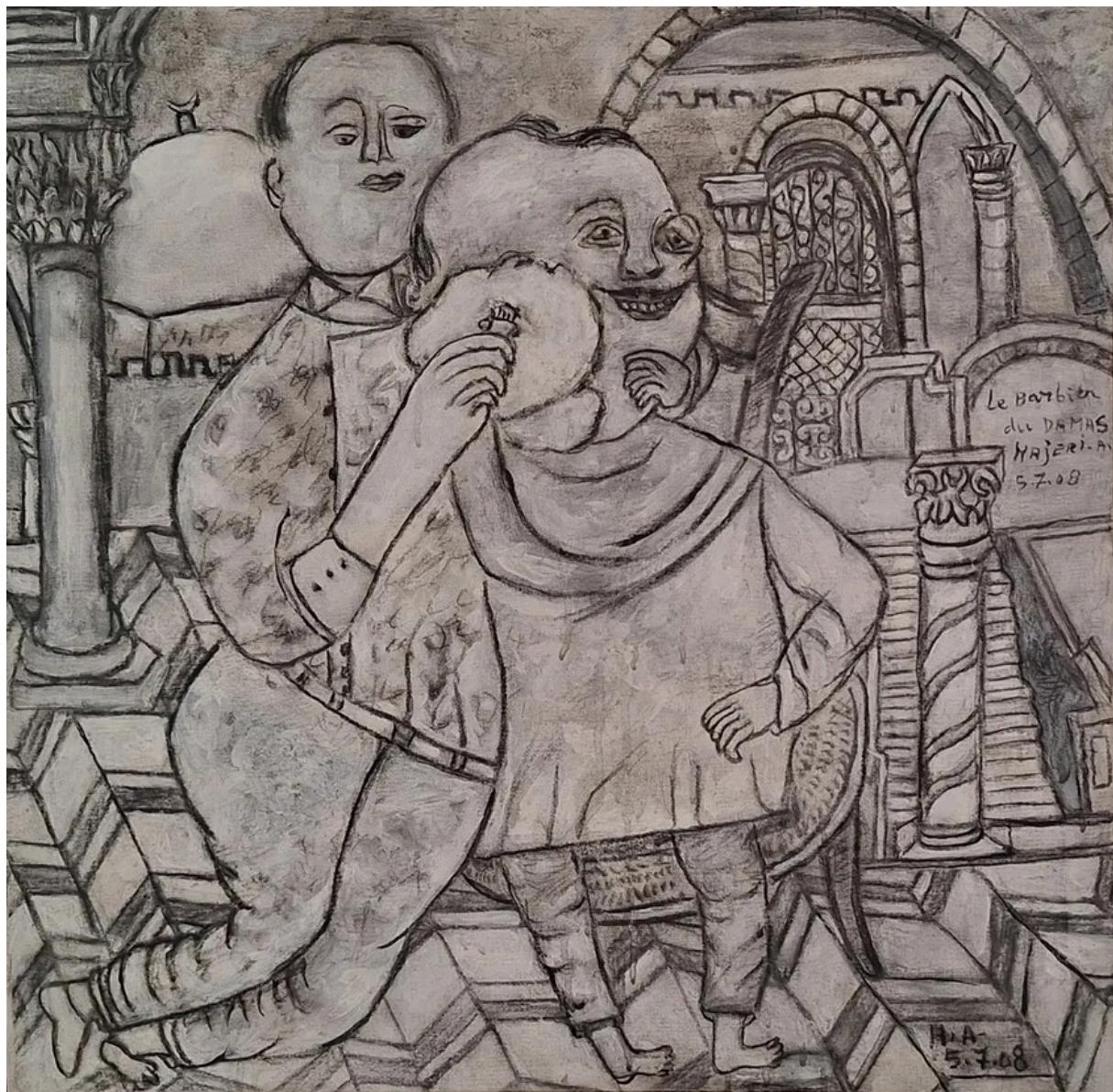
36. Claude Lemand, Éric Delpont et Djamil Chakour, *Donation Claude & France Lemand au musée de l'Institut du monde arabe* (Paris : Institut du monde arabe, 2018).

37. Les sept œuvres sur papier de la Donation Claude & France Lemand au musée de l'IMA s'intitulent *La Forêt sauvage* (1999) ; *Au bord de l'eau* et *La Femme au Coq d'or* (2004) ; *Les Pigeons domestiques* (2005) ; *Le Ciel aux pigeons*, *Les deux Paons* et *Les Années de la vache maigre* (2006).

38. Ali Louati, « Ahmed Hajeri » dans *Regard sur l'art contemporain tunisien. Meriem Bouderbala, Rafik El Kamel, Jellel Gasteli, Ahmed Hajeri. Abderrazak Sahli*, dir. Institut du monde arabe, catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe, 9 avril–18 juin 1995 (Paris : Institut du monde arabe, 1995), 31 et 34.

