

Marina Bessières

Université Paris IV Sorbonne

Mémoire de recherche de Master 1:

Paris - Beyrouth : l'arrivée de l'abstraction
dans l'art libanais d'après-guerre

Sous la direction de Michel Gauthier

Année scolaire 2018-2019

Avant-propos

L'idée de rédiger un mémoire de recherche sur le thème de l'art contemporain libanais m'est venue lors d'un voyage au Liban en septembre 2018. Ma famille et moi y dînions avec un artiste libanais, Serge Najjar, qui m'a vanté durant toute la soirée les mérites de cet art dont je ne connaissais aucun aspect. Le fait d'apprendre que l'art libanais entretenait des liens avec l'art occidental m'a tout de suite attirée; cela me permettrait de mettre son étude en perspective avec un terrain connu, rassurant, celui de l'art européen du vingtième siècle. De retour à Paris, j'entamai mes recherches sur les artistes dont m'avait parlé Serge Najjar. Je constatais alors au fil de mes recherches que les artistes au coeur de mon étude faisaient l'actualité artistique occidentale: l'art contemporain libanais avait fait l'objet ces dernières années d'un intérêt grandissant du milieu européen, qui leur a consacré plusieurs expositions rétrospectives dans différents pays. Le Tate Modern à Londres consacrait ainsi une exposition à Saloua Raouda Choucair en 2013, l'Institut du Monde Arabe une rétrospective de Shafic Abboud en 2012. À mon grand plaisir, j'apprenais également en cette fin d'année scolaire l'inauguration de deux nouvelles expositions au Luxembourg et en Angleterre consacrées respectivement à Etel Adnan et à Huguette Caland. De plus, ayant une mère libanaise et de la famille au Liban, j'ai toujours cultivé une curiosité pour ce pays, l'oeil vif dès que le sujet, si lointain, était abordé. La rédaction d'un mémoire sur ce thème m'a permise, en plus de rendre hommage au pays de mes origines, de me plonger réellement dans l'histoire et la culture libanaise, dont j'avais jusqu'à présent vaguement entendu parler par mes oncles et cousins.

Le choix du thème était ainsi tout trouvé, je traiterais de l'art contemporain libanais. Cependant, la détermination d'un sujet plus précis a été plus délicate: après discussion avec Michel Gauthier, nous convenions que je me focaliserais sur une artiste libanaise en particulier, Saloua Raouda Choucair. Je consacrais ainsi l'essentiel du premier semestre à rassembler des informations sur elle. J'ai cependant découvert en décembre qu'une autre élève traitait de ce même sujet. J'ai alors dû élargir à nouveau mon étude, en étudiant l'arrivée de l'abstraction au Liban. Choucair était en effet la première artiste du monde arabe à avoir basculé vers l'abstraction, et j'avais déjà envisagé d'orienter mes recherches vers cette idée. L'étude de l'arrivée de l'abstraction au Liban me permettait alors de conserver les recherches

effectuées sur Choucair, tout en y ajoutant trois autres artistes: Huguette Caland, Etel Adnan, et Shafic Abboud. Avec le recul, je réalise à quel point cet élargissement du sujet a été salvateur. L'étude comparative de ces quatre artistes a présenté une telle richesse, un tel brassement d'influences, que l'analyse d'une seule oeuvre m'aurait finalement paru trop restreinte.

Mes recherches m'ont menée au Liban en février 2019 pour y rencontrer des acteurs du marché de l'art libanais, tels que Saleh Barakat, critique d'art libanais et fondateur de la galerie Agial Art, Fadia Antar, directrice de la Fondation Basel Dalloul à Beyrouth, et Nadine Beghdache de la galerie Tanit. Tous m'ont généreusement accordé du temps pour répondre à mes questions, m'ont orientée vers divers musées Beyrouthins et m'ont donné accès à de nombreuses ressources documentaires sur l'art libanais, qui m'ont grandement aidée durant tout mon processus de recherche et de rédaction. Je tiens à les remercier chaleureusement pour l'aide précieuse qu'ils m'ont apportée. Ce voyage a été décisif dans l'orientation qu'ont pris mes recherches dans les mois qui suivirent et dans l'élaboration de ma problématique. J'arrivais à Beyrouth en février avec plusieurs mois de recherches derrière moi, que j'avais naturellement orientées vers le rôle central de Paris dans la transition de ces artistes vers l'abstraction. J'avais alors en tête de mettre l'art occidental au coeur de mon étude. Les différents entretiens que je menais me soulignèrent alors vigoureusement à quel point un tel point de vue purement occidental était réducteur pour ces artistes, dont l'oeuvre était beaucoup plus complexe et dans laquelle les influences orientales abondaient, et étaient tout aussi déterminantes que Paris. De retour à Paris, mon plan me paraissait alors beaucoup plus clair. Je traiterais de l'influence orientale dans ma deuxième partie, et j'analyserais la profondeur de l'influence de Paris dans l'oeuvre de chacun: la sélection d'artistes offrait un panorama large de leur relation avec Paris, allant d'une assimilation totale pour Abboud à un rejet catégorique pour Choucair.

À Paris, mes recherches ont été concentrées sur trois sites: l'Institut du Monde Arabe, l'INHA et la Bibliothèque Kandinsky. Je trouvais à l'Institut du Monde Arabe quantité d'ouvrages consacrés à des généralités sur l'Art arabe et libanais, ainsi que de nombreux catalogues d'exposition qui traitaient de mes artistes à travers différents thèmes. J'y effectuai au premier semestre de nombreuses recherches générales pour élaborer mon plan. Ensuite, travailler dans la salle Labrouste de l'INHA a été un grand privilège, la richesse des collections me

permettait d'y trouver quasi-instantanément tous les ouvrages que je rencontrais au fil de mes recherches. Enfin, la bibliothèque Kandinsky m'a permise d'accéder à plusieurs revues artistiques de l'époque, notamment la revue *Art d'aujourd'hui* dont la lecture m'a immergée dans les débats de l'époque. Ces trois sites ont été très complémentaires dans le cadre de mes recherches. Cependant, j'ai conscience de ce que mon mémoire aurait pu être complété par la lecture de certaines sources disponibles seulement au Liban et sur rendez-vous. Notamment une thèse rédigée par Kirsten Scheid m'aurait été très utile; soutenue à l'American University of Beirut. J'ai tenté de contacter Mme Scheid avant mon voyage au Liban pour que nous nous rencontrions, sans succès.

La rédaction de ce mémoire a été soumise à quelques difficultés. Tout d'abord, la préparation en parallèle d'un Master 1 en droit a considérablement réduit mes plages de travail consacrées à l'histoire de l'art. C'est une fois le Master de droit validé en juin que j'ai pu me consacrer pleinement à mon mémoire et à sa rédaction; j'y passerais l'été. De plus, j'ai dû lutter toute l'année contre plusieurs périodes successives de remise en question, dues en grande partie à l'originalité du travail qui m'était demandé. Au delà de la forme, ce sujet m'aura permis de me replonger dans quelques uns des grands événements artistiques du XXe siècle à travers les yeux des artistes libanais. À travers leur découverte du monde, j'ai pu me plonger dans les conflits parisiens autour de l'art figuratif ou abstrait, étudier l'émergence de l'école de New-York qui supplanta celle de Paris, tout en analysant l'oeuvre de grands artistes modernes qui impacta celle de mes artistes libanais. En parallèle de cela je pouvais aussi découvrir et étudier les fondements de l'art islamique et la conception arabe de la modernité. Somme toute, ce mémoire a été l'occasion pour moi de ré-étudier et d'approfondir toutes les connaissances que j'avais acquises en licence, mais ici à travers les yeux des artistes libanais. J'ai pris un grand plaisir à réaliser tant mes recherches que ma rédaction, et gagné une réelle assurance sur tous ces aspects.

Je tiens à remercier tout particulièrement Michel Gauthier qui m'a accordé du temps et des entretiens tout au long de l'année, malgré ses nombreuses sollicitations. Il m'a patiemment orientée lorsque j'avais des blocages et a relu et commenté plusieurs de mes parties rédigées au fil de ma rédaction. Son aide a été aussi précieuse qu'indispensable.

Table des matières

Avant-propos	2
Introduction	6
Préambule: le Liban avant l'abstraction	12
Première partie - L'immersion dans la scène artistique parisienne, moment de transition vers l'abstraction	21
Introduction: l'attraction vers une ville artistique mondiale (Paris)	21
I. L'immersion dans le milieu artistique parisien, période des expérimentations	22
II. Le basculement vers l'abstraction: période d'affirmation d'une identité artistique	30
Deuxième partie - Une assimilation contrastée des tendances parisiennes: la revalorisation de l'héritage oriental	42
I. À la recherche d'une modernité propre: le retour à l'authenticité (asalā)	43
A. Le détachement d'une vision européenne de la modernité	43
B. La promotion d'une modernité purement arabe	47
II. La création d'un langage abstrait propre	51
A. Les sources de l'abstraction arabe	51
B. L'utilisation de la lettre arabe dans l'art moderne: le concept d'hurufiyāh	53
C. Une abstraction plus nuancée dans ses références à la culture européenne	59
Troisième partie - Une réception en deux temps	62
I. Un engouement immédiat du milieu artistique parisien	62
A. La participation à une grande variété d'expositions parisiennes	62
B. La nécessité de se repositionner face à l'émergence d'une nouvelle capitale artistique mondiale dans l'après-guerre: New-York	67
II. Un soutien libanais plus tardif	69
A. L'incompréhension initiale	69
B. Une ouverture progressive	72
Conclusion	76
Bibliographie	79
Annexes	83

Introduction

Présentation du sujet:

Paris et Beyrouth, deux villes pour deux continents: l'une "*installée depuis trois siècles dans son rôle de cité superlative de la civilisation européenne*"¹, l'autre capitale d'un pays situé au carrefour de trois continents, au coeur d'un Moyen-Orient en pleine ébullition². L'étude comparative de ces deux villes artistiques propose de s'inscrire dans le sillage d'une trilogie d'expositions inaugurée en 1977 avec Paris-New-York, visant à "*faire revivre autour de pôles privilégiés les relations artistiques qui ont profondément marqué la modernité*"³. Dans les trois cas (Paris-New-York en 1977, Paris-Berlin en 1978 et Paris-Moscou en 1979) et à différentes périodes déterminantes, cette série d'expositions a permis de mettre en lumière ce jeu d'influences réciproques, révélant les richesses et les particularités de chaque entité culturelle et les profonds enrichissements artistiques qui en découlèrent. Ces expositions, plaçant systématiquement Paris au coeur de la comparaison, furent également révélatrices de l'intérêt que suscitait la scène artistique parisienne pour les artistes américains, russes et allemands, attirés à Paris dans la première moitié du vingtième siècle pour y trouver la stimulation d'un milieu artistique en pleine effervescence.

À la différence de ces trois expositions qui mettaient l'accent sur la réciprocité des influences, l'étude des rapports culturels franco-libanais a la particularité de présenter un développement artistique à deux vitesses, Beyrouth étant fermée à la modernité artistique au début du vingtième siècle face à une ville reconnue comme centre artistique mondial à la même période. Le romancier britannique Kipling déclarait que "*L'Orient est l'Orient, l'Occident est l'Occident, et jamais ces deux mondes ne parviendront à se comprendre*"⁴. Le Liban est probablement le pays qui donna tort à cette affirmation, car sur le plan des relations artistiques avec l'Occident, l'on croit pouvoir affirmer que ces deux mondes se sont *compris*. Il s'agira

¹ Pontus Hulten (dir.), *Paris-New York*, cat.expo., Paris, Musée National d'Art Moderne (1e juin- 19 septembre 1977), Paris, Mnam/bpi, 1977, p.8

² Alexandre Najjar, *Dictionnaire amoureux du Liban*, Paris, Plon, 2014, p.8

³ Jean-Hubert Martin (dir.), *Paris-Moscou*, cat.expo., Paris, Musée National d'Art Moderne (31 mai 1979-5 novembre 1979), Paris, Mnam/Ircam, 1979, p.12

⁴ Alexandre Najjar, *op.cit.*, p.9

alors d'examiner cette ouverture progressive de Beyrouth à la modernité artistique par son passage à l'abstraction, dont le contact avec Paris a été l'un des éléments déclencheurs.

La France et le Liban sont liés par une histoire commune tumultueuse mais révélatrice de la profondeur de leurs relations, au point que le Liban fut considéré dans les années 1940 comme le "*prolongement de la France en Orient*"⁵. Le Liban a en effet été placé sous mandat français entre 1920 et 1943, période durant laquelle les échanges entre les deux pays se sont intensifiés. Le pays a cependant traversé des périodes mouvementées de forte instabilité politique, cerné par des voisins ennemis: "*si vous comprenez quelque chose à ce qui se passe au Liban, c'est qu'on vous l'a mal expliqué*"⁶ affirmait avec humour l'historien Henry Laurens. Nous ne tenterons pas ici d'en retranscrire une histoire exhaustive; mais éclaircirons plutôt les événements importants dans le cadre de notre étude au fur et à mesure qu'ils se présenteront à nous. Une période historique qui présente un intérêt dans le cadre de notre étude est celle du passage du Liban sous mandat français entre 1920 et 1943. Cette période a permis l'intensification des échanges entre les deux pays sous toutes leurs formes, et notamment artistiques: les artistes libanais se voyaient allouer des bourses afin de partir compléter leur formation à Paris. Cet octroi par le gouvernement libanais de bourses scolaires a permis le départ de nombreux étudiants à Paris et à Rome, les initiant autant aux tendances de l'avant-garde qu'aux maîtres de la Renaissance. Cette ouverture culturelle fut déterminante pour la construction d'une identité artistique libanaise.

À cette période, la scène artistique parisienne est en pleine émulation suite à la décennie créatrice incroyablement féconde qu'elle vient de connaître, les avant-gardes renouvelant sans cesse les pratiques artistiques de leur époque: Kupka exposait en 1912 au Salon d'Automne ses premières oeuvres abstraites, Marcel Duchamp révolutionnait l'art en 1914 avec son premier ready-made, *Porte-Bouteille*, Malévitch inaugurait le suprématisme en 1918 avec *Carré blanc sur fond blanc*, le néo-plasticisme naissait en 1917 avec la création de la revue *De Stijl* par Piet Mondrian et Théo van Doesburg et la réalisation par Mondrian de *Composition en couleurs B...* Cet enchaînement illustre la définition que propose Béatrice Joyeux-Prunel des avant-gardes comme "*le sujet collectif d'une histoire glorieuse et linéaire: celle de groupes d'artistes ayant rué contre les institutions esthétiques, sociales, politiques de*

⁵ Michel Chehdan Khalife, "Les relations entre la France et le Liban", *Revue Politique étrangère* 1983, p.753

⁶ *Ibid*, p.7

leurs pays depuis le 20e s, et celle de l'évolution des formes qui accompagnèrent ces ruptures successives"⁷. Cette riche époque créatrice qu'est le début du XXe siècle se caractérise par une succession continue d'innovations artistiques qui prolongent et approfondissent les recherches précédentes de manière plus radicale.

En parallèle de ces expérimentations européennes déterminantes pour l'art du vingtième siècle, l'art libanais semble isolé face à la révolution artistique et culturelle qui se produit sur le continent européen. Bien que certaines tendances témoignent d'un début d'ouverture du pays, l'art de cette période y est globalement austère, résultant essentiellement de commandes civiles, religieuses et militaires. Cette période d'isolement trouvera rapidement une issue avec la mise du Liban sous protectorat français, en 1920, marquant le début d'une éclosion artistique libanaise. Les échanges franco-libanais s'intensifient, le départ vers la France est facilité. Parmi les artistes libanais qui s'envolèrent vers la capitale française, quatre principalement retiendront notre attention: Shafic Abboud, Saloua Raouda Choucair, Etel Adnan, et Huguette Caland. Eux quatre ont pu bénéficier de l'incroyable effervescence artistique qu'offrait le Paris d'après-guerre, où se brassaient tous les courants de l'art contemporain international, dans un foisonnement d'expositions, de conférences et d'échanges dont aucun n'est sorti indifférent. Ces quatre artistes sur lesquels nous nous focaliserons, présentent la caractéristique commune d'avoir entamé leur transition vers l'abstraction après leur passage à Paris, au contact de différentes influences que nous étudierons. Malgré cela, leurs parcours sont très variés et leurs oeuvres véhiculent toutes un positionnement différent par rapport à la scène artistique parisienne, allant d'une intégration totale à l'École de Paris pour Shafic Abboud à un rejet de son influence pour Saloua Raouda Choucair. En cela, le lien de causalité entre la fréquentation du milieu artistique parisien et le passage à l'abstraction les rend exemplaires. Cette sélection restreinte ne prétend aucunement à l'exhaustivité, d'ailleurs elle ne l'est pas. D'autres artistes, que nous rencontrerons périodiquement, répondent à ces critères. Cependant, les quatre artistes sélectionnés présentent tous une pratique différente de l'abstraction, de telle sorte qu'il se dessinera autour d'eux un panorama de l'abstraction libanaise de l'époque. Comme l'écrivait Paul Valéry à

⁷ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, p.20

propos de Camille Corot: “*On doit toujours s’excuser de parler peinture*”⁸. Que les artistes non-cités ici pardonnent ce parti-pris.

Dans cette optique, notre étude se propose d’éclaircir l’influence qu’a eue Paris sur la pratique libanaise de l’abstraction, d’analyser dans quelle mesure le contact avec la capitale française a été déterminant pour ces artistes. Notre travail se décompose ainsi en trois parties. La première s’intéresse à l’implication du milieu artistique parisien dans la transition libanaise vers l’abstraction. La deuxième s’attache à nuancer le rôle de Paris dans les oeuvres libanaises en analysant les références orientales et islamiques qui y sont revendiquées. Enfin, la troisième et dernière partie considère l’importance de la réception des oeuvres abstraites libanaises dans les deux capitales.

État de la recherche:

Plusieurs ouvrages ont été déterminants pour mener à bien notre recherche, tous traitant d’un point spécifique à différentes étapes de notre argumentation. Cependant, aucun ouvrage n’était consacré au traitement de l’abstraction au Liban; encore moins au rôle que joua Paris dans cette transition. Il nous a donc fallu croiser plusieurs articles et informations recueillies dans différents ouvrages pour présenter un propos cohérent. En cela, la thèse réalisée par Faten Safieddine sur Shafic Abboud en 1984 nous permettait d’appréhender l’oeuvre d’Abboud dans son intégralité. Cette monographie présentait aussi l’intérêt de traiter de l’ambivalence constante dans la vie et l’oeuvre du peintre entre les deux cultures orientale et occidentale. Faten Safieddine a été en contact direct avec l’artiste durant toute la durée de sa thèse, permettant de fournir un travail au plus proche de sa pensée. En plus de cette thèse, nous nous fondions sur deux ouvrages consacrés entièrement à Abboud, plus récents cette fois: celui de Pascale le Thorel et de la galerie Claude Lemand. Ces trois ouvrages nous servaient de base solide pour élaborer une réflexion autour de l’oeuvre de Abboud. De la même manière que pour Shafic Abboud, l’exposition consacrée à Saloua Raouda Choucair au Tate Modern de Londres en 2013 servait de base à notre raisonnement sur l’oeuvre de l’artiste. Le catalogue abordait lui aussi la période qu’a passée Choucair à Paris et l’influence que cette période a eue sur son oeuvre. Ces ouvrages monographiques nous permettaient ainsi de

⁸ Paul Valéry, *Vingt estampes de Corot*, 1932, p.1

comparer l'oeuvre des deux premiers artistes à introduire l'abstraction au Liban. Si l'oeuvre d'Abboud a été largement traitée, nous nous étonnions en revanche de ce que très peu d'ouvrages généraux consacrés à l'art libanais mentionnent Choucair dans leurs pages. Nous pensons notamment au *Dictionnaire de la peinture libanaise*, publié par Michel Fani en 2013, qui recense en quelques lignes tous les artistes libanais marquant le vingtième siècle. Choucair n'y est pas mentionnée. Le seul ouvrage déterminant sur Choucair fut le catalogue d'exposition de la Tate Modern, disponible en langue anglaise. Les ouvrages français sur son oeuvre sont inexistantes. Son oeuvre a en effet été oubliée durant toute la fin du vingtième siècle et le début des années 2000, avant d'être redécouverte par la directrice du Tate Modern lors d'une visite à Beyrouth. Depuis son exposition rétrospective en 2013, l'intérêt croissant pour cette artiste déterminante a permis de l'intégrer dans les ouvrages généraux et théoriques sur l'art au Liban, lui consacrant au mieux quelques pages. Nous avons ainsi dû faire face à ce manque de ressources en interrogeant directement des acteurs du marché de l'art libanais, parmi lesquels Fadia Antar, qui nous envoyait gracieusement quelques documents sur Choucair introuvables en France. Par conséquent, ces ouvrages monographiques nous accompagnaient tout au long de nos recherches et de la rédaction. De la même manière, concernant Etel Adnan et Huguette Caland, nous déplorions le peu de sources disponibles. Raoul Jean Moulin consacra à Huguette Caland une petite monographie, sur laquelle nous nous fondions essentiellement. Ensuite, le catalogue d'exposition *The Arab Nude* présenté à l'Institut du Monde Arabe précisait plusieurs subtilités de l'oeuvre de Caland, qui nous permettaient d'affiner notre connaissance de son oeuvre. Enfin, le catalogue d'exposition paru sur Etel Adnan ce printemps, ainsi que les nombreuses entrevues qu'elle consacra à Hans Ulrich Obrist nous donnaient plusieurs axes d'étude.

En parallèle de ces ouvrages monographiques, nous nous appuyions sur plusieurs ouvrages thématiques qui nous éclairaient pour exprimer des idées plus générales sur l'art libanais. Ainsi, pour rédiger notre deuxième partie consacrée aux sources orientales de l'art libanais, nous nous fondions essentiellement sur l'ouvrage de Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*. La manière dont elle a traité le débat caractéristique du monde arabe entre modernité et tradition correspondait parfaitement à la manière dont nous envisagions de traiter cette partie. Elle consacrait en effet une partie de son ouvrage à démontrer comment les préceptes artistiques occidentaux dominaient le Moyen-Orient au début du vingtième siècle, et comment ceux-ci ont progressivement été abandonnés et remplacés par une modernité

purement arabe, fondée sur un retour aux traditions. De plus, l'ouvrage anglais *Modern Arab Art* nous permettait d'appréhender plus précisément la question du traitement de la lettre dans l'abstraction libanaise. Enfin, plusieurs ouvrages généraux traitant de plusieurs pays du Monde Arabe présentaient des articles sur l'art du monde arabe en général, qui affinaient davantage nos recherches sur des points précis. Ainsi, *Modern Art in the Arab World* présentait une grande variété d'articles traitant tantôt de la modernité, de la calligraphie, et de quelques artistes que nous traitions, ainsi nous nous y référions régulièrement. Nous consultions également une thèse qui traitait spécifiquement du lien du Liban avec les racines islamiques: Fadl Ziade, consacrée à l'influence de l'héritage musulman sur les peintres libanais contemporains.

Préambule: le Liban avant l'abstraction

Le placement du Liban sous protectorat français en 1920, marqua le début d'une éclosion artistique libanaise. Les échanges franco-libanais s'intensifiaient, le départ vers la France était facilité. Plusieurs périodes sont alors identifiables dans l'ouverture du Liban à la modernité.

L'art libanais de la fin du XIXe siècle est encore largement dépendant des commandes civiles, religieuses et militaires. Si l'apparition de nouveaux sujets et techniques picturales (pastel, fusain) permet aux artistes d'élargir leurs recherches esthétiques (paysages, natures mortes), l'art reste teinté d'austérité et les innovations timides. Ces caractéristiques (que l'on peut délimiter dans une période allant de 1860 à 1920) sont perceptibles chez l'artiste Daoud Corm, considéré comme le doyen de la peinture libanaise au tournant du vingtième siècle. La fin du XIXe siècle marqua le début du phénomène du "Grand Tour" au cours duquel des artistes arabes allaient s'instruire dans les académies des Beaux-Arts d'Europe (France, Angleterre, Italie...). Ce fut le cas de Daoud Corm, qui est parti compléter sa formation en France et en Italie. La formation académique qu'il y reçut et la visite des collections du Louvre le conquièrent totalement, au point qu'il se passionna pour l'art de la Renaissance et produisit des oeuvres dans la lignée des artistes italiens de la contre-réforme. De visite en France à une période où les causes fauve et cubiste prenaient une ampleur extraordinaire, Corm n'y a manifesté aucune affinité. Cet hermétisme se justifie par la quasi-inexistence d'une identité artistique au Liban à la fin du XIXe siècle, il s'agissait alors pour lui de poser les jalons principaux d'une *Renaissance* artistique libanaise sur laquelle pourraient ensuite se fonder les générations futures. Son oeuvre se caractérise par une palette sombre et un sens poussé du détail; en témoigne le *Portrait de Moussa Sursock*, en 1895 (*figure 1 annexe*).⁹

Les qualités artistiques indéniables de Daoud Corm ont fait sa renommée dans tout le Moyen-Orient, lui permettant de recevoir de nombreuses commandes princières et d'hommes politiques importants. Il est considéré comme le premier peintre libanais à en faire un métier honorable, et à étendre les registres picturaux locaux au-delà de la seule peinture religieuse¹⁰. Son art est également caractéristique de l'imperméabilité totale de l'art libanais par rapport à

⁹ Marie Tomb, "Daoud Corm" dans Nour Salamé Abillama (dir.) *L'art au Liban. Artistes modernes et contemporains. 1880-1975*, Tome I, Beyrouth, Wonderfuleditions, 2012, p.31

¹⁰ *Ibid*, p.32

la situation géo-politique libanaise: il y a un grand écart entre les événements politiques agités qui secouent le pays et la peinture libanaise. Celle-ci a gardé tout au long du vingtième siècle (jusqu'à la défaite libanaise de 1967 qui mettra fin à cette indifférence) un cours tranquille, traversant les bouleversements politiques et militaires sans en tenir compte: "*rien ne permet d'y détecter l'histoire plus que mouvementée de l'époque: la lutte anti-ottomane, la pendaison des militants devenus Martyrs de la nation, la Première Guerre mondiale (...)*".¹¹

Un autre peintre précurseur de la génération de Daoud Corm et considéré comme fondateur de la modernité artistique au Liban fut Khalil Saleeby, né en 1870. Il délaissa totalement la formation du classicisme académique qu'il avait reçue pour se tourner vers l'impressionnisme. L'élément déclencheur de la transition de Saleeby vers une peinture plus moderne fut son départ pour un *Grand Tour* en Angleterre en 1890 où il demeura jusqu'en 1900, dix années qui lui permirent de voyager et d'échanger avec de nombreux artistes européens en vue à cette époque: John Singer Sargent, Pierre Puvis de Chavannes ou encore Auguste Renoir, trois peintres avec lesquels il se lia d'une profonde amitié. Les fruits de ses fréquentations sont perceptibles dans ses toiles de la période, assimilant les tendances réalistes et impressionnistes qu'il avait observées. On perçoit en effet un travail de recherche sur la lumière, le mouvement, mais également la grande sensibilité de Saleeby à la beauté du corps humain¹². En effet, de retour au Liban en 1900, Saleeby poursuivit d'une manière encore plus osée ses recherches sur le corps humain en inaugurant un nouveau genre jusqu'alors considéré comme interdit: la nudité. Cette ambition lui a valu d'être considéré comme un rebelle, provoquant une vaste indignation dans la critique libanaise.¹³ Dès 1921 en effet, Saleeby exécutait ses premiers nus d'hommes et de femmes "*d'un réalisme saisissant*"¹⁴, sans aucune justification académique. Si quelques nus existaient déjà dans le monde arabe (notamment chez le syrien Kenaan Dib au XIXe siècle), ceux de Saleeby sont originaux en cela qu'ils abandonnent tout prétexte historique ou mythologique, le nu est représenté comme une fin en soi. En cela, son art s'accorde avec l'actualité européenne, lorsque dans la dernière moitié du

¹¹ Marie Tomb, *op.cit*, p.11

¹² *Ibid*, p.44

¹³ Salah Stétié, "Le corps en supplément" dans *Le corps découvert*, cat.expo., Paris, Institut du Monde Arabe (27 mars 2012-15 juillet 2012), Paris, IMA, p.25

¹⁴ Kirsten Scheid (dir.), "The Artist as Awakener", dans *The Arab Nude*, cat.expo., Beyrouth, American University of Beirut (1er avril 2016 - 1er août 2016), Beirut, AUB, 2016, p.39

XIXe siècle les artistes européens ont cessé d'utiliser des prétextes mythologiques ou religieux pour représenter des corps nus. Renoir a participé activement à cette émancipation; Maurice Denis disait de lui qu'il peignait "*les nus les plus purs de toute l'histoire de l'art*". Le traitement par Saleeby du *Nu* (figure 2) de 1922 évoque indéniablement la touche sensuelle de Renoir à laquelle colle la définition qu'en donne Kenneth Clark dans son ouvrage *Le nu*: il y décrit la peau comme "*une étrange substance, d'une coloration ni blanche ni rose, d'une texture douce et pourtant irrégulière, qui absorbe la lumière tout en la réfléchissant, fragile mais souple, qui s'éclaire et s'éteint*".¹⁵

En choisissant Renoir pour maître dans ce domaine, Saleeby et ses élèves rejoignirent la longue tradition du nu européen et, en parallèle, en devinrent les précurseurs dans leur pays¹⁶. La réception critique de ces oeuvres fut cependant délicate; à l'occasion de l'exposition à la *Beirut Industrial Art Fair* en 1921, des visiteurs outrés demandèrent qu'elles soient retirées.¹⁷ Cette 'transgression' n'avait pourtant pas pour but d'attiser le scandale comme a pu le faire *L'origine du monde* de Courbet, mais de faire évoluer progressivement les mentalités, d'avancer décemment vers une liberté de création qui dépassait les "*interdits injustifiés*"¹⁸ d'un milieu conservateur. Au long de quatorze siècles d'ailleurs (VIe-XXe siècle), les poètes arabes ont composé des odes érotiques contant métaphoriquement le dévoilement d'un corps de femme¹⁹, le plus connu étant probablement *Les Mille et Une Nuits* (datant des XIIe et XVIe siècles). Mais, mis à part quelques danseuses omeyyades ornant les murs de Qusayr Amra, s'agissant de représenter la nudité, le monde arabe se trouvait confronté à une "*pénurie d'images jusqu'à la fin du XIXe siècle*"²⁰.

Il est alors frappant de constater qu'émerge au Liban dans les années 1890 une peinture contemporaine de la peinture européenne, utilisant les mêmes codes, à une période où le métier d'artiste peintre au Liban n'existait pas vingt ans plus tôt. Léon Degand comparait l'académisme à une "*sclérose de l'imagination créatrice*", au "*triomphe de la routine sur*

¹⁵ Kenneth Clark, *Le nu*, trad. de l'angl. par M. Laroche, Paris, Livre de poche, 1969, p.229

¹⁶ Kirsten Scheid, *op.cit*, p.23-24

¹⁷ *Ibid*, p.39

¹⁸ Salah Stétié, *op.cit*, p.35

¹⁹ *Ibid*, p.37

²⁰ Joseph Tarrab, "Le corps du délit", dans *Le corps découvert*, *op.cit.*, p.37

l'invention"²¹. En l'espèce, l'académisme fut une formidable période de transition pour l'artiste libanais; il lui permit de poser les jalons d'une identité artistique sur laquelle pourraient se fonder les générations futures, permettant au contraire de faire triompher *l'invention* sur la *routine*. L'artiste libanais à cette période est alors habité par un désir de découvrir les nouvelles approches artistiques, de s'imprégner des tendances de son temps pour en délivrer une approche tout à fait propre. Le processus d'*imagination créatrice* était enclenché, l'art libanais entamait son éclosion vers la modernité. Et Khalil Saleeby fut l'un des premiers d'entre eux à élargir le champ des possibles. Alors qu'il était encore à Londres, ses qualités indéniables lui ouvrirent la reconnaissance de ses pairs: il obtint en 1899 la médaille d'or du Salon d'Edimbourg, exposa au Salon des Indépendants à Paris et chez le marchand Paul Durand-Ruel, grand promoteur de l'impressionnisme. Ces expositions lui apportèrent renom et notoriété.

En 1920, le Liban passe sous protectorat français, inaugurant une nouvelle phase artistique. L'État du "Grand Liban" profite du patronage de la France pour les arts²². Cette nouvelle situation politique favorise les échanges artistiques; tous les artistes de la période allant compléter leur formation par un Grand Tour à Paris et à Rome. La visite du Louvre notamment les a profondément marqués: en voyant les sculptures grecques exposées, et particulièrement la Vénus de Milo, l'artiste Mustapha Farroukh²³ affirma être "*né de nouveau*"²⁴. La naissance de liens étroits entre la France et le Liban entraîna une mutation du rôle de l'artiste au Liban: il s'émancipa des commandes princières et religieuses, travaillait désormais pour lui-même et s'ouvrait à de nouvelles expérimentations. Introduites par Saleeby, les techniques impressionnistes pénètrent l'art libanais: les artistes peignent les paysages libanais avec une touche rythmée, utilisent des couleurs vives et entament des recherches sur la représentation du mouvement. Une première génération d'artistes se forme alors, en quête de renouveau artistique et de nouvelles techniques. L'impressionnisme leur

²¹ Léon Degand, "L'épouvantail de l'académisme abstrait" *Art d'aujourd'hui*, vol.2 no.4, 1950, p.32-33

²² César Nammour, "Une brève histoire de l'art au Liban" dans Nour Salamé Abillama (dir.) *L'art au Liban...*, *op.cit.*, p.21

²³ Artiste libanais (1901-1957), il était l'un des peintres les plus en vue de sa génération. Il pratiqua l'impressionnisme après son passage en France, et introduisit le mouvement au Liban. Il participa à moderniser l'art libanais en l'éloignant des commandes religieuses.

²⁴ Kirsten Scheid, *Missing Nikê: On oversights, doubled sights, and Universal art understood through Lebanon*, 2009, p.99, document PDF envoyé par Fadia Antar le 17/02/2019

apporta ce renouveau. Parmi eux figure César Gemayel, reconnu comme l'un des pères fondateurs de la modernité libanaise. Gemayel donna à l'art libanais une nouvelle impulsion, démontrant une ferveur dans la manière de capter les formes et les couleurs et un goût de la peinture totalement nouveaux. Arrivé à Paris en 1927, il intégra l'Académie Julian, institution privée par laquelle passèrent d'illustres élèves tels qu'André Derain, Marcel Duchamp ou encore Pierre Bonnard. Le fait d'étudier trois ans dans cette institution qui forma une grande partie de l'avant-garde artistique exposa Gemayel à une variété de styles "*auxquels peu de ses aînés des peintres libanais avaient adhéré*"²⁵: Gemayel y découvre en effet les mouvements modernistes tels que le fauvisme et le cubisme qui déclenchèrent sa volonté de tracer sa propre voie. Il s'éloigna alors de l'académisme qu'il étudiait au Liban et du style de Saleeby qu'il imitait à ses débuts, pour se tourner vers une touche plus contemporaine sans doute inspirée de ses contemporains parisiens comme Henri Matisse et Auguste Renoir. Tout comme Saleeby qui s'était d'abord fondé sur l'académisme pour ensuite le dépasser, Gemayel s'appuya sur les avancées iconographiques de Saleeby (qui était d'ailleurs son maître au Liban) pour les prolonger, et orienter ses recherches vers une touche plus contemporaine. La touche de Gemayel est en effet plus rythmée, les tons plus colorés, et les sujets qu'il traite évoluent dans un espace déterminé. En témoigne sa *Jeune fille au gramophone* (figure 4 annexe), non datée, référence évidente à la touche impressionniste tant par son traitement du corps et des vêtements que par la douceur des couleurs utilisées. Le sujet que Gemayel choisit de traiter est également novateur, cette jeune femme peu vêtue lisant paisiblement sur son lit dégage une sensation de grande sérénité; le spectateur est projeté dans une scène d'intimité de la jeune femme. Saleeby avait déjà mené des études sur le corps humain; le travail de Gemayel prolonge ces recherches en cela qu'il place le sujet dans un cadre spatial et lui donne une occupation, alors que Saleeby peignait des corps plus traditionnels, sans les intégrer dans l'espace: le fond était plus sombre, le point de vue plus plongeant. La modernité de l'oeuvre de Gemayel se reflète alors non seulement dans la technique picturale qu'il utilise mais aussi dans le sujet traité. Cette *Jeune fille au gramophone* témoigne également des influences éclectiques de Gemayel qui ne se limitent pas à l'impressionnisme; l'on perçoit en effet dans son oeuvre un héritage classique et académique issu de sa formation en France; avec notamment des références au style rococo de Boucher par la brillance des couleurs et la délicatesse du chromatisme choisi.

²⁵ Marie Tomb, *op.cit*, p.97

On perçoit également que Gemayel s'appuie sur les avancées de son maître Saleeby avec ses *Trois baigneuses* de 1948 (*figure 5*) qui évoquent indéniablement les *Deux baigneuses dans un paysage* de Renoir (*figure 6*). Ici, Gemayel tire profit de l'introduction par Saleeby de la nouvelle perspective iconographique au Liban que représente le nu pour peindre ces trois femmes nues se délassant sur une plage. Mais il dépasse le style de Saleeby en sortant de son atelier pour peindre les femmes directement dans la nature; les sujets sont désormais placés dans un environnement familier du spectateur et non plus dans un arrière-plan sombre d'atelier. La peinture de paysage inspirée du décor libanais devient alors un des thèmes de prédilection de la peinture. On perçoit également dans *Les Trois Baigneuses* les affinités qu'entretient Gemayel avec le fauvisme; des touches de couleurs rouges, jaunes, et bleues sont disposées sur les corps de ces femmes, dont la chair réfléchit la lumière vibrante du soleil. Là encore, le spectateur est projeté dans une scène privée, intime que représente la baignade de ces femmes. La référence à Renoir paraît évidente, la baigneuse du premier plan étant disposée de la même manière que celle de l'oeuvre de Renoir: la pause est lascive, les corps détendus. L'étude du nu était une discipline à part entière dans l'enseignement académique européen, dont a probablement bénéficié Gemayel lors de son passage à l'Académie Julian. L'on perçoit alors que Gemayel s'est imprégné de toute cette tradition européenne de la représentation du nu académique, assimilant les grands modèles de l'histoire de l'art allant de Titien à Renoir pour en proposer une synthèse générale dans ses tableaux, associant toutes ces influences. La représentation du corps devient à cette période dans le monde arabe un modèle récurrent, indépendant, une discipline à part entière. L'oeuvre de Gemayel est cependant plus large que le nu, son thème de prédilection demeura le Liban, avec tous ses paysages de villages, de mer et de montagnes qu'il peindra sans arrêt avec spontanéité, ainsi que des scènes quotidiennes de la vie libanaise qu'il immortalise²⁶. Avec Gemayel, l'artiste sort de son atelier pour peindre *la vie*.

En 1931, avant son retour au Liban, il remporte le Premier Prix de l'Exposition coloniale. Cette exposition avait pour but de promouvoir les réalisations de l'ensemble des dépendances d'Outre-mer de la France, dont le Liban faisait partie. Visitée par huit millions de visiteurs, l'exposition connut un grand succès. L'obtention de ce prix a permis à Gemayel de jouir d'un grand prestige au Liban, au point qu'il fut considéré comme le peintre le plus important de

²⁶ Marie Tomb, *op.cit*, p.98

cette première génération de libanais²⁷. De retour au Liban en 1931, Gemayel devient ainsi une figure prééminente de l'art libanais, en participant régulièrement à des expositions organisées dans les locaux du Parlement libanais. Cette renommée prit une dimension plus vaste encore lorsqu'il créa en 1943 avec Alexis Boutros l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA). Cette nouvelle institution fut considérée comme une "*initiative fondamentale pour assimiler et dépasser l'expérience du mandat*"²⁸, et devint dès son ouverture le lieu de passage incontournable pour tous les artistes libanais des générations futures. L'ALBA fut la seule institution à fournir un enseignement artistique structuré à ses élèves. À sa création, Gemayel y recruta, en plus des libanais déjà présents, des artistes étrangers parmi lesquels se le graveur polonais Morkowski et le peintre italien Fernando Mannetti. Ceux-ci apportèrent à l'Académie naissante tout leur savoir-faire et leur pédagogie pour dispenser un enseignement complet et de qualité²⁹. L'ALBA a été un point d'appui fondamental pour tous les artistes libanais en devenir, elle leur donna accès à des enseignements en histoire de l'art moderne et en architecture qui leur permit de "*poser les jalons et la question d'une peinture libanaise*"³⁰. Comme nous le verrons au cours de notre étude, la majorité des élèves ayant étudié à l'ALBA allèrent ensuite compléter leur formation en Europe, pour y confronter leurs idées à celles de la modernité européenne.

L'on notera qu'entre le renouveau introduit dans l'art libanais par Saleeby en 1890, contemporain de Renoir et du style impressionniste, et les toiles impressionnistes de Gemayel dans les années 1948, peu de changement est perceptible. Si Gemayel et les artistes de sa génération ont prolongé les recherches de Saleeby, la première moitié du vingtième siècle au Liban est marquée par un *impressionnisme tardif*. Alors que l'art Occidental connaît un nouveau tournant à la sortie de la Seconde Guerre Mondiale marqué par une démultiplication des mouvements artistiques, de leur côté les recherches libanaises semblent ralenties. Victor Hakim, un des premiers journalistes critique d'art en langue française au Liban, reprocha à

²⁷ Pascale le Thorel, *Shafic Abboud*, Italie, Skira, 2014, p.9

²⁸ Michel Fani, *Dictionnaire de la peinture au Liban*, Paris, Éditions Michel de Maule, 2013, p.181

²⁹ *Idem*

³⁰ *Ibid*, p.173.

cette première génération d'artistes (Gemayel, Onsi³¹, Farroukh) d'en être resté aux virgules impressionnistes de l'impressionnisme tardif, mouvement qu'il qualifiait de "*tradition picturale vieillie*". "*Le monde changeait, mais le Liban se repliait frileusement sur son passé*"³². Pourtant, le passage à l'impressionnisme en soi avait fait la fierté et la renommée des artistes dans le pays. Cette transition avait été la première grande période de l'évolution des arts visuels au Liban, que M. Akroun qualifiait de *nahda*³³ - la Renaissance culturelle arabe. Nous la nommerons, comme Silvia Naef dans l'ouvrage "*Créations artistiques et contemporaines en terre d'Islam*"³⁴, la phase *d'adoption* de l'art Européen. Comme le souligne justement Silvia Naef, lors de la découverte de l'art Européen dans les années 1900, les artistes libanais enthousiasmés par cette modernité en vinrent à ressentir le besoin d'assimiler les techniques occidentales pour rattraper le *retard* qu'ils croyaient constater par rapport à l'Europe. Leur art fut alors caractérisé par une "*reprise des élaborations de la pensée occidentale*"³⁵ marquée par l'apprentissage de ses techniques et l'abandon des techniques locales. La réussite de ce *défi* dont témoigne la transition vers l'impressionnisme apporta aux artistes libanais le sentiment d'avoir accédé à la modernité, leur ouvrant la reconnaissance du monde arabe durant toute la première moitié du vingtième siècle. Cette situation confortable leur a convenu durant toute cette période, sans qu'ils ressentent le besoin de prolonger leurs recherches sur la représentation du réel qui occupaient tous les artistes de l'autre côté de la Méditerranée. Leurs créations ont alors rapidement été en décalage par rapport à la production d'avant-garde,³⁶ revêtant presque un caractère *démodé*. Ainsi, lorsque Victor Hakim reprocha à ces artistes libanais leur trop légère audace par rapport au paysage pictural parisien, il soulignait en réalité l'épuisement de cette première phase *d'adaptation*. Comme le dira (...), "*Le drame de Gemayel est de n'avoir jamais réussi à détruire le sujet au profit de la peinture*". Au tournant de la Seconde Guerre Mondiale, un renouvellement artistique au Liban était devenu nécessaire et attendu. Ce renouvellement, une deuxième

³¹ Omar Onsi (1901-1969). Il fit partie de la première génération d'artistes (avec Farroukh et Gemayel) à *dépoussiérer* l'art libanais en pratiquant l'impressionnisme. Ses paysages libanais eurent beaucoup de succès au Liban, accroissant sa renommée. Lui et Farroukh furent les maîtres de Saloua Raouda Choucair.