39. Oeuvre majeure d'Al-Jâhiz, penseur qui vécut entre 776 et 869 sous la dynastie des Abbassides, dans l'actuel Irak.

rains qui sont établis à Paris. Hajeri présente une des rares peintures noir et blanc de sa carrière, *Le Barbier de Damas*, 2008 (fig. 4), de nouveau exposée à la galerie Arcanes de Rabat au Maroc en 2010<sup>42</sup> et qu'il a toujours souhaité conserver.



**Figure 4:** Hajeri, Ahmed. *Le Barbier de Damas*. 2008. Acrylique, crayon et fusain sur toile. 70 × 70 cm, collection de l'artiste, Paris. Avec l'aimable autorisation d'Ahmed Hajeri. Photographie : Nadia Chalbi.

- 
40. Al-Jâhiz, *Le Cadi et la mouche. Le Livre des animaux. Extraits*, trad. de l'arabe par Lakhdar Souami, préf. d'André Miquel, images d'Ahmed Hajeri (Paris : Ipomée-Albin Michel, 2001).
  41. Khaldoun Zreik, dir., *Paris, Damas : regards croisés*, catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe, 26 novembre–28 décembre 2008 (Paris : Institut du monde arabe, 2008), 57.
  42. Amal Bensouda et Naoual Kettani, *Ahmed Hajeri*, catalogue d'exposition, Rabat, Galerie Arcanes, 23 avril – 5 juin 2010 (n. l. : n. p.), 31.

En 2012, Hajeri participe à l'exposition *Dégagements. La Tunisie un an après...* avec les œuvres *Le Fuyard* et *La Liberté d'expression* (fig. 5) réalisées en 2011. Dans le catalogue d'exposition, préfacé par le Ministre de la Culture Frédéric Mitterrand, Hajeri livre ces propos recueillis par son fils cadet Walid :

J'ai aussi souhaité rendre hommage à la révolution tunisienne avec *La Liberté d'expression*. C'est d'abord une scène de joie universelle, une ère d'espoirs qui s'ouvre. J'ai souhaité saisir l'énergie vibrante de ces scènes de liesse. Je ne me suis jamais senti politisé, mais je suis convaincu que la liberté d'expression est une condition à l'exercice épanoui de l'art. [...] Si la joie du peuple est sincère, les années de silence ont rendu cette notion abstraite pour beaucoup<sup>43</sup>.



**Figure 5:** Ahmed Hajeri, *La Liberté d'expression*. 2011. Acrylique sur toile. 143 × 176 cm, collection particulière, Tunisie. Avec l'aimable autorisation d'Ahmed Hajeri et du collectionneur. Photographie : collectionneur.

43. Propos d'Ahmed Hajeri recueillis par Walid Hajeri dans Institut du monde arabe, dir., *Dégagements... La Tunisie, un an après*, catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe, 17 janvier-1 avril 2012 (Paris : Institut du monde arabe, 2012), 69. Œuvres reproduites : *La Liberté d'expression*, [p. 14] et p. 71 ; *Le Fuyard*, p. 70.

Cette œuvre, datée du 2 février, témoigne de l'engagement d'Hajeri en faveur de ce droit fondamental revendiqué par les foules populaires lors de la manifestation générale du 14 janvier 2011, ici immortalisée, qui aboutit à la chute du régime présidentiel de Ben Ali le jour-même. Comme le suggère Géraldine Bloch, il centre son œuvre sur le rôle exercé par la place publique et « ces populations au sein, ou plutôt au ban, de la société tunisienne », insistant « sur les premiers sittings de la Kasbah de Tunis, investie en premier lieu par les "provinciaux" excédés et courageusement montés sur Tunis pour clamer leurs droits, avant même que l'armée ne change de camp<sup>44</sup> ». »

La même année, l'exposition *Le corps découvert* à l'IMA explore la place du corps et du nu dans l'art moderne et contemporain arabe. Hajeri traite ce genre à travers *Entre deux cultures*, 2001<sup>45</sup>, une représentation, non dénuée d'humour, d'un nu féminin qui se tient debout, en équilibre entre deux objets archétypiques des cultures arabes et occidentales, d'un côté la traditionnelle jarre décorée en terre cuite tunisienne et de l'autre, un élément classique du mobilier français du XVIII<sup>e</sup> siècle symbolisé par le fauteuil de style Louis XV. Enfin, lors de l'exposition inaugurale de l'IMA-Tourcoing *Le monde arabe dans le miroir des arts. De Gudea à Delacroix, et au-delà* en 2016-2017, l'œuvre d'Hajeri est représentée dans la section « Des hommes et des femmes » avec *Le Mariage*<sup>46</sup>, 1978 appartenant aux collections de l'IMA. Hajeri laisse entrer le spectateur dans l'intimité de la chambre nuptiale, offrant une vision désacralisée du thème, où la relation personnelle et privée des mariés l'emporte sur le caractère social, public, cérémoniel, voire religieux de l'institution.