³² Victor Hakim, "Mustapha Farroukh", dans Nour Salamé Abillama (dir.) *L'art au Liban...*, *op.cit.*

³³ Silvia Naef, *op.cit.*, p.73

³⁴ *Ibid*, p.72

³⁵ *Idem*

³⁶ *Ibid*, p.74

génération d'artistes allait l'apporter. L'on entrait alors dans une deuxième grande période artistique au Liban, que Silvia Naef qualifie de phase *d'adaptation*³⁷ de l'art européen. Durant cette période, les artistes libanais seront confrontés à l'abstraction parisienne, élément déclencheur de leur propre transition vers l'abstraction.

³⁷ Silvia Naef, op.cit., p.73

Première partie - L'immersion dans la scène artistique parisienne, moment de transition vers l'abstraction

Introduction: l'attraction vers une ville artistique mondiale (Paris)

À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, un besoin généralisé de renouveau artistique se fit ressentir au Liban. Les professeurs de l'ALBA dispensaient les cours essentiels pour une bonne maîtrise technique du dessin et de la peinture, et un passage par l'ALBA s'avérait être une étape indispensable pour un artiste libanais en devenir. Le climat de liberté qui y régnait stimulait la créativité de chacun. Cependant, les étudiants de l'ALBA commencèrent à ressentir l'étroitesse de l'enseignement qui y était dispensé: l'absence d'enseignement en sculpture contraignait les élèves à se former eux-mêmes dans cette discipline, faute d'instruments de sculpture ils devaient en demander la fabrication à un forgeron de la ville³⁸. En peinture, on leur enseignait l'art académique et classique, ignorant parfaitement les révolutions artistiques que traversait l'Occident à cette époque. De l'actualité artistique occidentale, ils n'avaient que de faibles échos grâce à certains ouvrages "*qu'ils s'arrachaient de main en main*"³⁹ ou à travers des discussions avec des peintres étrangers. Après les cours, autour d'un verre d'arak⁴⁰, les élèves discutaient avec flamme d'Art, de Paris, de Rome et des grandes capitales où expositions et musées foisonnaient. En comparaison, ils déploraient le "*désert artistique*" qu'était le Beyrouth d'alors ⁴¹: comme Musée, il y avait le Musée archéologique, ouvert en 1942. Comme exemples à suivre, Gemayel et ses pairs (Farroukh, Onsi) à qui l'on reprochait un "*impressionnisme abâtardi*"⁴² et une manière d'enseigner abordant seulement l'aspect technique et matériel de la création, sans savoir communiquer

³⁸ Faten Safieddine, *Shafic Abboud: un peintre libanais de l'école de Paris. vie et oeuvre de 1947 à 1984*, thèse de doctorat dirigée par Bernard Dorival, Université Paris IV Paris-Sorbonne, 1985, p.48

³⁹ *Idem*

⁴⁰ L'arak est une boisson alcoolisée à base de raisin et d'anis, similaire au pastis français, très populaire au Moyen-Orient.

⁴¹ Faten Safieddine, *op.cit*, p.48

⁴² *Ibid*, p.49

aux élèves *“le secret de la créativité, cette formule magique qui ouvrait la grotte au trésor d’Ali Baba”*⁴³. En d’autres termes, un choix limité pour tout artiste en quête d’une vision actuelle et contemporaine de l’art⁴⁴.

À l’opposé, Harold Rosenberg dépeignait Paris avec nostalgie en 1940 comme *“le lieu unique où l’on pouvait fondre les différentes tendances et les mener à maturité”*⁴⁵. L’historien d’art Raymond Nacenta décrivait à son tour la ville en 1962 comme un *“lieu de rencontre unique”*, à *“l’atmosphère incomparable”*, *“où affluent des idées neuves”*, permettant à chacun *“d’aller de son pas à la recherche de son idéal”*⁴⁶. Vers Paris, *“des artistes de tous pays furent attirés”* pour y trouver *“dans d’exaltantes confrontations le chemin pour se révéler et s’accomplir”*⁴⁷. Ce *chemin*, nombre d’artistes libanais l’empruntèrent, au point qu’il en devint l’étape ultime, indispensable à l’achèvement de leur formation. L’influence notable de Paris sur l’Art contemporain Arabe fut résumée par Abdelkébir Khatibi, historien d’art marocain: *“Force est de constater que la scène contemporaine arabe se crée dans les différents pays concernés, mais également dans les “villes-monde”: à New-York, Londres ou Paris”*⁴⁸.

I. L’immersion dans le milieu artistique parisien, période des expérimentations

Dans l’après-guerre, Paris, alors capitale mondiale des arts, exerce un attrait puissant envers les artistes du monde entier, qui s’y rendent dans l’espoir de faire carrière. Le Liban n’échappe pas à cette règle, quantité d’élèves s’y rendront afin de découvrir cette modernité qu’ils ont tant recherchée. Parmi eux, Shafic Abboud fut le premier de sa génération à entreprendre ce voyage initiatique. Né en 1926, il a entrepris des études d’ingénierie selon la volonté de son père. C’est durant son cursus, en 1944, qu’il commença à fréquenter l’ALBA et ses élèves, pendant deux ans: *“il y avait un climat merveilleux, je n’ai plus vécu depuis une chaleur humaine aussi profonde”*⁴⁹, déclara-t-il. Il y devint l’élève de César Gemayel, à qui il

⁴³ Faten Safieddine, *op.cit*, p.50

⁴⁴ *Idem*

⁴⁵ Harold Rosenberg, “La chute de Paris”, *La tradition du nouveau*, trad. de l’angl. par A.Marchand, Besançon, Éditions de Minuit, 1962, p.207

⁴⁶ Raymond Nacenta, *École de Paris. Son histoire, son époque*, Neuchatel, Ides et calendes, 1970, p.5

⁴⁷ *Idem*

⁴⁸ Abdelkébir Khatibi, *L’Art contemporain arabe: prolégomènes*, Paris, Ed.Al Manar, 2001, p.9

⁴⁹ Faten Safieddine, *op.cit*, p.48

fut toujours reconnaissant d'avoir été *“le premier à lui avoir appris ce qu'est Peindre”*⁵⁰. À l'issue de ces deux années, en 1946, Abboud abandonna définitivement ses études d'ingénieur pour se consacrer à la peinture: *“Ce que je sais, c'est qu'à un moment donné la peinture me ravageait de plus en plus et ce que je faisais d'autre me devenait de plus en plus indifférent”*⁵¹. Dans une première période, qui s'étend de 1942 à 1947, Abboud a suivi la voie que lui a tracée son maître Gemayel, en peignant les paysages libanais dans une veine impressionniste. En témoigne sa *Maison dans les pins*, en date de 1942 (*figure 7 annexe*), dans laquelle on retrouve les caractéristiques de l'oeuvre de son maître: la lumière puissante, les couleurs vives, la chaleur. S'il avait beaucoup d'estime pour Gemayel et pour les impressionnistes, qu'il plaçait *“à l'origine de la révolution artistique”* comme marquant un véritable tournant dans l'histoire de l'art⁵², Abboud ne tarda pas à ressentir l'étroitesse de ce mouvement et le besoin d'explorer de nouveaux horizons. Ainsi, en 1947, il fut le premier peintre de sa génération à quitter le Liban pour Paris. *“Certaines trahisons sont nécessaires et utiles”*⁵³, affirmait-t-il pour justifier son départ.

Une fois sur place, Abboud s'installa dans une chambre meublée du Quartier Latin, s'inscrivit à l'Académie des Beaux-Arts et débuta son immersion dans le milieu artistique parisien. Il fréquentait les Académies parnassiennes, notamment les ateliers d'André Lhote, Jean Metzinger et Fernand Léger, assistait aux conférences-débats organisées par Léon Degand et Charles Estienne (deux grands défenseurs de l'abstraction) et s'enrichissait de l'offre prolifique d'expositions proposées par la capitale. Abboud fut ainsi rapidement entraîné dans le *“tourbillon fécond de la vie parisienne”* d'après-guerre⁵⁴. Face à toutes les possibilités artistiques qu'offrait la capitale française, il fut cependant décidé à conserver une certaine indépendance: *“Je naviguais d'un atelier à l'autre, aussi les influences se neutralisaient”*⁵⁵. À cette période, Abboud est en effet dans une phase d'observation du milieu artistique parisien, que l'on peut qualifier de période d'approfondissement de ses connaissances artistiques. Sa

⁵⁰ Pascale le Thorel, *op.cit.*, p.11

⁵¹ *Idem*

⁵² Issa Makhlouf, “Le voleur de lumière”, dans *Shafic Abboud. rétrospective: peintures 1948-2003*, cat.expo., Paris, Institut du Monde Arabe (21 mars 2011- 19 juin 2011), Paris, Éd. Clea, 2011, p.58

⁵³ Faten Safieddine, *op.cit.*, p.56

⁵⁴ *Idem*

⁵⁵ *Ibid*, p.58

curiosité le poussa à s'intéresser à plusieurs mouvements, et particulièrement au cubisme dans un premier temps, dont il avait eu des échos au Liban. La fréquentation des ateliers d'André Lhote et de Fernand Léger l'initia à ces théories. Au lendemain de la guerre cependant, le cubisme était déjà largement dépassé, renié par les cubistes eux-mêmes, et l'idée s'imposait de plus en plus vigoureusement que l'évolution de la peinture passait inéluctablement par l'abstraction⁵⁶. Cependant, Abboud n'est pas encore prêt à franchir ce pas immense que représente le passage à l'abstraction; il n'a pas encore eu le temps d'assimiler et d'expérimenter lui-même la déconstruction du sujet que suppose le cubisme, pour déjà passer à l'étape suivante. Le sujet, Abboud y est encore farouchement attaché. La recherche de sa propre identité artistique suppose d'abord de passer par un approfondissement de ses recherches autour du sujet (sa déconstruction, sa géométrisation) comme ce fut le cas de ses aînés comme Kupka ou Mondrian, avant de l'abandonner. Le passage à l'abstraction doit impliquer une maturité dans la pratique de la figuration, étape indispensable à la suite de sa formation. Pour Abboud, cela nécessita d'expérimenter le cubisme, une étape intermédiaire entre la figuration et l'abstraction.

À Paris, Abboud est ainsi confronté à un décalage entre d'un côté le sujet brûlant qu'est l'abstraction, qui remue la scène artistique parisienne autour de débats agités, et de l'autre le long fleuve tranquille qu'était l'impressionnisme au Liban à la même période. Il se retrouve pris entre d'un côté le mouvement impressionniste qu'il a déjà expérimenté et dépassé, et de l'autre l'abstraction qu'il considère encore comme un "*immense saut dans le vide*"⁵⁷. Ce décalage, il le surmonta à partir du moment où il se mit dans l'optique d'être le contemporain de la peinture contemporaine à Paris, et non de ses professeurs au Liban⁵⁸. Ainsi, Abboud débuta sa transition vers l'abstraction en adoptant les principes du cubisme, une phase qui s'étala de 1947 à 1952. Cette période a donné naissance à plusieurs oeuvres reflétant une parfaite assimilation de la tradition cubiste classique, tant par la rigueur de la composition que par le choix d'une palette aux tons sombres, avec une prédominance de gris⁵⁹. En témoigne le portrait qu'il réalisa en 1949 (*fig. 8 annexe*), dans lequel on retrouve les différents points de

⁵⁶ Faten Safieddine, *op.cit*, p.58

⁵⁷ *Ibid*, p.59

⁵⁸ Michel Fani, *op.cit*, p.12

⁵⁹ *Ibid*, p.196

vue sur le torse de la femme caractérisant la géométrisation du sujet. Cela préparait le terrain à l'abstraction.

Si Abboud a progressivement assimilé les tendances de l'avant-garde parisienne lors de son premier voyage à Paris, de l'autre côté du spectre se trouve une artiste dont la relation au monde occidental et à ses influences est totalement opposée de celle de Abboud: il s'agit de Saloua Raouda Choucair. Elle aussi a ressenti le besoin de partir à Paris, d'y découvrir de nouveaux horizons, mais elle a en revanche rejeté les enseignements qu'elle y avait trouvés et, même, fermement nié toute idée d'une influence occidentale sur son art. Née à Beyrouth en 1916, Choucair entame en 1934 des cours de peinture avec ses professeurs Mustapha Farroukh et Omar Onsi, deux grands peintres impressionnistes de la génération de Gemayel. Rapidement, elle s'éloigne de leurs enseignements et entame ses propres recherches sur le sujet. À cette période, sans avoir eu vent de l'histoire de l'art occidentale, et sans chercher à s'en rapprocher, Choucair réalise des oeuvres qui reflètent déjà une grande maturité dans le traitement du sujet et des couleurs. En témoigne son autoportrait réalisé en 1943 (*figure 9, annexe*). Aussi bien dans le traitement des couleurs que du sujet, cet autoportrait marque des similitudes avec plusieurs mouvements d'avant-garde, bien que réalisé totalement en parallèle de ceux-ci: le contraste entre les lignes diagonales rythmiques et les courbes ainsi que la géométrisation de sa robe rappellent un style proche du cubisme, tandis que les différentes couleurs utilisées sur son visage (jaune, bleu, rose) évoquent le fauvisme, avec Matisse et son *Portrait à la raie verte*. L'utilisation du bleu pour les ombres de son visage et de son cou évoque les consignes que dispensait Gauguin à ses élèves au sujet de la couleur pure: "*comment voyez-vous (...) cette ombre? Plutôt bleue? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible*"⁶⁰.

Dès la fin des années 1940, intriguée par l'abstraction, Choucair se mit à explorer la géométrie sur la toile, à la recherche d'une forme et d'une couleur pures⁶¹, dans la discrétion de son atelier. Dans l'optique d'en apprendre plus, elle s'envola pour Paris en 1948. Ainsi, à la différence de Shafic Abboud, Choucair partit pour Paris en sachant déjà ce qu'elle y recherchait, et les raisons pour lesquelles elle s'y rendait (elle avait trente ans à cette période, Abboud en avait vingt-et-un). Elle fut alors moins emportée dans ce tourbillon artistique

⁶⁰ Maurice Denis, "Chronique de peinture", *L'Occident*, n°25, décembre 1903, p.293

⁶¹ Marie Tomb, "Saloua Raouda Choucair" dans Nour Salamé Abillama (dir.) *L'art au Liban. Artistes modernes et contemporains. 1880-1975*, Tome I, Beyrouth, Wonderfuleditions, 2012, p.137

parisien, comme c'était le cas de Abboud qui naviguait d'un atelier à l'autre, aboutissant à une *neutralisation des influences*⁶². Dès son arrivée, Choucair s'inscrivit à l'Académie des Beaux-Arts dans l'atelier de Fernand Léger, où elle reçut un enseignement classique en dessin, peinture murale, et sculpture. En parallèle de cet apprentissage académique, Choucair fréquentait également l'Atelier d'art abstrait, situé rue de la Grande Chaumière. Fondé en 1950 par Edgar Pillet et Jean Dewasne⁶³, l'Atelier avait pour objectif d'encourager la discussion autour de l'art abstrait et de son évolution. Lors de l'annonce de son ouverture dans la revue *Art d'aujourd'hui*, ses fondateurs déclarèrent qu'"il ne s'agira pas dans cet atelier de recevoir l'enseignement d'un maître; mais plutôt de recueillir tous les renseignements utiles pour tirer en commun les leçons qui s'imposeront"⁶⁴. L'établissement était en effet un atelier libre ouvert aux artistes comme aux amateurs, où était dispensé un enseignement plus souple qu'aux Beaux-Arts: toutes les tendances artistiques pouvaient s'y exprimer, les artistes venaient pratiquer sur modèle vivant, nu, fusain, croquis, dessin. Libéré de tout courant académique, l'atelier organisait de nombreuses conférences et débats sur des sujets controversés de l'époque, invitant divers acteurs du monde de l'art. En faisant le choix de fréquenter deux institutions aux doctrines et aux méthodes différentes (si ce n'est opposées), Choucair affichait, en plus d'un vif esprit d'indépendance, une volonté de croiser les influences pour avoir un spectre large de ce qu'était la vie artistique parisienne d'après-guerre.

De tous les artistes qu'a fréquentés Choucair a son arrivée à Paris, Fernand Léger fut celui qui exerça la plus grande influence sur son oeuvre de l'époque. À cette période, en 1948, Léger était reconnu par tous comme le peintre de la modernité, le premier qui avait considéré les inventions du début de siècle comme composantes du paysage moderne en les intégrant dans ses oeuvres. En effet, les innovations du début du siècle en matière de mécanique, de construction, de signalisation entraînèrent inévitablement l'introduction dans le paysage urbain d'un nouveau décor à base de panneaux de signalisation et autres éléments nouveaux, dont la représentation *contrastait* brutalement avec la quiétude des paysages impressionnistes.

⁶² Faten Safieddine, *op.cit.*, p.56

⁶³ Edgar Pillet était secrétaire de la rédaction de la revue *Art d'Aujourd'hui*, considérée comme le plus important magazine d'art contemporain de son époque. Jean Dewasne était lui aussi un fervent défenseur de l'abstraction.

⁶⁴ Edgar Pillet et Jean Dewasne, *Art d'aujourd'hui* série 2 vol.1, 1950, quatrième de couverture

Ce *contraste*, Fernand Léger en fit son leitmotiv; le fondement même de toute son oeuvre. “*La vie moderne est tellement différente, autre que celle d’il y a cent ans, que l’art actuel doit en être l’expression totale*”⁶⁵ déclarait-il, illustrant par là le mot de Matisse: “*tous les artistes portent l’empreinte de leur époque, mais les grands artistes sont ceux en qui elle est marquée plus profondément*”⁶⁶. En l’occurrence, Léger était non seulement *marqué* par son époque, mais à son tour il la *marqua profondément*; à la fois comme peintre et comme théoricien. Les violentes critiques qu’il a reçues pour avoir abordé l’élément mécanique comme possibilité plastique⁶⁷ ne l’empêchèrent en rien de continuer ses expérimentations, et dès 1918 il explorait de nouvelles réalisations picturales en y appliquant sa « loi des contrastes »: les courbes contrastaient avec les droites, les surfaces plates avec les formes modulées, et les tons purs avec les gris nuancés⁶⁸. Pour Léger, le tableau moderne se composait ainsi de trois éléments essentiels: la forme, la ligne et la couleur. En témoigne son travail sur la forme avec la dé-hiérarchisation du corps humain, qui n’occupe dans la composition “*pas plus d’importance que des clés ou des vélos(...)*. *Ce sont pour moi des objets valables plastiquement à disposer suivant mon choix*”⁶⁹ déclarait-il. Léger détruit ainsi le corps en plusieurs éléments géométriques, qui deviennent autonomes. *La partie de cartes* (1917) reflète ce travail; y sont représentés une multitude de bras cylindriques qu’il «déboîte» du reste du corps.

Aux alentours de 1920, Léger détourna son attention de la représentation de la vie urbaine avec ses passages à niveaux, voies ferrées et autre éléments de la civilisation industrielle, pour se tourner vers le corps humain. Après l’expérimentation de sa destruction en plusieurs membres déboîtés, il lui sembla nécessaire de le recomposer, de lui redonner une forme humaine. Mais cette forme, il la représenta dénuée de toute émotion, telle une *figure-objet*: “*géante, stéréotypée, inexpressive*”⁷⁰. L’agitation qui ressortait de *La partie de cartes* laissait alors la place à une figure statique, immobile. Cette inexpressivité, Léger la justifia par le détachement de *l’emprise sentimentale du sujet* sur l’artiste moderne, qui lui a permis

⁶⁵ Gilles Néret, *Fernand Léger*, Paris, Nouv.éd.françaises, 1990, p.7

⁶⁶ *Idem*

⁶⁷ *Idem*

⁶⁸ *Ibid*, p.8

⁶⁹ *Ibid*, p.16

⁷⁰ *Ibid*, p.97

d'envisager la figure humaine "non comme une valeur sentimentale mais uniquement comme une valeur plastique"⁷¹. En témoigne *Le Grand Déjeuner* (figure 13, annexe), référence évidente à la tradition classique avec Manet, Ingres, Titien et tant d'autres qui ont traité ce thème. Si le thème que choisit de traiter Léger est intemporel, son traitement est en revanche actuel, parfaitement en accord avec ses recherches de la décennie passée. Les femmes y sont en effet représentées dans leur intérieur, inexpressives, géantes, comparées à un temple: avec leurs cuisses et leurs bras "énormes comme des colonnes", leurs épaules "comme des frontons semblent des monuments d'architecture"⁷². On perçoit ici la période de transition que traverse l'oeuvre de Léger: ses personnages ne sont plus tout à fait des machines aux membres déboîtés, mais ils ne semblent pas tout à fait humains non plus. La composition est parfaitement construite selon le principe des contrastes: contraste des couleurs - le rouge de la table basse s'oppose au vert du sol - , contraste des formes - entre les lignes droites des cadres et du sol et les courbes des corps - et contraste entre les points de vue - la perspective du sol et de la table s'oppose à la platitude de l'arrière-plan.

Ces principes fondamentaux de l'oeuvre de Léger, les étudiants de son atelier se devaient de s'en imprégner, en peignant "à la Léger"⁷³. Ainsi, en 1948 et sous l'emprise de ces enseignements, Choucair s'inspira du *Grand Déjeuner* de Léger pour réaliser trois gouaches intitulées *Les peintres célèbres* (figures 10,11,12 annexe). Si Choucair connaissait les recherches de Léger sur la forme, le volume ou la couleur et était capable de les reproduire, elle ne les exploita pas dans ses trois oeuvres. Dans ses reprises au contraire, elle sembla tourner ces principes en dérision en introduisant plusieurs variantes de la scène, pour aboutir à ce que la critique libanaise Kirsten Scheid qualifie de processus de *dé-Légérisation*⁷⁴. En effet, dans la représentation des corps tout d'abord, Choucair prend le contre-pied des *figures-objet* de Léger pour broser quatre femmes dont les corps ne sont ni *déboîtés* ni disproportionnés, mais simplifiés: avec une technique ludique, presque enfantine, elle esquisse une masse délimitée par d'épais traits noirs, de laquelle se détachent des seins et des

⁷¹ Gilles Néret, *op.cit*, p.98

⁷² *Ibid*, p.111

⁷³ Kirsten Scheid, "Distinctions That Could Be Drawn; Choucair's Paris and Beirut" dans Jessica Morgan (dir.), *Saloua Raouda Choucair*, cat.expo, Londres, Tate Modern (17 avril- 17 novembre 2013), Londres, Tate Publishing, 2013, p.45

⁷⁴ *Ibid* p.50

bras. Dans leur attitude également, les femmes n'ont rien d'inexpressif et la question ne se pose pas de leur *mécanisation*. Elles semblent conscientes de leur environnement, presque dérangées par la présence du spectateur qu'elles dévisagent. L'artiste donne une explication narrative de leur comportement: l'une d'elle lit un livre intitulé *Les peintres célèbres*. Ce sont alors des modèles se renseignant sur les peintres qui tirent leur célébrité de la déformation de leur corps⁷⁵. Le choix de Choucair d'ajouter une quatrième femme à la composition l'éloigne de l'iconographie des Trois grâces et de leur association à la beauté féminine parfaite. Ainsi, en ce qui concerne la forme (premier élément essentiel dans les compositions de Léger), Choucair choisit la planéité au détriment des *contrastes* entre lignes rythmiques et courbes. Au niveau des points de vue également, Choucair écarte le double jeu de profondeur mené par Léger entre la perspective et la planéité, pour placer ses personnages dans un espace bi-dimensionnel sans perspective. Enfin, elle utilise dans ces compositions des couleurs plus douces et diluées, s'écartant là encore des principes de Léger consistant à utiliser des couleurs vives et contrastées. Par conséquent, sur tous ces points Choucair s'écarte de l'enseignement de Léger et, dès 1948, manifeste un vif esprit d'indépendance en décidant de ne pas appliquer au corps humain et à son environnement les principes géométriques qu'il avait élaborés. Elle démontre ainsi par là être *impressionnée* par les artistes occidentaux, mais pas au point d'être *dominée* par eux⁷⁶.

Par conséquent, le premier voyage à Paris de Shafic Abboud et Saloua Raouda Choucair fut l'occasion pour eux de découvrir les mouvements d'avant-garde et de les introduire dans leur oeuvre, marquant ainsi une première phase d'expérimentation: tous deux s'intégrèrent au milieu artistique parisien de l'époque, fréquentèrent ses acteurs et s'imprégnèrent de leurs techniques avant-gardistes. Ce passage par la figuration peut être considéré comme une étape intermédiaire nécessaire voire indispensable au saut dans le vide que représente le passage à l'abstraction, baptisé poétiquement par Roger van Gindertael⁷⁷ de *passage de la ligne*⁷⁸. Avant eux, les grands artistes avant-gardistes tels que Mondrian, Malévitch, Kupka ou Kandinsky

⁷⁵ Kirsten Scheid, "*Distinctions That Could Be Drawn...*", art.cité, p.50

⁷⁶ *Idem*

⁷⁷ Roger van Gindertael était un critique d'art et théoricien des années 1950, fervent défenseur de l'abstraction. Fondateur des revues *Cimaise* et *Quadrum*, il fut l'un des premiers à publier des monographies sur des artistes contemporains comme Nicolas de Staël et Hartung.

⁷⁸ Roger van Gindertael, "Le passage de la ligne", *Art d'aujourd'hui*, série 3 vol.5, 1952, p.18

s'appuyèrent sur les avancées modernes de leurs aînés pour *passer la ligne*, ouvrant "*le chemin dans la forêt*"⁷⁹. Ainsi, Kandinsky entama sa transition à la suite du choc issu de la rencontre à Moscou de l'oeuvre de Monet *La meule*, qui lui révéla le "*langage miraculeux et direct des couleurs*"⁸⁰. De même, les idées caractéristiques du néo-plasticisme témoignaient d'une analyse et d'une assimilation des idées formulées par Seurat trente ans plus tôt, ainsi que de celles du cubisme. Ce support artistique sur lequel s'appuyaient ces artistes pour élaborer leur propre conception de l'art, Michel Seuphor⁸¹ le qualifia de "*filiation organique*"⁸², chaque artiste se fondant sur les avancées plastiques de ses aînés pour les dépasser.

De la même manière, la transition des artistes libanais vers l'abstraction fit l'objet d'une *filiation organique*, chacun des artistes traçant sa propre voie sous l'influence de divers mouvements. Leur volonté commune était, dans tous les cas, d'abandonner la figuration. Les mots de Léon Degand pourraient résumer leur état d'esprit en ces termes: "*la Figuration est encore las d'avoir épuisé toutes ses possibilités, mais nous sommes las de la Figuration. Elle ne nous excite plus.*"⁸³ Les artistes libanais entamèrent alors leur transition vers l'abstraction en "*abandonnant l'esprit et la volonté de représentation*"⁸⁴ que Malévitch décrivit comme une "*tentative désespérée de délivrer l'art du poids inutile de l'objet*"⁸⁵. Il s'agira alors d'analyser dans un second temps le basculement de ces artistes libanais dans l'abstraction, et le type d'abstraction qu'ils ont pratiquée, lyrique ou géométrique.

II. Le basculement vers l'abstraction: période d'affirmation d'une identité artistique

À partir de 1953, Shafic Abboud, désormais intégré à l'École de Paris et considéré par tous comme un peintre parisien à part entière, entama sa transition vers l'abstraction. L'École de Paris désignait au lendemain de la Première Guerre mondiale les artistes étrangers qui furent

⁷⁹ Michel Seuphor, *L'art abstrait*, Paris, Maeght Paris, 1950, p.81

⁸⁰ Jean-Clarence Lambert, *La jeune école de Paris*, Paris, Le Musée de poche, 1958, p.34

⁸¹ Michel Seuphor était un peintre abstrait et critique d'art francophone, fondateur du groupe d'art abstrait Cercle et Carré

⁸² Michel Seuphor, *op.cit*, p.14

⁸³ Léon Degand, "Lettre à quelques peintres figuratifs que guette l'abstraction", *Art d'aujourd'hui*, série 3 vol.5, 1952, p.2

⁸⁴ Roger van Gindertael, "Le passage de la ligne", art.cité, p.18

⁸⁵ Michel Seuphor, *op.cit*, p.50

attirés par “*l’atmosphère incomparable de la Ville*”, pour y trouver “*dans d’exaltantes confrontations le chemin pour se révéler et s’accomplir*”⁸⁶. Parmi eux figuraient Chagall, Modigliani, Brancusi, Mirò, dont l’oeuvre était arrivée à maturité en France. Mais progressivement, cette classification par l’origine s’est atténuée pour représenter au sortir de la Seconde Guerre mondiale “*tous les artistes qui se sont formés à Paris ou y travaillent depuis un certain temps, qu’ils soient de souche française ou de nationalité étrangère*” selon la définition de Roger van Gindertael⁸⁷. La simple localisation de ces artistes à Paris finit donc par suffire à caractériser la Seconde École de Paris, quelque soit leur nationalité. À ce propos, Georges Limbour écrivait dans la revue *l’Oeil* en 1957 que “*le lien qui unit les peintres de cette école, c’est l’atmosphère de Paris, une haute température de l’esprit propice à la création artistique*”⁸⁸. Cette atmosphère propice à la création, Abboud s’en imprégna pour entreprendre le virage décisif de sa carrière que constitua le passage à l’abstraction, en 1953. Il déclara à ce propos s’être “*laissé séduire par une expression artistique refusant de façon consciente et préméditée toute reproduction figurative du monde*” pour “*s’abandonner à l’expression abstraite*”⁸⁹. Durant cette transition, Abboud expérimenta plusieurs pratiques abstraites avant d’adopter celle qu’il allait développer durant le reste de sa carrière.

En 1910 sont apparues deux branches principales de l’abstraction: d’une part, l’abstraction visant à matérialiser directement sur la toile son ressenti et ses émotions, dans une expression pure et libre. Ce nouveau langage plastique s’était manifesté chez Kandinsky dès 1910-1914, dans ses “*compositions*” et “*improvisations*”. La pratique fut ensuite généralisée dans les années 1945, sous l’impulsion de Georges Mathieu, et baptisée abstraction lyrique. D’autre part, l’abstraction géométrique, considérée comme plus froide car fondée sur des principes mathématiques plus rationnels, trouvait des adeptes parmi Mondrian et Malévitch. Dans l’après-guerre cependant, la jeune génération de l’École de Paris s’est détachée des contraintes de la géométrie pour développer un fort courant d’abstraction lyrique⁹⁰. Dans la continuité de sa période cubiste, les premières toiles abstraites d’Abboud étaient marquées par la pratique d’une abstraction géométrique, comme en témoigne sa *Composition* en date de

⁸⁶ Raymond Nacenta, *op.cit.*, p.5

⁸⁷ Roger van Gindertael, *Réflexions sur l’École de Paris*, 1960, p.36

⁸⁸ Georges Limbourg, “La nouvelle École de Paris”, *L’Oeil*, 1957

⁸⁹ Faten Safieddine, *op.cit.*, p.84

⁹⁰ Jean-Philippe Breuille, *Dictionnaire de peinture et de sculpture*, Paris, Larousse, 1991, p.10

1953 (*figure 14 annexe*) où s'enchevêtrent des éléments géométrisés dans une couleur dominante, le bleu⁹¹. Abboud se détacha rapidement de cette première phase pour se laisser emporter par “le chant lyrique des couleurs et des formes”⁹² : “*mon écriture de la toile se caractérise par le refus des contraintes, toutes sortes de contraintes*”⁹³ déclara-t-il. En cela, ses recherches s’assimilent totalement aux mouvements artistiques d’après-guerre; Abboud atteignait alors l’objectif qu’il s’était fixé en arrivant à Paris, celui d’être le “*contemporain de la peinture contemporaine*”⁹⁴. Parmi ses premières oeuvres lyriques, *Le grand rouge* (*figure 15 annexe*) en date de 1959, marque la mise en place du langage plastique d’Abboud, où la couleur et ses vibrations sont indissociables de la lumière: “*Abboud est d’abord un oeil: il voit la couleur et la décompose aussitôt en lumière*”⁹⁵ déclarait Salah Stétié à ce sujet. Durant cette période, la presse française rattacha Abboud pour la première fois aux “paysagistes abstraits”⁹⁶, une catégorie de jeunes peintres de l’École de Paris dont l’oeuvre est marquée par les touches serrées et scintillantes de l’impressionnisme. Ce rattachement au mouvement de Gemayel et de ses maîtres libanais démontre l’emprise profonde qu’ont eues ces influences impressionnistes sur d’Abboud, qui sont désormais les fondements sous-jacents de son oeuvre. Dans le paysagisme abstrait d’Abboud cependant, n’entre pas en jeu l’évocation figurative d’un paysage en tant que tel, mais plutôt celle d’un souvenir de paysage, avec des structures et des formes indéfinies, non identifiables. En 1961, le critique d’art Henry Galy-Carles analysait ainsi l’oeuvre d’Abboud en ces termes: “*Ses sens sont particulièrement attirés par la nature, par la terre avec laquelle il éprouve la nécessité de s’identifier pleinement*”⁹⁷.

À la suite de cette vague lyrique de 1960-1961, l’oeuvre d’Abboud entra dans sa période de maturité lorsque celui-ci surpassa l’opposition entre lyrisme et géométrisme, pour aboutir à un équilibre entre les deux. Ainsi, périodiquement, il renforçait la structure géométrique de ses

⁹¹ Pascale Le Thorel, *op.cit*, p.31

⁹² Faten Safieddine, *op.cit*, p.92

⁹³ *Ibid*, p.204

⁹⁴ Michel Fani, *op.cit*, p.12

⁹⁵ Salah Stétié, “Un peintre en habit de lumière”, dans Claude Lemand (dir.), *Shafic Abboud*, Paris, Éd.Clea, 2006, p.13

⁹⁶ Faten Safieddine, *op.cit*, p.93

⁹⁷ *Ibid*, p.96

compositions pour compenser la limitation des “effusions lyriques de ses émotions”⁹⁸, et inversement il réduisait la rigueur de cette structure au profit d’une composition plus lyrique. De la même manière, et en parallèle de ces innovations, Abboud abandonna la séparation historique entre abstraction et figuration, pour “trouver en lui-même l’origine de la peinture”⁹⁹. Il déclara en 1975: “*Mon art est-il vraiment abstrait? Personnellement, je ne le vois pas ainsi. Mon écriture (...) contient autant d’éléments abstraits que d’éléments inspirés du monde et de la nature*”¹⁰⁰. En cela, Abboud s’intégra parmi ceux qui poursuivaient “*l’accomplissement d’une nouvelle peinture dans laquelle tout se passe après l’art figuratif, mais également après l’art abstrait*”¹⁰¹ selon la célèbre expression de Roger van Gindertael. Ce dépassement vaudra à Abboud l’éloge de ce dernier, qu’il identifiera comme l’ “*un des quelques peintres capables d’élaborer et d’imposer une forme actuelle de la peinture*”¹⁰². Comme illustration de sa nouvelle vision de la peinture, l’oeuvre d’Abboud *Le chat Moustic* (figure 16 annexe) en date de 1961 contient “autant d’éléments abstraits que d’éléments inspirés du monde”, pour reprendre ses termes. En effet, si la mention du chat dans le titre nous permet de l’identifier dans l’illustration, il est en revanche intégré dans un environnement abstrait, constitué autant d’une structure géométrique en angle droit (en bleu) que de larges coups de pinceaux peignant des formes indéfinies. De la même manière, avec *La main* (figure 17 annexe), Abboud pose l’empreinte de sa main, du monde réel, dans un environnement abstrait et coloré. Ainsi, dès 1962 l’oeuvre d’Abboud est marquée par cette volonté d’outrepasser ces séparations en brouillant la frontière entre art abstrait et figuratif.

Parmi les influences d’Abboud, celui-ci déclara être “*incontestablement (...) le fils adoptif de Bonnard*”¹⁰³. En effet, en plus d’avoir en commun le bonheur et “*l’infinie jouissance*” à l’idée de peindre¹⁰⁴, Bonnard et Abboud partagent également les mêmes convictions sur la lumière et la couleur, qu’ils considèrent tous deux comme des données fondamentales de leur oeuvre.

⁹⁸ Faten Safieddine, *op.cit*, p.208

⁹⁹ *Ibid*, p.203

¹⁰⁰ *Idem*

¹⁰¹ *Idem*

¹⁰² Salah Stétié, “Un peintre en habit de lumière”, art.cité, p.11

¹⁰³ Pascale le Thorel, *op.cit*, p.43

¹⁰⁴ Institut du Monde Arabe, *Shafic Abboud*, cat.expo., Paris, Institut du Monde arabe (22 mars-19 juin 2011), Paris, IMA, 2011, p.5

Bonnard, après s'être intégré au mouvement des Nabis, a entrepris de reconsidérer le sens de son art en mettant au point dans son oeuvre des "bandes abstraites de couleurs"¹⁰⁵, une synthèse éblouissante entre le rythme de la lumière et les nuances de tons chauds et froids. Ces mêmes principes prédominent dans l'oeuvre d'Abboud; une analyse de l'oeuvre de Bonnard pourrait d'ailleurs se confondre avec la sienne: Yve-Alain Bois¹⁰⁶ déclare ainsi qu' "*il n'est rien de moins homogène que la touche de Bonnard, de plus varié que sa texture à l'intérieur du tableau (...) la croute épaisse d'un jaune d'or voisine avec un limpide jus violet*"¹⁰⁷. Si l'on s'attarde sur *Matin à Montsouris*, d'Abboud (figure 18 annexe), l'on retrouve l'hétérogénéité de sa touche, avec la texture lisse d'une couleur dominante (ici le bleu) qu'Abboud fait contraster par des couleurs chaudes en "croute épaisse", le rouge et l'orange. Ces mêmes principes pourraient s'appliquer également à *Espace ouvert* (figure 19 annexe), où Abboud joue avec cette variété de texture et de couleur.

De même, Abboud affirma à la fin de sa carrière: "*je n'ai pas de vrais maîtres, mais ce sont des gens chez qui j'ai pris beaucoup: c'est Bissière, Bonnard aussi*"¹⁰⁸. Également artiste de la nouvelle École de Paris, Roger Bissière s'inscrivit dans la pensée de l'époque par son travail pour ré-établir un rapport direct entre l'art et la vie, lien que l'abstraction avait rompu. Son oeuvre procède de sa relation intime avec la nature, qu'il place comme fondement même de sa création¹⁰⁹. Tout comme Abboud, Bissière enterra le débat contemporain entre figuration et abstraction en participant au développement du courant de la non-figuration, consistant à dépasser la frontière rigide entre les deux "camps": s'il abandonne la peinture figurative pour se consacrer à des recherches sur l'espace et la couleur, son oeuvre n'est pas totalement abstraite en cela qu'il s'inspire de "*sensations optiques puisées dans la nature*"¹¹⁰: "*Je me refuse absolument à être abstrait. Pour moi, un tableau n'est valable que s'il a une valeur*

¹⁰⁵ Fondation Maeght, *Bonnard dans sa lumière*, cat.expo., Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint Paul de Vence (12 juillet- 28 septembre 1975), Paris, Fondation Maeght, 1975, p.21

¹⁰⁶ Yve-Alain Bois est un commissaire d'exposition, critique et historien d'art suisse

¹⁰⁷ Yve-Alain Bois, "La passivité de Bonnard", dans *Pierre Bonnard. l'oeuvre d'art, un arrêt du temps*, cat.expo., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (2 février - 7 mai 2006), Paris, Paris-musées Ludion, 2006, p.55

¹⁰⁸ Institut du Monde Arabe, *Shafic Abboud*, op.cit. p.5

¹⁰⁹ Claire Stoullig, *Bissière.paysage du Lot*, cat.expo., Cajarc, Maison des arts Georges Pompidou (16 juin-16 septembre 1990), Cajarc, Maison des arts Georges Pompidou 1990, p.11

¹¹⁰ *Ibid*, p.13

humaine, s'il suggère quelque chose, et s'il reflète le monde dans lequel je vis"¹¹¹. Ce besoin de retour au réel est parfaitement exposé par Bernard Dorival lors de son Essai sur les tendances de la jeune peinture contemporaine: "convaincus qu'un peintre ne peut pas tirer tout son art de lui-même, et qu'aussi bien, il a besoin pour marcher droit de se guider sur le réel, tous ont à coeur de revenir à la nature"¹¹². Ce dépassement du débat par Bissière, Abboud l'entreprit également, sa qualification de *paysagiste abstrait* soulignant cette proximité qu'il cultivait avec la nature. Par l'actualité de ses recherches, Abboud s'inscrit ainsi comme une figure majeure de cette période du XXe siècle où "les inconciliables se concilient"¹¹³. Cela lui vaudra les éloges de Roger van Gindertael, qui, s'étant lié d'une profonde amitié avec Abboud, n'hésita pas à "reconnaître en lui l'un des plus sérieux espoirs de la nouvelle génération"¹¹⁴.

De son côté, malgré une nette prééminence de l'abstraction lyrique dans les ateliers parisiens de l'époque, Saloua Raouda Choucair cultiva une préférence pour l'abstraction géométrique, qu'elle se mit à pratiquer dès 1947 à Paris. Ce basculement précoce vers l'abstraction la plaça comme la première artiste abstraite du monde arabe. À la fin des années 1940, Choucair se rendit à Marseille pour visiter la première Unité d'habitation de Le Corbusier encore en chantier, nommée la Cité Radieuse une fois terminée en 1952. Avec la Cité Radieuse, Le Corbusier inaugura un nouveau mode d'habitat collectif pour répondre aux besoins de logements sociaux de l'après-guerre. Véritable *village* vertical, le bâtiment était équipé d'un hôtel-restaurant, d'une école maternelle, d'une rue commerçante et d'équipements sportifs, en plus de 330 appartements pour loger 1600 personnes. Comme principe constructif, Le Corbusier mis au point trois modules de base, permettant une combinaison quasi-infinie allant de la simple cellule pour célibataire à des familles nombreuses. Enfin, l'ensemble de l'édifice a été construit selon le principe du Modulor, une unité de mesure universelle créée par Le Corbusier directement liée à la morphologie humaine.

¹¹¹ Sophie Barthélémy (dir.), "Avant-propos", *Bissière, figure à part*, cat.expo., Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (18 décembre 2014-15 février 2015), Paris, Éditions Fage, 2014, p.18

¹¹² Bernard Dorival, "Les tendances de la jeune peinture contemporaine", *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Paris, Gallimard, Tome III, 1946, p.255

¹¹³ *Ibid*, p.256

¹¹⁴ Claude Lemand, *op.cit.*, p.11

Lorsque Choucair visita le bâtiment encore en chantier dans les années 1947-48, elle fut fascinée par cette révolution architecturale et en prit de nombreuses photographies. Les soigneuses annotations qu'elle marqua au dos de ses photographies portaient sur le principe du Modulor ou sur des détails des intérieurs comme sur le mobilier intégré; elles révélèrent tout son intérêt pour le design, les détails de construction et les idéaux architecturaux de le Corbusier, autant d'éléments dont son oeuvre a manifestement bénéficié¹¹⁵. En effet, tout au long de sa carrière, Choucair en est revenue à l'utilisation du module comme fondement de composition de ses toiles, avec toutes les possibilités de déclinaison qui en découlent (duplication, extension, emboîtement...). En témoigne sa série des *Fractional Module*, datés entre 1947 et 1951 (*figures 20-22 annexe*). Dans cette série, Choucair y peint un *module* (une forme géométrique) qu'elle décline en plusieurs exemplaires de la même taille et qu'elle superpose à différents endroits de la toile, dans différentes positions. Ainsi, sur un fond coloré composé de formes rectangulaires, les modules s'emboîtent et fusionnent, formant de nouvelles formes géométriques. Pour ses modules, Choucair utilise une peinture aux couleurs peu opaques; de sorte que la superposition des modules crée un jeu de transparence qui permet de conserver la forme initiale de chacun d'entre eux.