Outre les collaborations internationales précitées – aux États-Unis, au Sénégal, en Belgique, au Liban, en Syrie et au Maroc – la trajectoire d'Hajeri est jalonnée de plusieurs autres projets à l'étranger. Lors de ses débuts à la Galerie Messine, Hajeri fait la connaissance de la galeriste parisienne d'origine brésilienne Cérès Franco. Elle le convie à exposer avec l'artiste marocaine Chaïbia dans la galerie Alif Ba, ouverte avec son fils Hossein Talal, à Casablanca en 1983<sup>47</sup>. Elle est aussi à l'initiative de la participation d'Hajeri à la Biennale de La Havane, à Cuba, en 1986. Cette seconde édition, élargie à l'Afrique, à l'Asie et au Moyen-Orient, consacre une section à la Tunisie composée de dix artistes contemporains de différentes générations et techniques tels que Hédi Turki, Rafik El Kamel ou Jaber. Parmi les deux œuvres d'Hajeri sélectionnées figure *Le Nouvel An*<sup>48</sup>, 1983 (fig. 6), une femme faisant symboliquement disparaître par un rideau d'eau l'année écoulée, précédemment exposé au 39<sup>e</sup> Salon de Mai à Paris en 1983<sup>49</sup> ainsi qu'à l'exposition de la Galerie Médina à Tunis en 1985<sup>50</sup>. Cérès Franco l'entraîne également à exposer à l'Exposition universelle de Séville en 1992.

44. Géraldine Bloch, « La double fabrique de l'image », dans Institut du monde arabe, dir., *Dégagements...* », 17.

45. Institut du monde arabe, dir., *Le corps découvert*, catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, Paris, 7 mars-15 juillet 2012 (Paris : Hazan, 2012), œuvre reproduite p. 34.

46. IMA-Tourcoing, dir., *Le monde arabe dans le miroir des arts. De Gudea à Delacroix, et au-delà*, catalogue d'exposition, Tourcoing, l'IMA-Tourcoing, 17 novembre 2016-31 décembre 2017 (n. l. : n. p.), œuvre reproduite p. 89.

47. Exposition citée dans *Segunda Bienal de la Habana '86. Catálogo general*, catalogue, La Havane, 86<sup>e</sup> biennale, novembre-décembre 1986 (La Havane : n. p., 1986), 540.

48. Peran Erminy, « Túnez en la Segunda Bienal de la Habana » dans *Segunda Bienal de la Habana'86*, 429, œuvre référencée p. 266.

49. *Salon de Mai 1983* (Paris : Salon de Mai), œuvre référencée p. 4.

50. Œuvre reproduite dans Azoulay et al., *Ahmed Hajeri au pays des merveilles*, n. pag.



**Figure 6:** Hajeri, Ahmed. *Le Nouvel An*. 1983. Acrylique sur toile. 120 × 100 cm, collection particulière. Avec l'aimable autorisation d'Ahmed Hajeri. Photographie : DR / Archives Ahmed Hajeri.

Puis, Simone Guirandou, commissaire générale de la première édition du Salon International des Arts Plastiques d'Abidjan (SIAPA), initié par le Ministère de la Culture et de la Francophonie de Côte d'Ivoire, expose Hajeri au Palais de la Culture et dans la galerie Arts Pluriels qu'elle a fondée, inscrite au sein du Parcours des Arts Plastiques, du 1<sup>er</sup> au 10 décembre 2011. Hajeri prend ensuite part à l'exposition d'art contemporain arabe *An Arab Art for the Whole World* organisée par le Ministère de la Culture du Koweït, du 12 au 15 mars 2012, documentée par une édition du magazine culturel du pays, *Al-Arabi*.

Deux invitations à exposer en Corée du Sud couronnent de succès ce parcours international. Hajeri est choisi pour représenter la Tunisie en tant que peintre, aux côtés du sculpteur Hédi Selmi, au Festival des Arts Olympiques des Jeux Olympiques d'été de Séoul, en août-septembre 1988, où son œuvre est récompensée d'une médaille. Cet événement au rayonnement exceptionnel, compte parmi les plus marquants de sa carrière. Hajeri ne manque pas de reconnaître les bénéfices tirés de cette expérience :

Pour ma carrière, d'abord. Prestige pour moi en tant que peintre qui élargit son public, hors de Paris et de la Tunisie. Fierté d'avoir représenté mon pays dans une manifestation internationale. Enfin pour mon travail de peintre, ce fut une occasion d'intégrer à ma peinture tout ce que ce pays et ses arts m'ont apporté de différent et que, consciemment ou inconsciemment, j'ai enregistré. Ce fut un voyage semblable à un rêve heureux que je souhaite aux Tunisiens de faire un jour<sup>51</sup>.

Cette Olympiade des Arts trouve un prolongement avec l'exposition collective *De la France à la Corée* organisée au Musée Olympique de Séoul du 1<sup>er</sup> au 20 décembre 2016. L'exposition promeut une cinquantaine d'artistes de la scène contemporaine française dans le cadre de l'année France-Corée 2015–2016, destinée à célébrer le 130<sup>e</sup> anniversaire des relations diplomatiques entre les deux pays.