Très rapidement, les recherches de Choucair révélèrent des principes rationnels, mathématiques et scientifiques qui structurent ses compositions. Cette structure est identifiable dans sa méthode de création, qui diffère des enseignements qu'elle recevait à l'époque, alors qu'elle fréquentait encore les ateliers de l'Académie des Beaux Arts et l'Atelier d'Art Abstrait. En effet, au sein de ces ateliers régnait une atmosphère propice aux échanges et à la création, et Choucair était une élève active s'intéressant beaucoup aux expérimentations des autres élèves¹¹⁶. Mais aucun autre élève ne semblait partager sa conception de la modernité, qui consistait à adopter une méthode de création très minutieuse fondée sur la rigueur mathématique. Celle-ci est constituée de plusieurs étapes, que nous analyserons au regard de son oeuvre *Module* (*voir figure 20, annexe*). Dans un premier temps, Choucair divise la toile en plusieurs parties, par exemple quatre carrés égaux; elle trace ensuite une courbe au sein d'un des carrés, pour contraster avec la rigidité de ses angles. De cette liaison entre le carré et la courbe, résulte une forme "modèle" que Choucair nomme le

¹¹⁵ Jessica Morgan "Introduction", dans *Saloua Raouda Choucair... op.cit.*, p.4

¹¹⁶ Kirsten Scheid, "Distinctions That Could be Drawn: Choucair's Paris and Beirut", dans *Saloua Raouda Choucair, op.cit.*, p.51

module (visible dans le coin inférieur gauche de la figure 20). Ce module sera la forme de base qu'elle déclinera tout au long de la composition. D'abord, en l'introduisant dans le carré de la zone opposée (coin supérieur droit). La nouvelle forme qui résulte de cette reproduction est ensuite tracée dans une troisième zone de la toile, mais en y retirant cette fois le caractère anguleux du carré, ce qui donne un angle arrondi (coin inférieur droit). Enfin, cet angle arrondi est reproduit dans la zone diagonale opposée, c'est-à-dire le coin supérieur gauche, en lui retirant cette fois un segment¹¹⁷. À travers cette méthode de composition en plusieurs étapes précises (dont l'oeuvre *Module* représente probablement la version la plus simple), Choucair utilise des formes géométriques et des courbes contrastantes pour instaurer un rythme *centrifuge*, entériné par le contraste des couleurs. Elle témoigne en cela d'une compréhension profonde des principes inaugurés par Le Corbusier, avec ses modules ré-utilisables offrant des possibilités de combinaisons illimitées. L'impression générale que laisse l'oeuvre sur le spectateur est alors celle d'un parfait équilibre atteint entre la complémentarité des formes et le contraste des couleurs: alors que celles-ci semblent se compléter, les contrastes de couleurs et de rythmes entraînent au contraire une impression de les séparer. En logique, ce processus de composition visant à décliner une même forme en d'autres formes différentes mais complémentaires, est proche du principe mathématique du nombre de parfait: tout comme le chiffre est 6 est l'addition des chiffres 3,2 et 1, l'oeuvre de Choucair est un ensemble de formes vides et pleines, dont la combinaison permet de retrouver l'assemblage original.

Postérieurement à l'introduction de l'abstraction dans le monde arabe par Choucair et Abboud, de nouvelles recherches sur le sujet ont été menées par d'autres artistes libanais, dont deux particulièrement: Etel Adnan et Huguette Caland. Elles aussi, dans les années 1950, ont entrepris de quitter le Liban pour s'installer à Paris. Les bonnes relations entre la France et le Liban à l'issue du mandat français facilitèrent les échanges entre les deux pays; le gouvernement libanais octroyait ainsi régulièrement des bourses aux étudiants afin qu'ils partent compléter leur formation à Paris. Etel Adnan, née en 1925, bénéficia de cette bourse et s'envola pour Paris en 1949, où elle entreprit des études de philosophie à la Sorbonne. Avant de se lancer dans la peinture, Adnan débuta une brillante carrière d'écrivain, qu'elle poursuivit toute sa vie en parallèle de la peinture. Cette carrière lui valut l'insigne de chevalier des Arts

¹¹⁷ Kirsten Scheid, "Distinctions That Could be Drawn: Choucair's Paris and Beirut", dans *Saloua Raouda Choucair, op.cit.*, p.52

et des Lettres, remise par Jack Lang en 2014. Mahmoud Darwich, emblématique poète palestinien, disait d'elle qu' "*elle n'a jamais écrit une mauvaise ligne*"¹¹⁸. Arrivée aux États-Unis en 1955 pour étudier la philosophie à Berkeley, elle y débuta sa carrière artistique en 1959. Si son passage à Paris ne déclencha pas en elle un ardent désir de peindre (comme ce fut le cas pour Abboud), Etel Adnan a tout de même pu s'imprégner de cette atmosphère parisienne incomparable "*propice à la création artistique*"¹¹⁹ où elle a admiré les grands artistes qui y tenaient le haut du pavé dans l'après-guerre, ainsi que les débats qui agitaient le monde de l'art, et toutes les expérimentations artistiques qui caractérisaient cette riche période. Ces grandes idées avec lesquelles elle fut en contact l'ont profondément marquée. On observe en effet des réminiscences de ces tendances parisiennes dans son oeuvre. Parmi les artistes français qui ont aiguisé sa vision de l'art, on retrouve principalement Nicolas de Staël.

C'est probablement la lecture de la biographie de Nicolas de Staël rédigée par André Chastel qui affecta le plus Etel Adnan. À ses yeux, il était le seul de cette génération à rompre avec l'esthétique du non-figuratif pour réconcilier expérience du monde et formes abstraites¹²⁰. En effet, dans les années 1950 Staël s'inscrivit dans cette mouvance visant à dépasser le débat qui divisait le monde de l'art parisien entre abstraction et figuration, la peinture française étant comparée par Bernard Dorival à un "*janus à deux faces - face abstraite et face concrète*"¹²¹. Staël est devenu en quelques années l'un des jeunes artistes les plus en vue de la nouvelle génération parisienne, dont l'oeuvre fut souvent prise au coeur de débats passionnés, tant les évolutions constantes de son style divisaient la critique. Il insista à de nombreuses reprises sur l'importance de réintroduire le réel dans son oeuvre et franchit plusieurs fois le *passage de la ligne*, dans un sens comme dans l'autre. Roger van Gindertael, qui fut le premier à publier un texte sur Staël en 1948, fournit une description de son oeuvre qui en révèle toute la profondeur et la complexité: "*Plus que tout autre, il est erroné de dire de la peinture de Staël qu'elle est abstraite. Si elle n'a pas de "modèle"(...), elle est cependant entièrement issue de sensations et de perceptions. Et les phénomènes naturels sont toujours à l'origine du*

¹¹⁸ Hans Ulrich Obrist, "Etel Adnan dans toutes ses dimensions", dans *Etel Adnan*, cat.expo., Paris, Galerie Lelong (12 février - 28 mars 2015), Paris, Galerie Lelong, 2015, p.5

¹¹⁹ Georges Limbourg, "La nouvelle École de Paris", *L'Oeil*, 1957

¹²⁰ Jean-Paul Ameline, "Funambulisme entre figuration et abstraction", dans *Nicolas de Staël*, cat.expo., Paris, Centre Pompidou (12 mars- 30 juin 2003), Paris, Centre Pompidou, 2003, p.14

¹²¹ Sophie Barthélémy, "Avant-propos", art.cité, p.18

tableau”¹²². Cette analyse révèle non seulement le caractère inclassable de son oeuvre dans l’une des deux catégories, mais aussi son dépassement du débat par le fait qu’il transpose sur la toile des phénomènes extérieurs, naturels¹²³. La question du paysage, Nicolas de Staël ne l’abordait pas sous l’angle d’une représentation fidèle de ce qu’il voyait, mais plutôt sous celui de la retranscription sur la toile de l’émotion que lui procurait la vision du paysage: *“tout doit se passer en moi. C’est avec le besoin intérieur, intime qu’il faut dessiner et ce n’est que comme ça que je ferai de la bonne peinture”*¹²⁴, déclarait-il.

Les caractéristiques de l’oeuvre de Staël, nous les retrouvons dans l’oeuvre d’Etel Adnan. Elle aussi a cultivé l’ambiguïté entre abstraction et figuration, en schématisant des montagnes, vallées ou couchers de soleil par de larges aplats de couleurs. Elle retirait à ses paysages les ombres et les reliefs, qui tendent habituellement à donner l’illusion d’un paysage réel, au profit d’une surface bidimensionnelle. Ce qu’elle recherchait, c’était l’expression franche sur la toile du sentiment ressenti devant le paysage. Jean Frémon déclarait à ce sujet à l’occasion d’une exposition rétrospective que *“ce qui est vraiment réel ici, c’est le sentiment plus que le paysage, la peinture plus que son sujet.”*¹²⁵ Rappelons que l’oeuvre d’art se compose, selon Hegel, d’un équilibre plus ou moins parfait entre le réel et l’idée. En l’espèce, le réel et l’idée sont les deux éléments au coeur de l’oeuvre de Staël et d’Adnan. Mais plutôt que de rechercher un équilibre entre ces deux notions, ils cultivent au contraire leur déséquilibre, en empruntant un chemin de création qui démarre du réel, pour aboutir à la représentation de la seule idée. En témoigne la représentation par Etel Adnan du mont Tamalpais (*figures 23-25 annexe*), qu’elle découvrit lorsqu’elle s’installa à San Francisco aux alentours de 1965. Cette découverte fut la *“rencontre la plus déterminante de sa vie”*¹²⁶, au point qu’elle en devint une obsession. Tout comme Cézanne avec la Montagne Sainte-Victoire, Etel Adnan en fit le sujet principal de ses peintures, consacrant plus de vingt années à la représenter. S’agissant de son processus de création, elle construit sa toile en démarrant toujours par une forme géométrique colorée (ici un carré rouge, ou un cercle vert), sur laquelle elle se fonde pour élaborer le reste

¹²² Roger van Gindertael, “Nicolas de Staël”, *Revue Le journal des poètes*, 1948

¹²³ Jean-Paul Ameline, “Funambulisme entre figuration et abstraction”, art.cité, p.16

¹²⁴ Jean-Luc Daval, *Revoir Nicolas de Staël*, cat.expo., Paris, Galerie Jeanne Bucher (21 mai - 12 juillet 1981), Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1981, p.13

¹²⁵ Jean Frémon, “L’art d’être là”, dans *Etel Adnan, op.cit.*, p.25

¹²⁶ Hans Ulrich Obrist, “Etel Adnan dans toutes ses dimensions”, art.cité, p.6

de sa composition. Dans cet espace bi-dimensionnel, des plages de couleurs pures s'imbriquent les unes dans les autres, dans un mariage de formes qui évoque "*la forme rêvée d'une forme vue*"¹²⁷. La variété des compositions qui découlent de ce même sujet d'inspiration, elle l'explique par le fait que la montagne ne cesse de se transformer en fonction du climat, de l'heure, des saisons, mais également par l'évolution de sa perception de la montagne et du sentiment qu'elle lui inspire. Par conséquent, les similarités entre l'oeuvre de Adnan et de Staël témoigne de l'impact qu'a eu son séjour parisien sur Adnan, durant lequel elle a intériorisé plusieurs idées qu'elle utilisa lors de son passage à la peinture.

Une autre artiste qui bénéficia de l'atmosphère parisienne pour mener son oeuvre à maturité fut Huguette Caland. Fille du président libanais Bechara el Khoury, président qui mis fin au Mandat français en 1943, Huguette Caland a grandi à l'ombre d'un homme de pouvoir, dans une famille accordant une place importante à la culture. Elle s'occupa de son père malade jusqu'à sa mort en 1964; c'est à sa mort qu'elle décida de prendre sa vie et sa destinée en main. En 1970, à l'âge de quarante ans, Caland s'envola alors vers Paris pour s'accomplir, laissant derrière elle son mari et ses trois enfants; "*j'ai recommencé ma vie à zéro*", dira-t-elle¹²⁸. Elle ne renonça jamais à ce qu'elle laissa derrière elle, surtout d'un point de vue affectif et familial; mais son besoin d'évasion était trop fort.¹²⁹ Elle justifia plus tard cette décision en affirmant vouloir développer sa carrière: "*je me sentais assez forte pour pouvoir affronter le monde*"¹³⁰. Louant un studio à Paris, elle s'intégra rapidement à la vie artistique parisienne et commença à en fréquenter plusieurs acteurs, parmi lesquels le créateur Pierre Cardin et le sculpteur George Apostu. Durant cette période heureuse, Caland jouissait d'une parfaite liberté, lui permettant de se consacrer pleinement au développement de son oeuvre. C'est au cours de ces années soixante-dix que l'obsession de Caland pour la thématique corporelle l'incita peu à peu à ré-organiser l'espace pictural: elle produisait alors un grossissement "*extrême et fragmentaire de certaines régions du corps*", pour reprendre la parole de Raoul Jean Moulin, menant à un étalement de ces formes en très gros plan sur toute

¹²⁷ Jean Frémon, *L'art d'être là*, art.cité, p.25

¹²⁸ Marie Tomb, *op.cit.*, p.317

¹²⁹ Edgar Davidian, *Huguette Caland, prophétesse en ses continents*, juin 2019 (<https://www.lorientlejour.com/article/1175009/huguette-caland-prophetesse-en-ses-continents.html>)

¹³⁰ Melissa Gronlund, *Lebanese Modernist Master Huguette Caland Makes British Debut*, mai 2019 (<https://www.thenational.ae/arts-culture/art/lebanese-modernist-master-huguette-caland-makes-british-debut-1.865053#5>)

la surface de la toile¹³¹. Ce gros plan sur les membres du corps, dans sa série des *Bribes de corps*, révèle la volonté de Caland de jouer sur l'ambivalence entre figuration et abstraction. Raoul Jean Moulin qualifia cette ambivalence "*d'abstraction corporelle*"¹³², avec des formes "*libres de toute identification*".

¹³¹ Raoul Jean Moulin, *Caland*, cat.expo, Paris, Galerie Faris (26 novembre-24 décembre 1980), Paris, Galerie Faris, 1980, p.4

¹³² *Ibid*, p.5

Deuxième partie - Une assimilation contrastée des tendances parisiennes: la revalorisation de l'héritage oriental

Jusqu'à présent, notre approche de l'art libanais a été centrée sur le "*choc de la culture occidentale*"¹³³ et ses effets sur l'art libanais, avec l'assimilation par les artistes des techniques artistiques européennes. Cependant, la seule prise en compte de l'influence européenne dans l'étude de l'abstraction libanaise serait lacunaire; elle est en effet essentielle mais elle n'est pas centrale. Si pendant toute la première partie du vingtième siècle le langage plastique libanais a été essentiellement constitué d'éléments tirés de la culture occidentale, l'après-guerre fut marqué au contraire par une volonté de l'artiste libanais de revenir à ses racines orientales, en les intégrant dans l'élaboration d'un nouveau langage plastique. À la sortie de la Seconde Guerre mondiale en effet, le Liban (comme tous les pays arabes ayant récemment acquis leur indépendance) a connu un vaste mouvement de nationalisme arabe. Avec la fin du mandat français en 1943, une volonté générale de détachement des influences européennes se fit ressentir au Liban: les milieux intellectuels voulurent créer une culture nouvelle et propre, émancipée de celle de l'ancien colonisateur. En plus de se traduire dans les domaines politique et social, le courant indépendantiste traversa également le domaine des arts plastiques. Comme le mentionna Silvia Naef dans son ouvrage consacré à la Modernité arabe, l'artiste arabe fut alors confronté à un choix: pouvait-il continuer de s'inspirer uniquement de l'Occident, ou devait-il plutôt essayer de "*contribuer de manière générale à la culture universelle?*"¹³⁴

S'ouvrant à la *modernité artistique arabe*, l'artiste libanais se consacra ainsi au renouvellement de son identité culturelle et artistique, fondée sur la création d'un nouveau langage artistique enraciné dans la tradition. En se détachant des influences européennes, l'artiste devenait par là un écho de son peuple, exprimant les nouvelles aspirations de son

¹³³ Silvia Naef, "Introduction", *À la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Éditions Slatkine, 1996, p.10

¹³⁴ *Ibid*, p.15

pays¹³⁵. Il s'agira alors d'analyser de quelle manière ces racines ont refait surface dans l'abstraction libanaise, et sous quelles formes elles se sont matérialisées.

I. À la recherche d'une modernité propre: le retour à l'authenticité (*asalā*)

A. LE DÉTACHEMENT D'UNE VISION EUROPÉENNE DE LA MODERNITÉ

Comme développé précédemment, l'art libanais a été caractérisé par une période *d'adoption* de l'art occidental, français plus particulièrement, durant la première moitié du vingtième siècle. N'ayant pas été à l'origine du langage plastique qu'ils choisirent d'adopter, les artistes libanais restèrent longtemps assujettis aux évolutions de l'art occidental, souvent sans vraiment en connaître les réflexions originaires. Du point de vue européen, ce lien de dépendance caractérisait alors non seulement un *manque d'originalité* des créations artistiques libanaises (particulièrement durant la période impressionniste) mais également un décalage chronologique de ces créations avec le modèle occidental, toujours en avance de plusieurs évolutions¹³⁶. Il serait cependant inapproprié de juger la production artistique libanaise à la lumière des critères occidentaux. Notre propos portera plutôt sur la manière dont les artistes libanais ont progressivement délaissé le modèle occidental pour développer une modernité qui leur est propre. Lors d'un entretien avec Saleh Barakat, galeriste Beyrouthin, celui-ci nous fit part de sa vision de la modernité: *“la vérité c'est qu'aujourd'hui la périphérie n'est pas du tout un sous-produit européen mais un produit très vernaculaire qui s'inscrit dans une recherche d'après-guerre. Le modernisme n'est pas nécessairement européen”*¹³⁷.

Il conviendra dans un premier temps d'analyser les raisons qui ont conduit l'artiste libanais à adopter le modèle occidental, pour mieux comprendre son détachement ultérieur. Tout d'abord, le XIXe siècle ne connut pas de grandes créations artistiques dans les domaines de l'architecture, de l'arabesque, la calligraphie et la peinture. Ces activités étaient reléguées au niveau de l'artisanat¹³⁸, de sorte que les artistes libanais ne connurent pas de grands noms

¹³⁵ Fadl Ziade, *L'influence de l'héritage musulman sur les peintres libanais contemporains*, thèse de doctorat, Lille, 1988, p.69

¹³⁶ Silvia Naef, *op.cit*, p.16

¹³⁷ Propos recueillis par Marina Bessières à la Galerie Agial Art, Beyrouth, le 14 février 2019

¹³⁸ Fadl Ziade, *op.cit*, p.53

orientaux contemporains sur lesquels se fonder pour créer un langage plastique. En parallèle de cette séparation avec l'héritage oriental, la France répandait son influence au Liban en le plaçant sous son Mandat, entraînant d'importants changements politiques, sociaux et culturels. Une promotion officielle de l'art occidental débuta alors, caractérisée par l'octroi par les autorités libanaises de bourses aux étudiants pour les inciter à aller terminer leur formation à Paris. Cette promotion de la culture occidentale présenta l'intérêt certain de stimuler le développement des arts plastiques au Liban qui, rappelons-le, étaient quasiment inexistantes encore à la fin du XIXe siècle. Cependant, une fois introduit, l'art occidental entraîna une rupture définitive avec les traditions locales¹³⁹. À cette période, le modèle européen fut en effet considéré comme le plus avancé, et l'on estimait que sa copie était le moyen le plus rapide pour accéder au progrès et à la modernité. Les traditions furent abandonnées dans cette optique, l'art local allant jusqu'à être considéré comme étant de mauvais goût.¹⁴⁰ Cependant, si d'autres genres de la culture libanaise connurent des variations importantes sous la tutelle française, ceux-ci gardèrent tout de même leurs caractéristiques propres avec un certain hermétisme à la culture occidentale: la musique restait attachée à ses gammes traditionnelles, la littérature continuait de s'exprimer en arabe; les racines orientales étaient valorisées. Ces deux genres connurent des modifications, mais le *langage* par lequel ils s'exprimaient fut conservé. Dans les arts plastiques cependant, il y eut "*substitution d'un langage à un autre*" selon l'expression de Silvia Naef ¹⁴¹, traduite par l'abandon des arts islamiques.

À la suite de cette période d'adaptation, le monde arabe a connu à la sortie de la Seconde Guerre mondiale un vaste mouvement nationaliste caractérisé par une volonté de se détacher de la tutelle européenne, et ce mouvement a connu des échos aussi dans les arts plastiques. Il participa à nourrir le débat dans le monde artistique en faveur d'une réflexion autour de l'élaboration d'une modernité propre au monde arabe. En parallèle de ce mouvement indépendantiste qui traversa le Moyen-Orient, une autre cause de revalorisation de la culture orientale résida dans sa découverte et sa promotion par les artistes occidentaux eux-mêmes:

¹³⁹ Silvia Naef, *op.cit*, p.14

¹⁴⁰ Saleh Barakat, "The place of the image in the Levantine interior. The Lebanese case" dans Bernard Heyberger et Silvia Naef (dir.), *La multiplication des images en pays d'Islam. De l'estampe à la télévision*, Istanbul, Wurzburg, 2003, p.84

¹⁴¹ Silvia Naef, *op.cit*, p.14

Klee, Kandinsky ou encore Matisse furent émerveillés par la lumière et les couleurs chatoyantes de l'Orient, dont la découverte marqua un tournant dans la composition de leur palette: des tons plus chauds, des teintes plus rouges, des contrastes accentués. À la suite de son voyage au Maroc en 1912, Matisse confia d'ailleurs au critique Gaston Diehl: "*la révélation m'est venue de l'Orient*"¹⁴². Le début du vingtième siècle était en effet marqué par une ouverture et un intérêt croissant de l'Europe pour les arts du monde, qu'ils soient d'Orient, d'Afrique ou d'Océanie. Des expositions importantes sur l'art musulman éveillèrent l'intérêt de ces artistes pour l'art extra-européen. Les expositions qui se sont tenues à Paris et à Munich notamment (respectivement en 1903 et 1910), furent déterminantes pour le départ de Matisse à Tanger, en 1912. De même, Kandinsky et Klee découvraient en Tunisie "*la lumière débordante de l'Afrique*" pour reprendre les termes d'Albert Camus¹⁴³. L'impact de ce voyage se traduisit notamment par l'apparition chez Kandinsky d'oeuvres aux titres significatifs, tels *Arabes I*, *Orientaux*, ou encore *Cimetière arabe*, qui reflétaient la théorie qu'il élaborait sur place, selon laquelle la couleur a d'abord un effet "*purement physique*" avant de provoquer dans un second temps une "*vibration de l'âme*"¹⁴⁴. Le monde arabe et ses traditions devenaient alors une source d'inspiration essentielle dans la construction d'une modernité artistique au XXe siècle¹⁴⁵.

Cette admiration de l'avant-garde pour les éléments orientaux, tels que la force de la surface et de la couleur ou la fluidité ornementale des lignes¹⁴⁶, et l'intégration de ces nouvelles caractéristiques plastiques dans leur oeuvre, eurent pour effet de "*réveiller l'artiste arabe sur certaines vérités oubliées*"¹⁴⁷. En effet, l'artiste libanais, qui était venu en Europe pour y découvrir les mouvements d'avant-garde et s'aligner sur leur production, s'était séparé physiquement et psychologiquement de son milieu culturel. Mais il découvrit en réalité, en

¹⁴² Institut du Monde arabe, "Préface" dans *Le Maroc de Matisse*, cat.expo., Paris, Institut du Monde Arabe (19 octobre 1999- 30 janvier 2000), Paris, Gallimard, 1999, p.13

¹⁴³ *De Delacroix à Matisse. la couleur sous la lumière de l'Orient*, cat.expo., Musée L'Annonciade, Saint-Tropez (5 juillet- 13 octobre 2014), Saint-Tropez, L'Annonciade 2014, p.9

¹⁴⁴ Jean-Paul Monery, "De la couleur à la lumière" dans *De Delacroix à Matisse*, *op.cit.*, p.18

¹⁴⁵ Silvia Naef, "Les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale", dans dans Jocelyne Dakhli (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam*, Paris, Éditions Kimé, 2006 p.71

¹⁴⁶ Pascal Amel (dir.), "Traits d'union, Paris et l'art contemporain arabe", *Traits d'union- Paris et l'art contemporain arabe*, cat.expo, Paris, Villa Emerige (15 octobre 2011- 12 novembre 2011), Paris, Art Absolument, 2011, p.16

¹⁴⁷ Fadl Ziade, *op.cit.*, p.68

Occident, une admiration de l'avant-garde pour sa propre civilisation, le renvoyant à ses racines. D'une certaine manière, l'artiste libanais re-découvrit l'Orient en Europe, à travers les yeux des occidentaux. Il y prit conscience du potentiel plastique de ses propres racines pour enrichir l'esthétique moderne. Cette prise de conscience fut l'impulsion qui l'incita à retourner à cet héritage islamique et à l'intégrer dans son oeuvre, en prenant de la distance avec l'art occidental.

Ces différents événements conduisirent l'artiste libanais, et l'artiste arabe plus généralement, à réviser sa conception de la *modernité*. Si elle avait consisté durant toute la première moitié du XXe siècle à emprunter un langage plastique importé, elle évolua dans les années 1950: le désir de mimétisme avec le modèle européen laissa place à une recherche de la spécificité¹⁴⁸. Pour la première fois, le concept de *modernité* fut alors associé à celui d'*authenticité* (*asāla*)¹⁴⁹: l'artiste arabe reconnut qu'il devait élaborer une production originale, avec ses caractéristiques propres, en se fondant sur un retour aux formes authentiques des arts islamiques de sa région¹⁵⁰. Les éléments de cette authenticité devraient être recherchés dans "*tout ce qui était antérieur à l'époque coloniale*"¹⁵¹, dont les concepts avaient profondément modifié la culture arabe. La conjugaison de la modernité et de l'authenticité, caractérisée par un art tourné vers le passé, contrastait alors fortement avec la conception européenne de la modernité, illustrée par la définition qu'en donna le critique d'art Jean Cassou en 1960: "*En ces trois mouvements se manifestent le sentiment que notre âge est un âge réellement neuf et conséquemment une volonté souvent naïve mais légitime de rupture avec le passé (...) quelque soit le poids de son héritage*"¹⁵². Cette volonté constante des avant-gardes d'innover et de rompre avec le passé ouvrit la voie à une période que Jean Cassou qualifiait d' "*une des plus riches de l'histoire du génie artistique humain*"¹⁵³. L'ensemble du vingtième siècle sera ainsi caractérisé par ces ruptures systématiques avec les mouvements précédents, par une recherche

¹⁴⁸ Silvia Naef, "Les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale", art.cité, p.71

¹⁴⁹ Terme qui désigne l'authenticité visible aussi bien dans le contenu des oeuvres, par la représentation de thèmes authentiques (bédouins, peuples arabes etc.), que dans la forme de ces oeuvres, avec les références à la calligraphie ou à l'arabesque.

¹⁵⁰ Silvia Naef, *op.cit*, 1996, p.20

¹⁵¹ *Idem*

¹⁵² Jean Cassou, *Les sources du XXe siècle, Les arts en Europe de 1884 à 1914*, Paris, Publications Filmées d'Art et d'Histoire, 1967, p.45

¹⁵³ *Ibid*, p.12

constante d'innovations. Les artistes modernes s'appuyaient sur les innovations apportées par les mouvements précédents, pour les dépasser. Cette conception européenne de la modernité, l'artiste libanais s'en détacha. La sienne ne consista plus à détruire les liens du passé, mais au contraire à renouer avec ces liens. Ainsi, l'originalité résultant de la redécouverte de ses racines permettrait à l'artiste libanais de se faire une place dans le contexte artistique international, en retrouvant une identité propre ¹⁵⁴. Plusieurs artistes arabes en visite à Paris déclarèrent ainsi lors de leur retour au pays: "*L'Orient est à nous, c'est de lui que nous venons et c'est à lui que nous retournerons. (...) Ne nous sentons pas humiliés par l'Europe et si nous avons pris du retard sur elle, car nos temps réciproques jusqu'ici n'étaient pas les mêmes (...). Créons pour notre compte et à travers nos propres yeux, par la médiation de notre seule lumière.*"¹⁵⁵.

B. LA PROMOTION D'UNE MODERNITÉ PUREMENT ARABE

Parmi les artistes qui ont promu ce retour à l'authenticité (*asāla*), Saloua Raouda Choucair est probablement celle qui s'y engagea avec le plus de vigueur; elle a en effet opéré un revirement soudain dans son oeuvre en rejetant la modernité occidentale pour se consacrer pleinement à la valorisation de son héritage oriental. Elle passa plus de six décennies à suivre le courage de sa conviction que les principes de l'art islamique et de la poésie arabe pourraient être explorés et réintroduits dans un art moderne, non objectif¹⁵⁶. C'est lors d'un voyage en Égypte en 1943 qu'elle découvrit l'art et l'architecture islamiques. Face à cette architecture, décorée par une interaction infinie des signes, Choucair a reçu ce que certains appellent "*le choc de la modernité*"¹⁵⁷. À la suite de ce voyage, Choucair partit étudier à Paris en 1948 et s'immisça au coeur de la modernité artistique européenne, en étudiant à l'Atelier d'Art Abstrait et l'Académie des Beaux-Arts. Choucair manifestait déjà à Paris un vif esprit d'indépendance face à l'enseignement académique qu'elle recevait. Son étude parisienne des tendances artistiques contemporaines ne fit qu'amplifier sa conviction selon laquelle les pratiques arabes et islamiques avaient déjà préparé le terrain des siècles à l'avance pour atteindre la "forme pure" ou l'"essence" de l'art. À l'occasion d'un cours sur Kandinsky à

¹⁵⁴ Silvia Naef, "Les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale", art.cité, p.71

¹⁵⁵ Salah Stétié, *Le corps en supplément*, art.cité, p.34

¹⁵⁶ Chris Dercon, "Foreword", dans *Saloua Raouda Choucair, op.cit.*, p.7

¹⁵⁷ Jacques Aswad, "Sensory equations: pure visual art according to Saloua Raouda Choucair", dans *Saloua Raouda Choucair, op.cit.*, p.20

l'Atelier d'Art Abstrait, elle nota d'ailleurs que *“les études de Kandinsky sur le point et la ligne avaient déjà été entreprises par l'artiste musulman au premier siècle après l'Hégire”*¹⁵⁸. Choucair s'éloigna rapidement de cet enseignement académique parisien, et c'est lors de son retour au Liban quelques années plus tard qu'elle prit la décision d'abandonner définitivement la *course* à la modernité européenne, pour développer sa propre vision de la modernité caractérisée par un retour à l'authenticité: *«J'ai assimilé l'essence de la religion musulmane en utilisant les formes droites et enchevêtrées, tout en gardant la mentalité d'un personnage qui appartient au XXe siècle et qui ne veut nullement copier l'art ancien »*¹⁵⁹. Par cette affirmation, Choucair démontrait qu'elle n'avait pas l'intention d'en revenir purement et simplement aux formes traditionnelles en abandonnant les innovations artistiques du XXe siècle, mais plutôt de ré-utiliser ces formes en les introduisant dans la culture moderne.

Cette décision de se détacher de la vision européenne de la modernité, Choucair la revendiqua et la défendit dans son pays contre vents et marrées. Elle devint un vif défenseur de l'autonomie artistique du monde arabe et n'hésita pas à rédiger des articles engagés pour défaire une vision trop européenne de ce que devrait être la modernité arabe. Sa volonté la plus profonde était que l'on cesse d'évaluer la valeur de l'art arabe à la lumière des standards européens; que les arabes eux-mêmes se détachent des standards euro-centrés sur l'Art et le beau pour développer et valoriser leur propre patrimoine et leur culture. Il s'agissait pour Choucair de faire pénétrer dans les mentalités libanaises l'idée que l'artiste arabe peut revendiquer fièrement sa propre vision de la beauté, qu'il va puiser à l'essence même du sujet. En cela Choucair contribua fortement à faire évoluer la mentalité arabe. Cette période *d'éveil artistique* dans l'après-guerre à laquelle Choucair participa s'inscrivait dans une mouvance indépendantiste plus générale au Liban qui touchait plusieurs domaines, notamment politique; l'indépendance proclamée du Liban en 1943 ouvrant la voie à de nombreux débats sur l'avenir des liens entre la France et le Liban. Dans ce climat général de remises en question sur les plans politiques, économiques et sociaux, l'art fut un sujet supplémentaire de débats et un tel contexte fut favorable aux argumentations de Choucair, leur donnant plus de poids. Saleh Barakat, galeriste Beyrouthin, nous confiait à l'occasion d'un entretien que cette période d'après-guerre était marquée par l'émergence d'une nouvelle vague d'artistes qui cherchaient

¹⁵⁸ Ann Coxon, “The potentiality of the Thing”, art.cité, p.120

¹⁵⁹ Connaissance des arts, “Décès de l'artiste libanaise Saloua Raouda Choucair”, juillet 2017 (<https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/deces-de-lartiste-libanaise-saloua-raouda-choucair>)

à renouveler leur langage artistique; et l'abstraction a été l'élément déclencheur de ce renouveau¹⁶⁰. D'une certaine manière, l'abstraction a été salvatrice pour les artistes libanais qui ont pu se fonder sur ce nouveau mode d'expression pour développer leur propre langage artistique, en lien avec leurs racines orientales, tout en revendiquant une indépendance et un détachement par rapport aux cultures européennes.

Dans cette optique, Choucair rédigea en 1951 un article qui fut perçu comme un quasi-manifeste de l'art moderne. "*How the Arab understood visual art*" était originairement une lettre privée écrite en réaction à la lecture du livre "*Narrative fiction among the arabs*", publié en 1950 par le critique littéraire Musa Sulaiman¹⁶¹. Dans cet ouvrage, Sulaiman rabaissait quelque peu la culture orientale en la comparant aux Grecs. Il opérait une distinction entre les Grecs et les Arabes, décrivant les Grecs comme étant dans un cercle vertueux constant de création et de progrès, là où les Arabes "*étaient incapables de représenter les plans temporels ou spatiaux*"¹⁶², ou de réaliser des portraits complexes propices à la méditation et à l'introspection. Sulaiman terminait sa démonstration en concluant qu'une telle "*imagination unidimensionnelle*" des arabes ne faisait plus de sens au vingtième siècle, qu'ils devaient cesser de vivre dans *l'irréalité*. À titre de remède, il appelait les artistes à proposer une narration moderne de la vie qui puisse fournir au peuple des représentations réalistes des conditions sociales, offrir des leçons de morale ou permettre l'introspection. Il encourageait donc les arabes à développer leur littérature moderne en se fondant sur le modèle des épopées grecques classiques.

Ces remarques provoquèrent une réaction rapide et amère de la part de Choucair, qui reprit plusieurs de ses affirmations pour les réfuter. S'adressant directement à Sulaiman, Choucair commença dans un premier temps par reprendre son affirmation selon laquelle les Arabes étaient "*incapables de représenter des plans temporels ou spatiaux*". Elle reprit cette expression pour insister au contraire sur la force créative des arabes, qui envisageaient toujours le sujet et la matière à travers leur *essence*. À la représentation figurative d'une chose, ils lui préféraient plutôt une description à travers son essence, ou une utilisation de matériaux

¹⁶⁰ Entretien avec Saleh Barakat, propos recueillis par Marina Bessières le 17/02/2019

¹⁶¹ Kirsten Scheid, "Introduction to S.R.Choucair's 'How the Arab understood visual Art'", document PDF envoyé par Fadia Antar, le 19/02/2019, 2015, p.103

¹⁶² *Ibid*, p.102

nobles en sculpture, qui étaient pour eux plus “*propices à l’introspection*” (pour reprendre les termes de Sulaiman), qu’une simple représentation fidèle du sujet.¹⁶³ Choucair insistait sur le fait que, dans la pensée arabe, l’imagination de la chose engendrée par la vision de son essence était plus puissante que la réalité communément envisagée. En cela, le peuple Arabe était “*le plus sensible et sophistiqué dans sa compréhension de l’art*”¹⁶⁴. Dans un second temps, concernant la comparaison qu’opéra Sulaiman entre les Arabes et les Grecs, Choucair a admis le fait que les Arabes empruntèrent plusieurs principes aux peuples qu’ils fréquentaient, parmi lesquels les Perses, les Indiens, et les Grecs. Elle ajouta cependant que tout ce qu’ils ont pris, ils le marquèrent et l’imprégnèrent de leur propre touche et personnalité. Ils apposèrent leurs caractéristiques sur ce qu’ils empruntaient aux autres peuples, et c’est précisément ces caractéristiques qui étaient la source de la force de leur personnalité. Ils différaient en cela de tous les autres peuples autour d’eux¹⁶⁵. Les arts visuels se suffisaient à eux-mêmes, avaient leur propre valeur, et, du point de vue Arabe, ils n’avaient pas besoin d’être associés à d’autres formes d’art pour être complets (tels la littérature ou la mythologie). Enfin, Choucair conclut en rappelant à Sulaiman que la dévotion des Arabes à l’essence de la chose et à son idée n’est nullement la conséquence d’une interdiction coranique, ni une coïncidence, mais plutôt une caractéristique civilisationnelle que l’on retrouve dans leur philosophie, religion, sciences et littérature. En cela, ils n’ont pas à se fonder sur les épopées grecques classiques pour développer une littérature ou un art susceptible d’offrir des leçons de morale.

Ce parti-pris audacieux de Choucair a connu un grand succès dans le milieu Beyrouthin, au point que cette lettre fut considérée comme un manifeste de l’art moderne au Liban. Considérée comme ouvrant la voie à des “*idées novatrices et des perspectives critiques audacieuses*”¹⁶⁶, la lettre fut rapidement diffusée dans toute l’élite intellectuelle beyrouthine avant d’être publiée dans les principaux journaux culturels de la ville et dévoilée au grand public. Ainsi, dès 1951, Choucair se fit connaître dans le milieu artistique comme une théoricienne partisane et défenseur d’une personnalité arabe propre.

¹⁶³ Saloua Raouda Choucair, “How the Arabs Understood Visual Art”, document PDF envoyé par Fadia Antar de la Fondation Dalloul, le 19/02/2019, 1951, p.126

¹⁶⁴ Saloua Raouda Choucair, *op.cit.*, p.120

¹⁶⁵ *Idem*

¹⁶⁶ Kirsten Scheid, “Introduction to S.R.Choucair’s...”, art.cité

Il convient de souligner que le regain d'intérêt de l'artiste libanais pour ses racines orientales n'impliqua pas un abandon des innovations artistiques effectuées tout au long du XXe siècle, pour entamer un retour pur et simple aux formes de l'art traditionnel. Ce qu'il visait, c'était au contraire une intégration de ces formes au nouveau langage plastique qu'il avait adopté. Il s'agissait alors pour l'artiste, non plus de s'adapter au modèle occidental, mais *d'adapter* ce modèle aux spécificités de sa culture locale¹⁶⁷. Son héritage, il le plaçait ainsi au coeur de ses recherches plastiques. Sylvia Naef utilise pour décrire ce phénomène une formule qui paraît résumer parfaitement notre pensée: "*les artistes vernaculaires perpétuent des traditions plus ou moins ancestrales qu'ils vivifient et enrichissent de trouvailles formelles empruntées à d'autres cultures, grâce au brassage rendu possible par la modernité*"¹⁶⁸. Il nous paraît ainsi intéressant de constater cette évolution dans la mentalité des artistes libanais, passant d'un *retard* par rapport à la production européenne à un *dépassement* de cette culture, pour l'adapter à leurs propres recherches plastiques. Ce dépassement, ils l'effectuèrent en reliant les formes principales de la tradition esthétique islamique à ce qui constituait encore dans le monde arabe la pointe de la modernité artistique: l'abstraction. En jumelant ces deux éléments, l'artiste libanais avait réussi à forger une forme de modernité qui lui était propre, et qui fut reconnue par beaucoup comme étant "*véritablement arabe*"¹⁶⁹.

II. La création d'un langage abstrait propre

A. LES SOURCES DE L'ABSTRACTION ARABE

Il convient de souligner dans un premier temps que l'abstraction telle qu'elle a été pratiquée dans le monde arabe, avec ses formes pures et géométriques, n'a pas la même histoire ni la même composition esthétique que celle de l'art abstrait occidental¹⁷⁰. La raison principale réside dans la différence structurelle des civilisations orientale et occidentale. Il est possible en effet de classer les civilisations en trois grands modèles: la civilisation du signe (civilisation islamique), celle de l'image (civilisations européenne et américaine), et celle du

¹⁶⁷ Silvia Naef, *op.cit*, 1996, p.15

¹⁶⁸ Silvia Naef, *op.cit*, 2006, p. 646

¹⁶⁹ *Ibid*, p.361

¹⁷⁰ Abdelkébir Khatibi, *op.cit*, p.10

rythme (telle l'africaine)¹⁷¹. Dans la civilisation du signe, la lettre et l'ornemental s'unissent pour former une image, tandis que la civilisation de l'image a opéré une séparation radicale entre la lettre et l'image¹⁷². Ce culte de l'image et du signe qui caractérise ces deux civilisations remonte à l'époque des églises et des mosquées: lorsque dans les églises occidentales, les récits bibliques étaient illustrés par des images, les mosquées ornaient au contraire leurs murs d'extraits coraniques, retranscrits au moyen de la calligraphie et de l'arabesque. Hassan Massoudi, peintre calligraphe irakien, résuma cette différence substantielle par une formule frappante: *“Quand pour l'Occident chrétien, le Verbe se fait chair, pour l'Orient musulman, le Verbe se fait Livre. Quand l'église s'orne de personnages et de statues, la mosquée s'orne de la seule calligraphie”*¹⁷³. Ainsi, là où la civilisation européenne valorisait la pratique figurative dans ses lieux de culte, la civilisation islamique arborait déjà au contraire une pratique de l'abstraction. À propos de cette civilisation du signe, Paul Valéry déclarait ainsi, admiratif: *“l'imagination déductive la plus déliée, accordant merveilleusement la rigueur arithmétique à celle des préceptes de l'islam, qui proscrivent religieusement la recherche de la ressemblance des êtres dans l'ordre plastique, invente l'Arabesque”*¹⁷⁴. Pourtant, le Coran n'interdit pas l'image; mais les *hadiths*¹⁷⁵ ne l'encouragent pas non plus¹⁷⁶. Il y a plusieurs siècles, le théologien Ibn al Arabi déclarait déjà que *“la plus belle image est celle qui n'a pas de forme finie”*¹⁷⁷. Dans son article sur les artistes arabes modernes, l'artiste Saloua Raouda Choucair justifia cette tension par le fait que les Arabes ne se sont simplement jamais vraiment intéressés au visible et à la réalité tangible¹⁷⁸, ils ont toujours fait preuve d'une relative indifférence par rapport à la figuration. La caractéristique majeure de la civilisation arabe réside dans le fait qu'elle avait, pour reprendre les termes de Choucair, une vision très sensible et sophistiquée de l'art l'incitant à

¹⁷¹ Abdelkébir Khatibi, *op.cit*, p.45

¹⁷² Abdelkébir Khatibi, “Interférences”, dans *Croisement de signes*, cat.expo., Paris Institut du Monde Arabe (24 avril - 15 août 1989), Paris, Institut du Monde Arabe, 1989, p.10

¹⁷³ Hassan Massoudi, *Calligraphie arabe vivante*, Paris, Flammarion, 1998, p.7

¹⁷⁴ Abdelkébir Khatibi, “Interférences”, art.cité, p.10

¹⁷⁵ Paroles et traditions révélées par le Prophète, recueillies deux siècles après la révélation du Coran

¹⁷⁶ Hassan Massoudi, *op.cit*, p.7

¹⁷⁷ Jabra Ibrahim Jabra, “Calligraphie et art moderne dans le monde arabe”, dans *Croisements de signes*, *op.cit.*, p.25

¹⁷⁸ Saloua Raouda Choucair, “How the Arab Understood Visual Art”, art.cité, p.120

aborder le sujet dans son essence abstraite¹⁷⁹. Par conséquent, ce désintérêt pour la représentation d'images incita très tôt les artistes arabes à pratiquer l'abstraction avec les ornements, les arabesques et la calligraphie. En cela, les origines de l'abstraction orientale sont bien plus anciennes que celles de l'abstraction occidentale. Les Arabes développèrent ces pratiques non-figuratives et firent de la calligraphie un domaine privilégié de la créativité arabe¹⁸⁰.

Ainsi, là où la civilisation occidentale séparait l'image du texte, la civilisation islamique abolissait cette distinction en transformant la signification du texte en ornementation. La forme et le contenu, dans ce cas, formèrent un seul et même ensemble. Le poète palestinien Jabra Ibrahim Jabra illustre cette caractéristique de la sorte: *“pour ces artistes, les mots étaient suffisants par eux-mêmes en tant que contenu, la beauté de leur signification étant reflétée par la beauté de leur configuration”*¹⁸¹. De même, la calligraphie était souvent associée à l'arabesque, pour former un ensemble ornemental décoratif. À ce riche patrimoine légué par la civilisation islamique, s'ajoute une autonomie des couleurs, une géométrie “intraitable” (selon la parole admirative de Le Corbusier), et la grande diversité d'éléments décoratifs qui en font toute la profondeur¹⁸²; tels que l'enluminure ou la mosaïque. Autant de formes, de compositions et d'éléments potentiellement constitutifs d'un alphabet plastique dans lequel l'artiste contemporain a pu puiser. Ainsi, en plus d'entraîner un enrichissement artistique, ce retour des artistes libanais contemporains à l'héritage islamique révèle également une volonté sous-jacente de perpétuer la mémoire de cette civilisation, pour en assurer la continuité dans le temps.