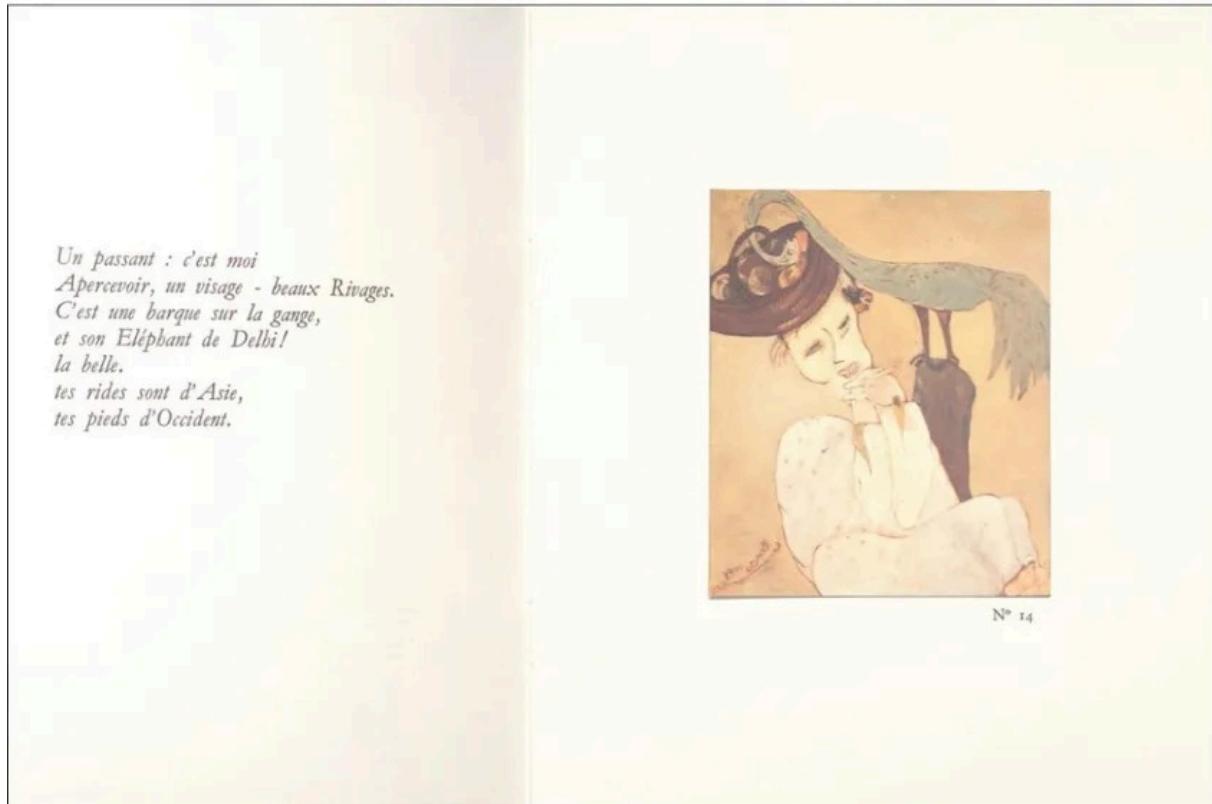
### Une œuvre aux confins du réel : entre rêve et poésie

La richesse de l'œuvre d'Hajeri, déclinée à travers le dessin, la peinture et la poésie, réside dans l'inventivité, l'authenticité et une irréductible fidélité à son esthétique originelle. Son langage pictural, défini dès ses premières peintures, s'accompagne d'une œuvre poétique, qui s'affirme comme l'un des moyens d'expression privilégiés d'Hajeri durant sa jeunesse en Tunisie et ses années passées à l'orphelinat de Carthage. Dans le catalogue de la première exposition de l'artiste à la Galerie Messine en 1978, chaque œuvre dialogue avec un poème. Le visage au regard souriant de *La Belle du Monde*, 1977, coiffée d'un panier de fruits autour duquel s'enroule un paon, résonne ainsi avec des vers datés de 1974 (fig. 7) où le fleuve est une métaphore du temps et de la jeunesse qui passent<sup>52</sup>.

51. Ahmed Hajeri dans un entretien conduit par Sophie El Goulli, « Ahmed Hajeri. La Tunisie de la peinture présente à Séoul », *Le Temps*, 5 octobre 1988.

52. Œuvre et poème reproduits dans Le Guillou, *Hajeri*, n. pag.

Cette écriture révèle le processus créatif de l'artiste, ancré dans un imaginaire tout-puissant, omniprésent et fondateur. Le mystère inhérent à ses tableaux et poèmes lui a permis de conquérir de nombreux publics à travers le monde – en Europe, en Afrique, en Amérique et en Asie – par son universalité.



**Figure 7:** Hajeri, Ahmed. *La Belle du Monde* (poème, 1974) et *La Belle du Monde* (peinture, 1977, acrylique sur toile, 160 × 120 cm), reproduits dans le catalogue d'exposition *Hajeri*, éd. Thomas Le Guillou, Paris, Galerie Messine, 1978, n. p. Avec l'aimable autorisation d'Ahmed Hajeri. Photographies : Jean-Jacques Gonau (œuvre), Nadia Chalbi (pages). Source : Archives Ahmed Hajeri.

Le rêve apparaît comme le fil d'Ariane de ces œuvres aux multiples interprétations créées comme résistance au réel. Cet univers est animé d'êtres en lévitation, en apesanteur, qui flottent entre ciel et terre, telles des réminiscences de sensations vécues dans les songes. Survolant le monde terrestre et ses épreuves, les personnages semblent ballottés par l'instabilité de leur existence, qui gagne aussi leur environnement. Si ces figures mouvantes évoquent l'ascension ou la chute, elles symbolisent surtout un monde purement imaginaire. Formant des sortes de ballets chorégraphiés qui se déroulent dans un espace-temps indéfini, elles ouvrent une dimension où tout peut se jouer, se déjouer et se rejouer.

La distorsion du réel et l'agencement organique de formes imbriquées s'étendent au cadre naturel. Des paysages semblant éternels sont le cadre idoine pour une harmonie, voire une fusion, entre espèces humaines, animales et végétales où l'animal est présenté en miroir de l'homme (*La Pomme*, 1989) (fig. 8). La vision mêlée d'êtres humains et d'un bestiaire souvent anthropomorphe, comme les créatures aux morphologies hybrides et difformes, confèrent à l'œuvre une dimension existentielle, en interrogeant la nature humaine et son rapport au monde. Décrivant

la solitude qu'il a connue enfant, Hajeri explique : "Le rêve était alors mon unique échappatoire. Eveillé ou endormi, je rêvais ; et dans mes rêves je me voyais – je me vois toujours – planant au-dessus du monde réel, de ses obstacles et ses difficultés. Les personnages de mes tableaux font de même, parce que les histoires dont ils sont les héros sont souvent tristes<sup>53</sup>."



**Figure 8:** Hajeri, Ahmed. *La Pomme*. 1989. Acrylique sur toile, 173 × 125 cm, collection particulière. Avec l'aimable autorisation d'Ahmed Hajeri. Photographie : DR / Archives Ahmed Hajeri.

Ce retrait du monde réel, ou vu d'en haut, à hauteur d'ange, abolit la distinction entre rêve et réalité. Dans cet univers recomposé, les références récurrentes à la Tunisie antique, aux vestiges des civilisations phénicienne et gréco-romaine, occupent une place de choix dans l'imaginaire de l'artiste. Elles évoquent une temporalité qui dépasse les stricts enjeux actuels, comme les ruines de *La Cité de Carthage*, 1984 (fig. 9), traversées par le fil du temps qui s'étire entre passé et présent. L'un des ressorts de l'irréalité de ces scènes tient en un détournement des codes de la représentation traditionnelle qui se substitue aux lois de la perspective albertienne. Les jeux d'échelle et de proportion font coexister des figures anormalement disproportionnées, démesurément grandes ou petites (*Le Poisson*<sup>54</sup>, 1976) (fig. 10).

53. Ahmed Hajeri cité par Pierre Souchaud, « Ahmed Hajeri. La vie rêvée d'un cœur pur », *Artension* 15, (janvier-février 2004) : 20-1, reprod. dans Ben Saâd et Lasram, *Ahmed Hajeri*, 128.

54. M. C., « L'Eden de Hajeri. Galerie 'La Médina.' » *La Presse de Tunisie*, 6 avril 1985, 15.

Cette composante de l'œuvre, alliée à l'emploi de couleurs antinaturalistes, rappelle l'univers merveilleux et fantastique du roman de Lewis Carroll *Alice au pays des merveilles*, qui fascina les surréalistes d'Aragon à Breton<sup>55</sup>, et dont le titre fut subtilement adapté à l'occasion de la première exposition du peintre à la Galerie Médina, *Ahmed Hajeri au pays des merveilles*<sup>56</sup>.



**Figure 9:** Hajeri, Ahmed. *La Cité de Carthage*. 1984. Acrylique sur toile. 175 × 120 cm, collection particulière. Avec l'aimable autorisation d'Ahmed Hajeri. Photographie : DR / Archives Ahmed Hajeri.

L'aspect surréel et énigmatique des compositions est souligné par Le Guillou : « Comme dans un rébus, chaque objet en commande un autre, est indissociable de l'autre, indispensable pour qui veut en trouver la clé : clé, parfois surréaliste, lorsque s'ouvre une fenêtre par laquelle s'engouffrent des rêves<sup>57</sup> ». Selon Louati, le rêve et l'inconscient inspirent ces associations à l'artiste, qui « semble n'être qu'un médium, inscrivant sur la toile les injonctions de l'intériorité<sup>58</sup> ».