B. L'UTILISATION DE LA LETTRE ARABE DANS L'ART MODERNE: LE CONCEPT D'HURUFİYĀH

À l'époque de la rédaction du Coran, la calligraphie était considérée comme la forme d'art supérieure à toutes les autres, elle était le moyen d'expression artistique privilégié. Plusieurs chercheurs affirment en effet que la calligraphie était la forme d'expression artistique la plus prisée par les Musulmans car ils la développèrent eux-mêmes, sans solliciter l'aide d'artistes

¹⁷⁹ Saloua Raouda Choucair, *“How the Arab Understood Visual Art”*, art.cité, .120

¹⁸⁰ Jabra Ibrahim Jabra, *Calligraphie et art moderne dans le monde arabe*, art.cité, p.25

¹⁸¹ *Idem*

¹⁸² Abdelkébir Khatibi, *“Interférences”*, art.cité, p.8

étrangers sur lesquels ils s'appuyaient habituellement pour d'autres formes d'art ¹⁸³. La lettre arabe a cependant subi plusieurs transformations au cours de la civilisation islamique, elle a notamment perdu son caractère sacré au cours du vingtième siècle. Les premières décennies du siècle furent en effet marquées par l'emprise de l'art occidental sur l'art arabe, dont le vocabulaire et les styles étaient la principale préoccupation des artistes arabes. La calligraphie était alors reléguée au rang d'artisanat traditionnel ¹⁸⁴. C'est dans le contexte de l'émergence d'un retour généralisé à l'authenticité au milieu du vingtième siècle que la lettre Arabe fit sa réapparition dans l'art arabe. Cette résurgence fut purement le fruit de préoccupations nationalistes, la langue arabe ayant acquis un certain prestige à l'époque du colonialisme. Elle était perçue comme un puissant symbole d'identité nationale, d'unification des peuples face au colonisateur. D'ailleurs, comme le fait remarquer Nada Shabout dans son ouvrage consacré à l'Art contemporain Arabe, la définition communément admise d'une personne arabe est intrinsèquement liée à sa pratique de la langue arabe: est arabe celui qui parle et communique en arabe ¹⁸⁵. Ainsi, à cette période de post-indépendance durant laquelle les artistes recherchaient à élaborer des styles artistiques locaux inspirés de la tradition, la lettre arabe est apparue comme le parfait symbole d'une identité nationale. Elle fut alors érigée comme l'élément clé pour réinventer la tradition, pour connecter le passé au présent, pour *arabiser* l'art occidental. Notons que cette période concorde avec la période avant-gardiste en Occident, durant laquelle l'alphabet est devenu un élément fondamental de l'art moderne, notamment dans les mouvements Cubiste et Surréaliste (avec le *Portugais* de Braque en 1911). Comme développé précédemment, l'art occidental a encouragé les artistes arabes à en revenir à leur propre héritage; il est alors possible d'avancer que les expérimentations occidentales autour de la lettre, qui étaient connues des artistes arabes étant donné qu'ils les étudiaient, aient contribué à orienter les artistes arabes vers leur propre riche patrimoine calligraphique¹⁸⁶.

¹⁸³ Nada M.Shabout, *Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007, p.70

¹⁸⁴ Nada Shabout, *op.cit.*, p.70

¹⁸⁵ *Ibid*, p.71

¹⁸⁶ *Idem*

Le concept d'*hurufiyāh* (signifiant littéralement “*lettrisme*”) constitue le point de rencontre entre la résurgence de la lettre arabe pratiquée dans le passé et l'abstraction¹⁸⁷. Charbel Dagher, poète qui a été une voix active de la scène artistique libanaise dans la promotion du *hurufiyāh*, a défini ce terme comme désignant “*des oeuvres d'art qui traitent de la langue arabe, des lettres ou du texte en tant qu'élément visuel de la composition*”¹⁸⁸. Dagher identifia pour cela deux principes clés qui gouvernent la notion d'*hurufiyāh*. Tout d'abord, elle suppose une rupture complète avec les styles traditionnels de l'écriture arabe et leur signification, les lettres étant utilisées pour leur simple aspect esthétique. Ensuite, elle implique d'élaborer un travail sur l'art moderne capable d'exprimer un particularisme culturel. Les artistes firent ainsi revivre la tradition calligraphique en l'incluant dans une pratique moderne. Cependant, l'*hurufiyāh* implique une rupture complète avec les styles traditionnels de l'écriture arabe, les lettres étant vues comme un élément purement plastique. Dagher exclut en cela la calligraphie classique telle que pratiquée selon les règles instituées pendant la période Islamique. L'*hurufiyāh* n'est pas une continuité de la calligraphie; elle s'inscrit dans une reprise moderne de la lettre arabe indépendante de ces pratiques. Les artistes arabes semblent ainsi avoir trouvé par là un médium qui conjugue abstraction et tradition¹⁸⁹. Les précurseurs de ce mouvement furent les peintres irakiens Jamil Hamoudi et Madiha Omar, qui introduisirent dès 1940 l'écriture arabe dans l'espace pictural¹⁹⁰. La pratique s'est rapidement répandue dans tout le monde arabe dans les années soixante, participant en cela au développement du premier mouvement artistique panarabe.

Cet abandon de la signification de la lettre pour l'utiliser seulement en tant qu'élément plastique est caractéristique de l'utilisation moderne de la lettre arabe dans l'art; dans laquelle la lettre est libérée du rôle de transmission d'une information qu'elle occupe traditionnellement dans un texte. Ainsi, l'art moderne a fait subir à la lettre arabe un dédoublement entre d'un côté l'utilisation de l'écriture en tant qu'outil de communication fondé sur un système logique de signes, compréhensible par tous, et de l'autre l'utilisation de la lettre dans le monde de l'art

¹⁸⁷ Juliette Bouveresse, “L'abstraction de la lettre: la peinture arabe aux prises avec l'aspiration moderne”, novembre 2012 (<https://www.lesclesdumoyenorient.com/L-abstraction-de-la-lettre-La-peinture-arabe-aux-prises-avec-l-aspiration>)

¹⁸⁸ Nada Shabout, *op.cit*, p.75

¹⁸⁹ Juliette Bouveresse, *op.cit*.

¹⁹⁰ *Idem*

où son aspect plastique est totalement détaché de sa signification. La lettre arabe a ainsi été placée au coeur d'un dilemme entre utilisation esthétique ou logique, créant des débats quant au caractère sacré de son utilisation ¹⁹¹. Son utilisation a en effet fait l'objet d'une mutation, passant d'un caractère sacré pour glorifier Dieu et sa Souveraineté, à une intégration dans l'art pour ses qualités purement esthétiques. Mais elle conservait tout de même intrinsèquement un potentiel profondément symbolique¹⁹². Les artistes arabes osèrent ainsi s'attaquer au monument de la culture islamique qu'était la calligraphie, pour la vider de sa signification et la réduire à un simple élément plastique présentant un intérêt esthétique. En cela, ils ont libéré la lettre de la *captivité du texte*, selon Dagher ¹⁹³. Si l'*hurufiyāh* a été largement acceptée et promue dans les sociétés arabes, elle ne fit pas l'unanimité pour autant et engendra plusieurs débats vigoureux. Le critique d'art syrien Maurice Sankary notamment reprocha au monde artistique arabe d'avoir fait subir à la lettre arabe une "*attaque barbare qui a détruit ses fondations et dénaturé ses formes*"¹⁹⁴. Le fait de séparer la lettre arabe de sa signification linguistique était perçu comme un acte de profanation. Sankary reprochait en réalité à l'artiste arabe de vouloir tenter de s'intégrer à l'Occident en remplaçant "*l'élégante plume du calligraphe par la brosse maladroite de l'artiste occidental*"¹⁹⁵, aboutissant à une situation hybride entre passé et présent au détriment de la lettre arabe. Pour lui, le concept d'*asalā* (*authenticité*) impliquait un retour pur et simple aux formes traditionnelles.

Tout l'art de la calligraphie repose sur des principes géométriques complexes, placés au coeur de la composition. Une grande attention est portée aux proportions des lettres et à leurs mensurations¹⁹⁶. Le calligraphe réalise toute sa composition en prenant pour base le module *Alif*, première lettre de l'alphabet arabe. L'unité de mesure du *alif* est le point, une surface carrée dont la largeur varie selon la volonté du calligraphe. Le *alif* se compose entièrement de points; et sa hauteur varie de trois à douze points selon les calligraphes et leur style d'écriture¹⁹⁷. Une fois que le calligraphe a choisi son module *alif*, il le ré-utilise et le trace

¹⁹¹ Nada Shabout, *op.cit*, p.75

¹⁹² *Ibid*, p.74

¹⁹³ Nada Shabout, *op.cit.*, p.74

¹⁹⁴ *Ibid*, p.94

¹⁹⁵ *Ibid* p.95

¹⁹⁶ Abdelkhébir Khatibi, *L'art calligraphique arabe. ou la Célébration de l'invisible*, Paris, Chêne, 1976, p74

¹⁹⁷ *Ibid*, p.75-77

partout de la même manière: celui-ci lui sert de mesure de référence pour assurer une cohérence graphique dans toute la composition. Enfin, une dernière composante géométrique essentielle de la calligraphie est le *cercle fictif*, dont le diamètre est égal à la hauteur du *alif*. Celui-ci permet au calligraphe de tracer des lettres dont la dimension n'excède pas le diamètre du cercle. Ainsi, le calligraphe compose ses lettres en se fondant sur trois unités de mesure essentielles que sont la largeur du point, la taille du *alif*, et le diamètre du cercle¹⁹⁸.

Choucair fit partie des artistes arabes qui s'inscrivirent dans ce courant d'*hurufiyāh*. Le critique d'art libanais Samir al-Saīg déclarait à son sujet: "*Saloua Raouda Choucair se mit à considérer que son abstraction jaillissait de l'esprit de la calligraphie arabe*"¹⁹⁹. Elle témoigna d'une assimilation profonde des méthodes calligraphiques ancestrales en adoptant la même rigueur de composition que les calligraphes. Comme l'illustre son oeuvre *Module* (figure 22 annexe) analysée précédemment, Choucair se fonde sur un module géométrique de base qu'elle utilise comme unité de mesure pour combiner et décliner des formes tout au long de la composition. L'impression qui se dégage de l'oeuvre est alors celle d'une parfaite complémentarité des formes. Choucair utilise également comme principe fondamental au coeur de son oeuvre la complémentarité entre la courbe et la ligne, deux éléments centraux du langage visuel islamique en calligraphie auxquels elle consacra ses recherches tout au long de sa carrière. Elle commença par utiliser des formes simples créées à partir de lignes et de courbes juxtaposées, qu'elle reprit ensuite et déclina dans diverses combinaisons.

Ce lien avec la calligraphie, Choucair le revendiqua en en reprenant les principes directement dans ses oeuvres avec la réalisation de la série *Experiment with calligraphy* (figures 26 et 27 annexe). Cette série témoigne parfaitement de sa volonté "*d'assimiler l'essence de la religion musulmane (...) tout en gardant la mentalité d'un personnage qui appartient au XXe siècle*"²⁰⁰, pour reprendre ses termes. Dans ces deux gouaches, les formes de lettres arabes sont reprises et déclinées en plusieurs variations sur la surface, en disparaissant et réapparaissant sous différents aspects. Les contrastes de couleurs avec le fond géométrique

¹⁹⁸ Abdelkébir Khatibi, *op.cit.*, 1976, p.75

¹⁹⁹ Sylvia Naef, "Le dilemme de la peinture libanaise", *À la recherche d'une modernité arabe, op.cit.*, p.174

²⁰⁰ Connaissance des arts, "décès de l'artiste libanaise Saloua Raouda Choucair", art.cité

permettent de faire ressortir davantage les lettres et de dessiner des formes en négatif²⁰¹. Bien qu'identifiables, les lettres n'ont cependant pas de signification verbale, elles n'ont pas vocation à former une phrase. La préoccupation de Choucair n'est pas *d'écrire*, mais plutôt d'extraire l'essence de ces éléments pour les intégrer dans un nouveau langage plastique; d'où le titre *d'expérimentation*. En cela, l'oeuvre de Choucair s'inscrit dans le concept d'*hurufiyāh*. Dagher identifiait plusieurs types d'*hurufiyāh*, parmi lesquels celui où la lettre est la base du travail, et l'artiste y étudie les possibilités plastiques qu'elle propose: décorative, déconstructif, assemblage avec d'autres lettres. Un autre type d'*hurufiyāh* repose sur les cas où la signification linguistique de la lettre est partie prenante de l'expression artistique: l'artiste réunit alors dans son oeuvre les deux caractéristiques de la lettre, qu'elle soit esthétique ou linguistique²⁰². *Experiment with calligraphy* de Choucair témoigne du premier type d'*hurufiyāh* identifié par Dagher, dans laquelle elle utilise la lettre pour ses simples possibilités plastiques. On constate ainsi que Choucair ne pratique pas ici une calligraphie traditionnelle, mais elle en reprend plutôt le concept pour l'adapter aux temps modernes. Par conséquent, les *codes* de la calligraphie sont identifiables dans le travail de Choucair, avec la déclinaison d'un module de base et la proportion des lettres. Le spectateur ressent le rythme qu'a voulu instaurer Choucair dans ces compositions, caractérisé par l'emboîtement, l'enlacement et la rupture successive des formes géométriques. Ce lien direct avec la calligraphie souligne avec encore plus d'impact la volonté de l'artiste de mettre au point un alphabet plastique, dont les éléments islamiques seraient au coeur de la réflexion. Ces travaux sont également caractéristiques de ses recherches autour de ce que devrait être l'art contemporain arabe, qui passe inévitablement par une modernisation des éléments islamiques. En effet, Choucair s'attacha à revenir aux sources de la civilisation arabe pour créer des oeuvres combinant modernité et éléments de l'héritage arabo-islamique. Elle révèle en cela l'enjeu qui anime le peintre arabe, celui de préserver ses origines et la mémoire d'une civilisation ancienne, pour mieux en assurer la continuité dans le temps²⁰³.

Un autre aspect majeur de l'élaboration par Choucair d'une modernité arabe se retrouve dans ses sculptures modulaires. Dans les années 1960 en effet, Choucair orienta sa production et

²⁰¹ Kirsten Scheid, "Introduction to S.R.Choucair (...)", art.cité, p.114

²⁰² Nada Shabout, *op.cit*, p.77

²⁰³ Abdelkebir Khatibi, *op.cit*, 2001, p.11

ses recherches vers la sculpture, et, là encore, elles témoignent d'une assimilation des principes islamiques. On y retrouve les principes mathématiques conduits par la production d'un module qui permet l'imbrication des formes, ainsi que leur potentiel de duplication ou d'extension. Sa série des *Poèmes* nous paraît être un bon condensé de tous les principes que Choucair a développés durant sa carrière: dans *Poem of Five Verses* (figure 28 annexe) par exemple, on retrouve la déclinaison d'un module de base en différentes formes qui s'emboîtent parfaitement, ainsi que la référence dans le titre à la poésie arabe et à ses vers. Les cinq formes qui s'emboîtent font alors référence aux cinq vers du titre. De même, sa série des *Trajectory of a Line* (figure 29 annexe) fait référence à sa pratique de la calligraphie et à son intégration dans l'art contemporain.

En plus d'intégrer plastiquement les éléments de son héritage, le concept même de l'art de Choucair s'apparenta aux concepts islamiques: avec la pratique de l'abstraction géométrique, elle illustre l'idée selon laquelle l'acte de création ne doit pas révéler de sentiment intérieur. Elle témoigne ainsi de la pratique d'un art non-objectif, dont Auguste Herbin a été le grand promoteur²⁰⁴. L'idée majeure de la théorie de l'art non-objectif, dérivé de l'abstraction, tient au fait que l'artiste "*n'emprunte rien à l'objet*"²⁰⁵: cela implique de renoncer non seulement à la représentation de l'objet, mais aussi à l'idée qui s'en détache, au sentiment que fait naître sa vision. En se détachant de toute aliénation à l'objet et à sa représentation, l'artiste se donne ainsi le "*pouvoir illimité de procéder à d'authentiques créations humaines, dont la beauté colorée se suffit à elle-même*"²⁰⁶. Ce principe, nous le retrouvons dans l'art islamique qui a toujours valorisé un détachement de la figuration, permettant le développement de tout un vocabulaire ornemental. Choucair également, par l'utilisation d'une abstraction géométrique aux principes rationnels et essentiellement mathématiques, témoigne d'une assimilation de ces principes.

C. UNE ABSTRACTION PLUS NUANCÉE DANS SES RÉFÉRENCES À LA CULTURE EUROPÉENNE

Si Choucair décida de rejeter fermement toute culture européenne pour se consacrer pleinement au développement de son héritage oriental, d'autres artistes choisirent au contraire

²⁰⁴ Auguste Herbin, *L'art non-figuratif non-objectif*, 1949

²⁰⁵ *Idem*

²⁰⁶ *Idem*

de cultiver leur double-identité franco-libanaise dans leur oeuvre, d'en faire une force. Ce fut le cas d'Huguette Caland. Arrivée à Paris en 1970, son projet fondamental ne tarda pas à s'orienter vers l'affirmation d'un double héritage culturel, à la fois chrétien et musulman²⁰⁷. Elle déclarait en effet parler, écrire et penser en arabe autant qu'en français, langue qu'elle avait apprise à l'école: *"ce qui ne va pas sans contradiction, car j'écris l'arabe de droite à gauche, alors que je dessine, comme j'écris le français, de gauche à droite. Il me faut être un bon mixeur."*²⁰⁸ Plutôt que de faire un choix entre ces deux cultures, elle choisit au contraire de les *mixer*. Pour cela, une fois à Paris, Caland emprunta un vocabulaire plastique propre aux différences tendances de l'art contemporain. Raoul Jean Moulin justifiait cette démarche en affirmant que *"c'est dans la peinture des autres que tout peintre en apprend un peu plus sur lui-même"*²⁰⁹, reprenant par là le constat d'Harold Rosenberg sur l'atmosphère parisienne, lorsqu'il déclarait qu' *"aucun peuple n'y perdait son intégrité; au contraire, les artistes de toutes régions,(...), découvraient au plus profond d'eux-mêmes la part la plus vivante de leur communauté nationale"*²¹⁰. Ainsi, c'est *"dans la peinture des autres"*, à Paris, que Caland trouva en elle-même le besoin d'exprimer ses racines libanaises dans sa propre peinture. Cette résurgence se traduisit principalement par sa pratique de la couleur et par les modulations de ses formes. Tout d'abord, le chromatisme de ses toiles arriva à sa pleine maturité à Paris lorsqu'elle conféra à ses aplats colorés une intensité lumineuse contrastée par d'amples cernes noirs. Cette intensité, elle l'intégra dans ses toiles après s'être remémorée une somme conséquente d'images sensorielles: les couleurs fortes de sa maison, les rayons lumineux à travers les persiennes rouges, la couleur des fleurs des jardins de Beyrouth...²¹¹ Dans sa description de la série des *Bribes de corps* (figure 29 annexe), Raoul Jean Moulin en déduit que *"la couleur constitue la forme (...) elle élabore sa propre architectonique"*. De plus, tout comme dans l'oeuvre de Choucair, la ligne tient une place primordiale dans la peinture de Caland; elle y joue un rôle déterminant. La ligne est le seul élément qui contraste avec les aplats colorés, elle attire l'oeil du spectateur sur une possible identification d'une partie du corps, sur ses contours, ses plis.

²⁰⁷ Raoul Jean Moulin, *Huguette Caland*, Paris, S.M.I., 1986, p.3

²⁰⁸ *Ibid.*, p.4

²⁰⁹ *Idem*

²¹⁰ Harold Rosenberg, "La chute de Paris", *La tradition du nouveau*, trad. de l'angl. par A.Marchand, Besançon, Éditions de Minuit, 1962, p.210

²¹¹ Raoul Jean Moulin, *op.cit.*, p.4

Notons également que tous les artistes libanais ne se sentirent pas concernés par ce courant majoritaire de retour à l'authenticité, à ses racines orientales, et à toutes les revendications identitaires qui s'en suivirent dans la culture arabe et libanaise. En effet, parallèlement à cette tendance qui voulait trouver dans l'art abstrait une certaine orientalité, naquit au Liban comme dans d'autres pays arabes le courant *hurūfī*²¹². Il concernait certains artistes libanais qui ne se sentaient pas concernés par cette recherche de racines; pour qui le fait d'insérer dans leur art une référence particulière à l'héritage ou à la culture locale ne constituait pas une priorité absolue. En ce sens, ils pratiquaient une abstraction de type *occidental*²¹³. Ce fut le cas de Shafic Abboud, sans doute le meilleur représentant de ce courant. Il effectua toute sa carrière artistique à Paris et s'y est pleinement intégré à l'École de Paris; mais il n'a pas pour autant cessé de se considérer comme Libanais ou cherché à renier ses origines. Simplement, ses toiles n'ont rien de spécifiquement libanais; ni dans les couleurs, ni dans les formes²¹⁴. Certains ont cherché à établir dans son travail des marques de son origine orientale, ce fut le cas de l'écrivain français Gilles Plazy. Ce dernier trouva dans l'oeuvre d'Abboud une clé de lecture, selon laquelle les tableaux d'Abboud relèveraient de la tradition de l'Église orientale orthodoxe²¹⁵. Cette clé de lecture lui permet de conférer à l'oeuvre d'Abboud un caractère oriental qui se retrouve non pas dans ses caractéristiques plastiques, mais plutôt dans son essence plus profonde. Si la recherche dans son travail d'une certaine référence à ses origines orientales ne le dérangeait pas, il ne la recherchait pas expressément pour autant.

Par conséquent, la deuxième partie du XXe siècle au Liban vit l'irruption chez les artistes d'un besoin de valoriser leurs racines arabes, d'y retourner. Ce retour eut lieu complètement ou partiellement, selon les artistes et leur sensibilité.