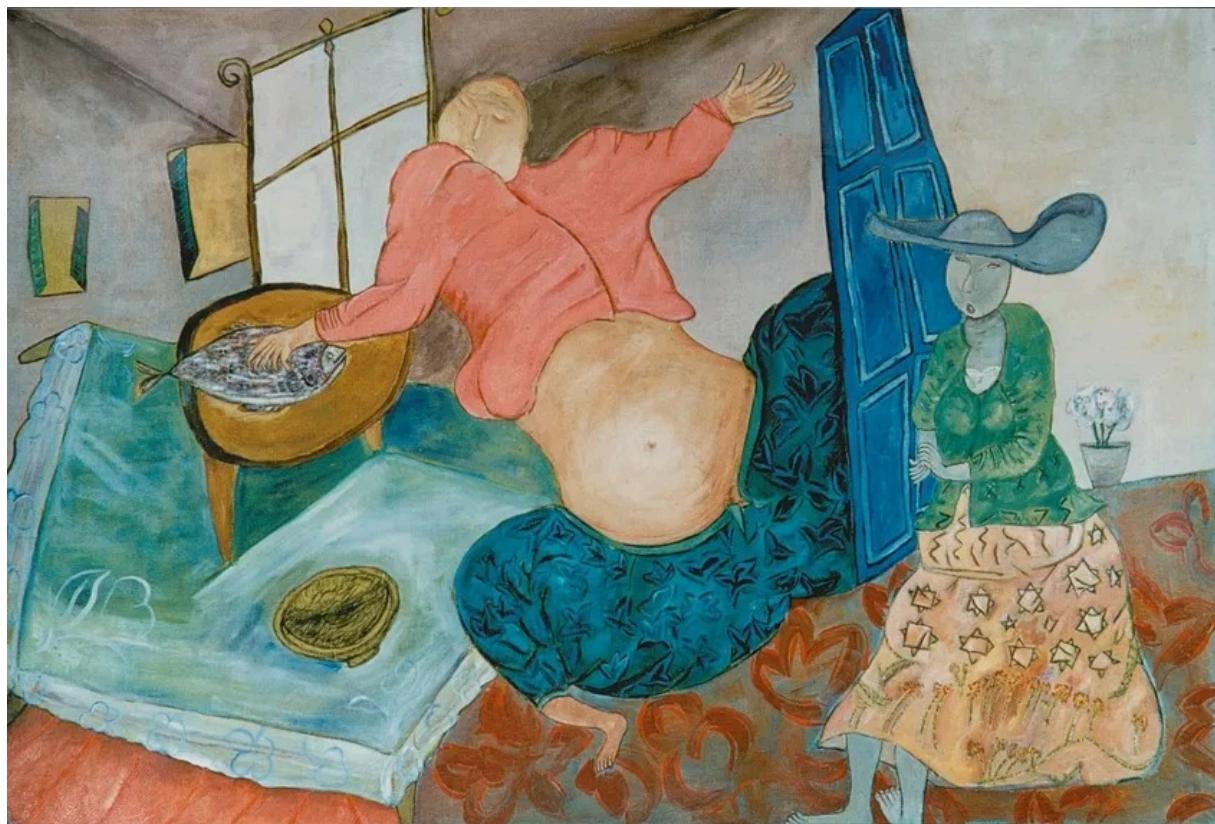
55. Elza Adamowicz, « Alice », dans Centre Pompidou, dir., *Surréalisme*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, 4 septembre 2024–13 janvier 2025 (Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2025), 66–8.

56. Azoulay et al., *Ahmed Hajeri au pays des merveilles*, n. pag.

57. Le Guillou, « Texte sur Ahmed Hajeri ».

58. Ali Louati, « Les Chantres de l'exil intérieur » dans Maison des arts (Tunis), *Quatre artistes de Tunisie : Rafik El Kamel, Habib Bouabana, Gouider Triki, Ahmed Hajeri*, catalogue d'exposition, Centre d'Art contemporain, Bruxelles, 28 avril–30 juin 1999 ; Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, 21 septembre–21 novembre 1999 et Maison des Arts, Tunis, 2–31 décembre 1999 (Tunis : Ed. de la Maison des arts, Ministère de la culture, 1999), 6–7.

L'originalité de cet art, ainsi que l'ambiguïté entre abstraction et figuration, peuvent expliquer la difficulté à classer l'œuvre d'Hajeri parmi les grands courants contemporains. L'œuvre polysémique, régie par l'unique pouvoir d'imagination de l'auteur, fait écho à l'iconographie de Chagall, à ses personnages errants, volant au-dessus des toits, mais s'en distingue par l'absence de sujets religieux et par les références au patrimoine arabe et méditerranéen qui lui procurent toute sa singularité<sup>59</sup>. Malgré sa rencontre avec Dubuffet et ses débuts autodidactes, il ne figure pas dans la Collection de l'Art Brut à Lausanne, fondée par ce dernier. La sophistication de sa technique, sa recherche de transparence et de légèreté dans l'application de multiples couches de couleur, réhaussées d'un fin trait noir matissien pour cerner les contours des motifs et figures, les subtils accords de couleurs qu'il compose lui-même, la sensualité d'une palette douce et lumineuse inspirée des harmonies patinées de la fresque, transcient également la catégorie de l'art naïf. Enfin, Hajeri ne prend pas part aux débats ni ne rejoint l'École de Tunis lorsque Gorgi le sollicite en ce sens.



**Figure 10:** Hajeri, Ahmed. *Le Poisson*. 1976. Acrylique sur toile. 120 × 110 cm, collection particulière. Avec l'aimable autorisation d'Ahmed Hajeri. Photographie : DR / Archives Ahmed Hajeri.

59. Hamadi Abassi, « Les bruissements des formes. Exposition de Hajeri à la Galerie de la Médina », *Le Temps*, 11 avril 1985, 9.

Demeure une œuvre de métamorphoses et de transfigurations, reflet d'une grande liberté et sensibilité poétique face au déséquilibre du monde, celle d'un artiste qui a su inventer son propre langage plastique. Comme l'analyse Albert Memmi, écrivain franco-tunisien, dont les ouvrages ont été préfacés par Albert Camus et Jean-Paul Sartre, et qui a fait partie de l'entourage parisien de l'artiste :

Hajeri est probablement le plus singulier des peintres tunisiens parce qu'il est à la fois profondément de Tunisie et plus largement d'ailleurs. [...] L'œuvre de Hajeri est un folklore rêvé, un univers d'enfance recréé en une vie seconde où s'agitent sous nos yeux surpris allégories, fables et mythes, que le peintre ne cesse d'animer et d'exorciser pour notre trouble jouissance. Espèce de Chagall tunisien, il a en outre, à l'instar du grand Russe, une technique évidente et simple au service d'une courageuse naïveté. [...] Par sa tranquille audace à livrer son propre sens contrairement à tant de vaines préciosités contemporaines, et parce qu'elle s'en donne les moyens, la démarche de Hajeri est armée pour prendre place parmi les plus fortes<sup>60</sup>.

---

60. Albert Memmi, « Hajeri », dans Gérard Xuriguera, *Le dessin, le pastel, l'aquarelle dans l'art contemporain* (Paris : Mayer, 1987), 124.

## Bibliographie

- Abassi, Hamadi. "Les bruissements des formes. Exposition de Hajeri à la Galerie de la Médina." *Le Temps*, 11 avril 1985, 9.
- . "Peintures de Ahmed Hajeri : L'harmonie originelle." *Le Temps*, [mars/avril] 1994.
- Al-Jâhiz, *Le Cadi et la mouche. Anthologie du Livre des Animaux. Extraits*. Traduit de l'arabe par Lakhdar Souami, préfacé par André Miquel, illustré par Ahmed Hajeri. Paris : Ipomée-Albin Michel, 2001.
- Atassi, Mona, Saleh Barakat, et Nazih Khater. *Ateliers arabes, artistes du Mashreq et du Maghreb*. Damas : Galerie Atassi ; Beyrouth : Galerie Agial, 2001. Catalogue d'une exposition tenue au Palais de l'Unesco, Beyrouth, octobre 2001 et au Khan Assaad Bacha, Damas, novembre 2001.
- Azoulay, Gérard, et al. *Ahmed Hajeri au pays des merveilles*. Tunis : Galerie Médina (Dar Bouderbala), 1985. Catalogue d'exposition.
- Ben Saâd, Nizar, et Zoubeïr Lasram. *Ahmed Hajeri. Rêves et peinture*. Tunis : Simpact, 2008.
- Bensouda, Amal, et Naoual Kettani. *Ahmed Hajeri*. n. l.: n. p. Catalogue d'une exposition tenue à la Galerie Arcanes, Rabat, 23 avril–5 juin 2010.
- Brisset, Pierre. "Hajeri : peintures récentes, Galerie Messine." *L'Œil* 321, avril 1982, 70.
- Centre Pompidou, dir. *Surréalisme*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2025. Catalogue d'une exposition tenue au Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, Paris, 4 septembre 2024–13 janvier 2025.
- C., M. "L'Eden de Hajeri. Galerie 'La Médina.'" *La Presse de Tunisie*, 6 avril 1985, 15.
- Despiney, Elsa. "Ahmed Hajeri ou la peinture en liberté." *Les Cahiers de l'Orient*, no. 43 (troisième trimestre 1996) : 135–42.
- El Goulli, Sophie. "À la Galerie Médina : Ahmed Hajeri au pays des merveilles." *Le Temps*, 29 mars 1985, 8.
- . "Ahmed Hajeri. La Tunisie de la peinture présente à Séoul." *Le Temps*, 5 octobre 1988.
- . "Si les Tunisiens ont découvert Hajeri, Hajeri a découvert les Tunisiens. Entretien avec Ahmed Hajeri." *Le Temps*, 8 septembre 1987, 9.
- . "Hajeri à Sidi Bou Saïd." *Le Diplomate* 8, septembre–octobre 1992, 47.
- Filali, Aïcha. "La fracture qui se facture." *Tunis-Hebdo*, 12 décembre 1988.
- Guiol, Caroline. "Symbolique en marche." *Maisons Côté Sud* 86, février–mars 2004, 16.
- Hajeri, Ahmed. Entretiens réalisés par Nadia Chalbi, Paris, 2024.
- Hamza, Alya. "SMSI : sans oublier les arts." *La Presse de Tunisie*, 16 novembre 2005, n. pag.
- Hanachi, H. "Grand prix de la Ville de Tunis." *La Presse de Tunisie*, 21 octobre 1999, 1 et 5.
- Hérisse, Marc. "Regard sur l'art contemporain tunisien." *La Gazette Drouot* 18, 5 mai 1995, 67.
- Institut du monde arabe, dir. *Le corps découvert*. Paris : Hazan, 2012. Catalogue d'une exposition tenue à l'Institut du monde arabe, Paris, 7 mars–15 juillet 2012.

\_\_\_\_\_. *Dégagements... La Tunisie, un an après*. Paris, Institut du monde arabe, 2012. Catalogue d'une exposition tenue à l'Institut du monde arabe, Paris, 17 janvier–1 avril 2012.

\_\_\_\_\_. *Regard sur l'art contemporain tunisien. Meriem Bouderbala, Rafik El Kamel, Jellel Gasteli, Ahmed Hajeri, Abderrazak Sahli*. Paris : Institut du monde arabe, 1995. Catalogue d'une exposition tenue à l'Institut du monde arabe, Paris, 9 avril–18 juin 1995.

Institut du monde arabe-Tourcoing, dir. *Le monde arabe dans le miroir des arts. De Gudea à Delacroix, et au-delà*. N. l.: n. p. Catalogue d'une exposition tenue à l'IMA-Tourcoing, Tourcoing, 17 novembre 2016–31 décembre 2017.

Le Guillou, Thomas. *Hajeri*. Paris : Galerie Messine, 1978. Catalogue d'une exposition tenue à la Galerie Messine, Paris, 9 février–17 mars 1978.

\_\_\_\_\_. "L'Eden de Hajeri." *Le Courrier des Galeries*, mars 1988.

\_\_\_\_\_. "Texte sur Ahmed Hajeri." 30 mai 1991, Archives Ahmed Hajeri.

Lemand, Claude, Éric Delpont, et Djamil Chakour. *Donation Claude & France Lemand au musée de l'Institut du monde arabe*. Paris : Institut du monde arabe, 2018.

Louati, Ali. *Ahmed Hajeri*. Tunis : Maison des Arts, Simpact, 1997. Catalogue d'exposition.

\_\_\_\_\_. "Ahmed Hajeri. Aux sources d'un 'désastre' originel." *Cimaise* 253 (avril 1998) : 100–3.

\_\_\_\_\_. et Pierre Chaigneau. *Art contemporain tunisien*. Paris : Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1986. Catalogue d'une exposition tenue au Théâtre du Rond-Point, Paris, 3–23 octobre 1986.

Maison des Arts (Tunis), dir. *Quatre artistes de Tunisie : Rafik El Kamel, Habib Bouabana, Gouider Triki, Ahmed Hajeri*. Tunis : Ed. de la Maison des Arts, Ministère de la Culture, 1999. Catalogue d'une exposition tenue au Centre d'Art contemporain, Bruxelles, 28 avril–30 juin 1999 ; Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, 21 septembre–21 novembre 1999 et Maison des Arts, Tunis, 2–31 décembre 1999.

Morand, Roland. Lettre adressée à Jean Dubuffet, 19 février 1978, Archives de la Fondation Dubuffet, Paris.

Musée d'Art moderne de Paris, dir. *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908–1988*, Paris : Paris Musées, 2024. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'Art moderne de Paris, 5 avril–25 août 2024.

Nakhli, Alia. *Arts visuels en Tunisie. Arts et institutions 1881–1981*. Tunis : Nirvana, 2023.

Nuridsany, Michel. "Plein soleil pour Art Jonction." *Le Figaro*, 6 juin 1994.

Souchaud, Pierre. "Ahmed Hajeri. La vie rêvée d'un cœur pur." *Artension* 15 (janvier–février 2004) : 20–1.

*Segunda Bienal de la Habana '86. Catálogo general*. La Havane : n. p., 1986. Catalogue, 86<sup>e</sup> biennale, La Havane, novembre–décembre 1986.

*Salon de Mai 1983*. Paris : Salon de Mai, 4–29 juin 1983.

Tamar, Mona. "Ahmed Hajeri. Vestiges des jours à Tazerka." *Diptyk* 5, avril–mai 2010, 22.

Xuriguera, Gérard. *Le Dessin, le pastel, l'aquarelle dans l'art contemporain*. Paris : Mayer, 1987.

Zouari, Nadia. "Entretien avec Yosr Ben Ammar : 'J'aimerais encourager les jeunes artistes'." *Le Temps*, 24 mai 2006, 11.

Zreik, Khaldoun, dir. *Paris, Damas : regards croisés*. Paris : Institut du monde arabe, Europa Production, 2008. Catalogue d'une exposition tenue à l'Institut du monde arabe, Paris, 26 novembre–28 décembre 2008.

---

#### About the author

**Nadia Chalbi** holds an M.A. in Art History from Paris 1 Panthéon-Sorbonne University. She was awarded scholarships to complete a one-year M.A. program at the University of Edinburgh, UK, and a one-year postgraduate M.A. program at the Institute of Fine Arts, New York University. She has contributed to curatorial projects in modern and contemporary art, including exhibitions and collections, at the Musée d'Art moderne de Paris. She collaborated on the exhibition *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908–1988* at the Musée d'Art moderne de Paris (2024).