²¹² Sylvia Naef, "Le dilemme de la peinture libanaise", art.cité., p.174

²¹³ *Idem*

²¹⁴ *Ibid*, p.176

²¹⁵ *Idem*

Troisième partie - Une réception en deux temps

Les développements menés jusqu'à présent nous ont permis de mettre en lumière les différents éléments plastiques caractéristiques de l'oeuvre de chacun des artistes libanais que nous avons choisi d'étudier. Ces éléments ont été fondamentaux pour leur pratique de l'abstraction. Nous nous sommes ainsi consacrés à une analyse détaillée de leurs oeuvres, de leurs caractéristiques plastiques et des diverses influences qu'ils ont subies et assimilées, pour appréhender précisément les différentes étapes de création par lesquelles ils sont passés avant d'atteindre un stade de maturité. Cependant, dans une tentative de mener une étude exhaustive de l'oeuvre de ces artistes, une telle entreprise nous paraîtrait incomplète si nous ne la replaçons pas dans un contexte artistique plus large, composé d'expositions, de critiques d'art, et de débats qu'a fait naître leur transition vers l'abstraction. Nous constatons que la réception de ces oeuvres a connu deux grandes réactions à l'opposé l'une de l'autre, preuve de la force que peut avoir l'art sur des populations. En effet, si le milieu artistique parisien a accueilli à bras ouverts cette production libanaise, en l'intégrant dans ses plus prestigieuses expositions, les intellectuels libanais ont en revanche manifesté leur doute, si ce n'est leur mécontentement face à cette nouvelle production à laquelle ils n'étaient pas préparés. Il s'agira ainsi de lever le voile sur toute la dimension contextuelle de la création de ces oeuvres, sur les pressions auxquelles les artistes ont été confrontés durant leur phase créatrice, afin d'en apprécier plus profondément la valeur.

I. Un engouement immédiat du milieu artistique parisien

A. LA PARTICIPATION À UNE GRANDE VARIÉTÉ D'EXPOSITIONS PARISIENNES

À Paris, les artistes libanais bénéficièrent de l'extraordinaire fécondité de la scène artistique parisienne d'après-guerre, en plus de son cosmopolitisme, pour développer leurs recherches plastiques. Le climat de l'École de Paris offrait une liberté totale de création et toute nouveauté introduite sur le marché attirait l'attention du public et de la critique. Les artistes ont ainsi pu bénéficier rapidement d'une reconnaissance et d'une mise en valeur par le milieu parisien. Pour décrire ce climat d'émulation, nous pourrions reprendre la description de Paris que fournissait Goethe à son élève Eckermann en ces termes: *"imaginez une ville comme*

Paris, où les meilleurs cerveaux du grand royaume sont réunis sur un seul point et s'introduisent et s'exaltent réciproquement."²¹⁶ Ces exaltations, Shafic Abboud en bénéficia largement de la part des *meilleurs cerveaux* parisiens lors de son séjour à Paris. Il est probablement le meilleur exemple que l'on puisse citer d'intégration totale d'un artiste libanais au milieu artistique parisien et à l'École de Paris. Parmi les *meilleurs cerveaux* qui s'exaltèrent de sa production, le critique d'art Roger van Gindertael fut l'un de ses plus fidèles promoteurs. Lorsqu'Abboud le rencontra au détour d'un café, boulevard Raspail, il ne se doutait sans doute pas que cette rencontre déboucherait sur une longue amitié qui marquerait toute sa vie artistique²¹⁷. Comme avec Abboud, Gindertael s'entourait dans les années cinquante de plusieurs jeunes talents qui pratiquaient l'abstraction géométrique; il en assurait la promotion et était un fervent défenseur de l'École de Paris. C'est d'ailleurs Gindertael qui organisa à Abboud sa première exposition parisienne à la galerie de Beaune, en 1955.

Étant arrivé à Paris en 1947, il fallut donc huit ans à Abboud pour se voir consacrer sa première exposition. Mais, rappelons-le, ces huit années furent nécessaires à Abboud pour qu'il assimile les grandes tendances artistiques parisiennes et les retranscrive dans son art, en passant par une phase importante d'observation et d'errance artistique durant laquelle "*les influences se neutralisaient*"²¹⁸. Ces huit années lui permirent de se lancer dans diverses expérimentations (la figuration, l'abstraction géométrique) avant de porter son oeuvre à maturité, pour se consacrer pleinement à la pratique de l'abstraction lyrique. Ainsi, la première exposition qu'organisa Roger van Gindertael à Abboud à la galerie de Beaune (galerie spécialisée dans le lancement des jeunes talents) témoigna non seulement de l'arrivée de l'art d'Abboud à maturité, mais aussi des premiers pas de l'artiste sur le chemin de la reconnaissance. Gindertael se consacra à la rédaction de la préface de l'exposition, conscient de l'importance de sa tâche. Celle-ci était en effet tout aussi délicate que déterminante, étant donné qu'elle présenterait Abboud pour la première fois au public parisien. Les critiques peuvent être très virulentes à l'égard d'un artiste ou d'un mouvement, particulièrement lors d'une première exposition (nous nous souvenons en effet de "la cage aux fauves" telle qu'elle fut surnommée par Louis Vauxcelles lors de la première exposition du groupe au Salon

²¹⁶ Raymond Nacenta, *op.cit.*, p.15

²¹⁷ Faten Safieddine, *Shaffic Abboud: un peintre libanais de l'école de Paris. vie et oeuvre de 1947 à 1984*, thèse de doctorat dirigée par Bernard Dorival, Université Paris IV Paris-Sorbonne, 1985, p.85

²¹⁸ *Ibid*, p.58

d'Automne de 1905). Aussi, conscient de ce risque, Gindertael ne manqua pas de lui assurer sa protection en faisant part dans la préface de son admiration et de son soutien intarissables pour Abboud, en déclarant reconnaître en lui "*l'un des plus sérieux espoirs de la nouvelle génération*"²¹⁹. À la suite de cette exposition, les événements s'enchaînèrent rapidement pour Abboud qui exposait la même année, et pour la première fois, au Salon des Réalités Nouvelles. Ce Salon occupait une place déterminante dans le paysage artistique parisien de l'époque. Son objectif était de promouvoir en France et à l'étranger l'exposition d'oeuvres abstraites; il présentait ainsi une spécificité par rapport aux autres Salons de l'époque en n'exposant que les artistes qui se réclamaient de l'abstraction²²⁰. Le principal apport de ce Salon fut qu'il permit d'imposer l'art abstrait comme courant artistique dominant dans l'après-guerre²²¹, à une période où les affrontements doctrinaux entre la figuration et l'abstraction étaient vifs. Cette promotion de l'abstraction créa un fort engouement au sein de la jeune génération, au point que le Salon connut une véritable notoriété à la fin des années quarante. Comme le souligna l'historien d'art Serge Lemoine, le Salon des Réalités Nouvelles a tenu un rôle décisif "*dans la reconnaissance et l'épanouissement de l'abstraction dans la France d'après-guerre*"²²². L'exposition d'Abboud dans un tel Salon témoigne ainsi de la confiance que l'on plaçait dans son oeuvre à cette période, et du fait qu'il était réellement perçu comme un *espoir* de la nouvelle génération.

Ces premiers pas d'Abboud sur le chemin de la reconnaissance le menèrent à la consécration en 1959, lorsqu'il fut reconnu comme un peintre parisien à part entière, pleinement intégré à l'École de Paris. Cette année en effet, il fut invité par les jeunes critiques d'art de la Nouvelle Génération pour exposer à la Première Biennale de Paris dans la section française, là où plusieurs de ses anciens camarades de l'ALBA se voyaient invités à figurer dans la section libanaise de la Biennale. Il fut en cela le premier artiste du monde arabe invité à la biennale de Paris dans cette catégorie ²²³. La même année, en novembre, Abboud signait un contrat

²¹⁹ Faten Safieddine, *op.cit.*, p.86

²²⁰ Domitille d'Orgeval, *Le salon des réalités nouvelles. Les années décisives: de ses origines (1939) à son avènement (1946-1948)*, thèse de doctorat dirigée par Serge Lemoine, Université Paris IV Sorbonne, 2007, volume I, p. 9

²²¹ *Idem*

²²² *Ibid*, p.15

²²³ Marie Tomb, "Shafic Abboud" dans Nour Salamé Abillama (dir.) *L'art au Liban. Artistes modernes et contemporains.1880-1975*, Tome I, Beyrouth, Wonderfuleditions, 2012, p.217

d'exclusivité de cinq ans avec la Galerie Raymonde Cazenave²²⁴. Gindertael lui ayant ouvert la voie, la critique réserva un accueil chaleureux à Abboud: pour ne citer qu'eux, Denys Chevalier, Michel Ragon ou encore Michel Conil-Lacoste (trois critiques d'art parmi les plus influents de l'époque) ne tarirent pas d'éloge à son sujet, admirant successivement sa peinture qualifiée de "très séduisante", "la sonorité de ses tons qui n'appartiennent qu'à Abboud", pour enfin affirmer que "Abboud (...) est sans doute le meilleur peintre libanais qui soit arrivé à une parfaite expression de la peinture à l'huile occidentale"²²⁵. En 1961, le ministère des Finances lui attribua le Prix Victor Choquet. Ce prix, créé en 1959 en l'honneur du modeste fonctionnaire des Douanes qui soutenait ses amis impressionnistes, était décerné à Paris chaque année à un peintre professionnel âgé de moins de quarante ans. Tout cet enchaînement d'événements en l'honneur d'Abboud en l'espace de quelques années seulement fut crucial pour le lancement de sa carrière, et contribuèrent grandement à sa décision de s'installer à Paris. Il est ainsi possible d'affirmer qu'Abboud trouva à Paris "dans d'exaltantes confrontations, le chemin pour se révéler et s'accomplir"²²⁶.

De son côté, Choucair bénéficia aussi d'un engouement du milieu parisien pour son oeuvre. Arrivée dans la capitale française en 1948, elle traversa une phase d'expérimentation et de recherches autour de son oeuvre, tout comme Abboud. Au cours de sa familiarisation avec le milieu artistique parisien, elle fréquenta les ateliers de Fernand Léger avant de rejoindre l'Atelier d'Art Abstrait, créé en 1950. Là-bas, elle devint la secrétaire de Jean Dewasne et d'Edgar Pillet pour les soutenir dans la création de l'atelier, en organisant les différentes activités de l'atelier et en les soutenant dans diverses tâches. Elle apportait également régulièrement sa contribution à la revue *Art d'aujourd'hui*²²⁷ en y rédigeant plusieurs articles. Ces différentes interventions auprès d'acteurs majeurs du monde de l'art participèrent à accroître la renommée de Choucair dans le milieu parisien. Ainsi, en mars 1951 et dans la

²²⁴ Abboud confiera plus tard avoir souffert de ce contrat avec cette Galerie, qui lui imposait un rythme de production trop important, au point qu'il tomba dans un état dépressif en 1964. Il avait l'impression de tourner en rond, d'avoir perdu sa liberté de créer. Le fait de se séparer de ses oeuvres vendues le plongeait dans un "état de souffrance déraisonnable". La visite de Gindertael dans son atelier la même année lui redonnera le courage de peindre des toiles.

²²⁵ Faten Safieddine, *op.cit.*, p.86

²²⁶ Raymond Nacenta, *op.cit.*, p.5

²²⁷ La revue *Art d'aujourd'hui* était une revue de référence dans l'après-guerre dont l'objectif était de rendre l'avant-garde accessible au plus grand nombre. Elle a grandement participé, entre autres, à la promotion de l'abstraction géométrique dans l'après-guerre.

continuité de cet intérêt grandissant pour son oeuvre, Choucair présenta sa première exposition parisienne au sein de la prestigieuse galerie Colette Allendy²²⁸. Cette galerie contribua fortement à promouvoir les avant-gardes dans le milieu artistique parisien d'après-guerre; elle organisa en effet plusieurs expositions de groupes parmi lesquels Le cubisme et l'Art concret, le groupe Cobra, ainsi que les Nouveaux Réalistes. Quelques mois plus tard, Choucair présentait ses oeuvres au Salon des Réalités Nouvelles. Plusieurs critiques qui visitaient le salon ont perçu à la vision de ses oeuvres un esprit oriental qu'ils applaudirent. Le critique Julian Alvard admirait ainsi "*l'esprit oriental magnanime*" qui caractérisait ses oeuvres, quand Léon Degand contemplait sa capacité à adapter les règles occidentales à sa mentalité Arabe ²²⁹.

Durant tout cet engouement autour de son travail, Choucair prit une pause pour lire le livre récemment paru de Sulaiman (en 1950) et lui rédiger une réponse animée pour défendre la personnalité propre du peuple arabe. C'est dans ce contexte parisien débordant d'activités, caractérisé par l'intérêt grandissant autour de son oeuvre, que Choucair prit la décision de quitter Paris pour retourner au Liban en 1952. Elle manifestait en cela une volonté de se détacher du milieu occidental qui ne correspondait plus à sa vision de l'art; son retour à Beyrouth traduisait plutôt un besoin de s'immerger dans ses racines orientales, dans son héritage, pour y développer un art proprement libanais. À Beyrouth, elle mit rapidement de côté les recherches qu'elle avait effectuées à Paris ainsi que les oeuvres qui en procédèrent, et ne souhaita plus qu'elles soient exposées ni qu'elles soient utilisées pour décrire son oeuvre (notamment les toiles qu'elle avait effectuées dans l'atelier de Fernand Léger)²³⁰. À Beyrouth, elle se consacra pleinement à intégrer dans son oeuvre des éléments d'une authenticité (*asalā*) orientale, expérimentant notamment la reprise de lettres arabes avec le concept d'*hurufiyāh*. Choucair tourna ainsi le dos à la modernité européenne qui lui ouvrait les bras, pour se consacrer au développement du modernité purement orientale, avec l'authenticité comme concept clé.

²²⁸ Kirsten Scheid, "Introduction to S.R.Choucair's 'How the Arab understood visual Art'", art.cité

²²⁹ Kirsten Scheid, "Distinctions That Could Be Drawn; Choucair's Paris and Beirut", dans Jessica Morgan (dir.), *Saloua Raouda Choucair*, cat.expo, Londres, Tate Modern (17 avril- 17 novembre 2013), Londres, Tate Publishing, 2013, p.45

²³⁰ Saleh Barakat, propos recueillis par Marina Bessières, entretien avec Saleh Barakat, Saleh Barakat Gallery, Beyrouh, le 14/02/2019

B. LA NÉCESSITÉ DE SE REPOSITIONNER FACE À L'ÉMERGENCE D'UNE NOUVELLE
CAPITALE ARTISTIQUE MONDIALE DANS L'APRÈS- GUERRE: NEW-YORK

“On a fermé le laboratoire du vingtième siècle”²³¹. Voilà comment, à travers une formule remarquable qui traversa les générations, Harold Rosenberg prédisait dès 1940 la chute de Paris dans le journal *Partisan Review*, alors que la ville était fraîchement placée sous l'occupation allemande. La Seconde Guerre Mondiale eut un effet dévastateur sur la place qu'occupait Paris durant toute la première moitié du XXe siècle en tant que capitale mondiale de l'art. Le prestige écrasant et la tutelle morale qu'exerçait alors l'École de Paris entrèrent dans une phase de déclin, entérinée par la montée en puissance fulgurante et quasi-simultanée de l'École de New-York²³². La métropole américaine, en supplantant Paris dans son rôle de capitale mondiale de l'art, devint en effet “un foyer de création extrêmement actif où les nouvelles tendances se succédaient à un rythme accéléré”²³³, portées par le théoricien Clément Greenberg en tête de file. L'avènement de la capitale américaine en tant que capitale internationale de la modernité, selon la parole admirative d'Harold Rosenberg, plongea Paris et son influence dans une semi-obscurité, et la nouvelle renommée de New-York “voilà comme pour toujours sous un nuage sombre l'art français”²³⁴. L'origine de ce long déclin, le critique d'art Serge Guilbault l'identifia par la mise de Paris sous l'occupation allemande en 1940. L'occupation freina radicalement l'élan créatif parisien, dont les manifestations furent plus feutrées, assoupies, discrètes²³⁵. L'image de Paris à l'étranger était alors celle d'une “ville fantôme”, laissant un vide qu'il s'agissait de combler rapidement²³⁶. L'isolement forcé de Paris incita plusieurs écrivains américains à souligner le besoin grandissant qu'avaient les artistes de voir émerger un nouvel art américain indépendant, les encourageant à le développer²³⁷. Parmi eux, celui qui provoqua le plus de bruit fut probablement Samuel Kootz,

²³¹ Harold Rosenberg, *op.cit.*, p.207

²³² Claude Gintz, “Introduction”, dans Clément Greenberg (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, traduit de l'anglais par Claude Gintz, Le Vésinet, Éditions Territoires, 1979, p.3

²³³ *Idem*

²³⁴ Bernard Ceysson, “Bissière, le long chemin de la peinture”, dans Sophie Barthélémy (dir.), *Bissière, figure à part, op.cit.*, p.37

²³⁵ Serge Guilbault, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne*, trad. de l'angl. par C.Fraixe, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1983, p.64

²³⁶ Serge Guilbault, *op.cit.*, p.67

²³⁷ Irving Sandler, *Le triomphe de l'art Américain. L'expressionnisme abstrait*, Tome 1, trad. de l'angl. par Michèle Lévy-Bram, New-York, Éditions carré, 1990, p.41

écrivain et marchand d'art New-Yorkais. Il publia en 1941 dans le *New York Times* une lettre encourageant les artistes américains à ne plus s'inspirer des maîtres étrangers, mais plutôt à développer leurs propres idées. Il déclarait n'avoir "*pas vu un seul peintre qui soit sorti des sentiers battus. Je n'en ai pas vu un qui ait tenté des expériences, essayé des méthodes nouvelles...Peintres américains, n'y a-t-il rien de neuf pour exprimer vos idées?... Quoi qu'il en soit, c'est le moment d'expérimenter*"²³⁸. Cette lettre, que le critique Edward Jewell qualifia de "*véritable bombe explosive*"²³⁹, provoqua une réaction vive des artistes américains. En réaction à cette publication, ils commencèrent à se regrouper, conduisant à la formation du groupe Bombshell qui organisa en 1942 une exposition de plus de deux cents oeuvres par cinquante-cinq artistes. La même année, Peggy Guggenheim ouvrait sa galerie The Art of this Century, qui ne tarda pas à devenir le point de rencontre et de convergence des artistes européens et new-yorkais. Elle participa à promouvoir des artistes qui s'apprêtaient à atteindre une renommée internationale, parmi lesquels Pollock, Rothko, ou encore Clyfford Still. Le rayonnement international de l'École de New-York était lancé. En l'espace de quelques années, Clément Greenberg acclama la mise en avant de New-York comme le nouveau centre culturel occidental, reléguant Paris à une position de second plan²⁴⁰. Au début de la guerre froide, la domination du style de l'expressionnisme abstrait aux États-Unis ne fit qu'accélérer le déclin de Paris et son symbole de centre culturel du monde occidental. Le coup de grâce eut lieu vingt ans plus tard à la Biennale de Venise en 1964, lorsque Robert Rauschenberg fut nommé par la Biennale et le triomphe du pop-art mondialement reconnu. Cette nomination, l'historien d'art Bernard Ceysson la compara à un "*tsunami qui fit chavirer l'impérial vaisseau de l'art français*"²⁴¹.

Face à cette fermeture du *laboratoire parisien*, les artistes libanais eurent à revoir leurs ambitions; allaient-ils rester à Paris, quitter la France pour aller aux États-Unis ou alors retourner au Liban? Notre sélection d'artistes présente un échantillon représentatif des diverses décisions qu'ont pris les artistes libanais à cette période. En effet, tous ont pris des routes différentes. Abboud dans un premier temps, profondément attaché à la capitale

²³⁸ Irving Sandler, *op.cit.*, p.40

²³⁹ *Idem*

²⁴⁰ Serge Guilbault, *op.cit.*, p.7

²⁴¹ Bernard Ceysson, *op.cit.*, p.37

française, décidait d'y rester et d'y développer sa carrière. Notons que bien que Paris ait perdu son statut de capitale mondiale des arts, elle n'a pas pour autant cessé d'être une ville majeure sur ce point et les expositions, Salons et galeries y étaient toujours très actives. En témoigne les nombreuses expositions vues précédemment auxquelles Abboud fut invité. Comme le fit remarquer Domitille d'Orgeval dans sa thèse, pour beaucoup encore, la capitale française demeurait le lieu de toutes les recherches de la modernité artistique, et elle continuait d'attirer les artistes étrangers²⁴². À l'opposé de Abboud, Choucair décidait de quitter la capitale pour retourner au Liban et d'y développer sa propre vision de la modernité. D'autres suivirent plutôt le mouvement de montée des États-Unis et s'y envolèrent, à la recherche de nouvelles expériences plastiques. Ce fut le cas d'Etel Adnan, qui partit étudier à Berkeley et à Harvard en 1955 avant de s'installer en Californie en 1959. C'est au contact de l'art californien qu'elle commença à peindre ses premières peintures. Hugnette Caland pris la même décision.

II. Un soutien libanais plus tardif

A. L'INCOMPRÉHENSION INITIALE

Si Paris a réservé un accueil chaleureux aux artistes libanais et à leurs oeuvres abstraites, le Liban en revanche s'est montré plus dubitatif quand à leur pratique de l'abstraction. La critique et le public libanais s'étaient pourtant montrés très ouverts et réceptifs face à la première génération d'artistes qui introduisaient au Liban un art figuratif de type académique au début du vingtième siècle, entraînant un changement de taille par rapport au langage plastique ancien (nous pensons notamment aux premiers artistes impressionnistes tels que Gemayel, Farroukh ou Onsi). Ce nouveau langage qui était inconnu du public fut rapidement apprécié et ce dernier s'en accommoda étonnamment bien²⁴³. Silvia Naef voit dans cette réaction le désir généralisé du peuple libanais de s'inscrire dans la modernité, et s'opposer à ces nouveaux mouvements artistiques aurait signifié s'opposer à la modernité ²⁴⁴. Cependant, une opposition se forma avec l'arrivée de styles plus contemporains, parmi lesquels l'abstraction, pourtant objectivement plus proche des traditions orientales que l'impressionnisme. En effet, l'idée était désormais ancrée dans les mentalités que la fonction

²⁴² Domicile d'Orgeval, *op.cit.*, p.51

²⁴³ Silvia Naef, "Introduction", *À la recherche d'une modernité arabe (...) op.cit.*, p.17

²⁴⁴ *Idem*

de l'art était celle de reproduire la réalité, le public ayant adopté un regard occidental²⁴⁵. Il comprenait mal alors que l'on puisse détruire l'harmonie de l'art classique en déformant des objets jusqu'à ce qu'ils deviennent méconnaissables²⁴⁶. Les couches intellectuelles avaient ainsi intériorisé une certaine vision de l'art et de ses propriétés esthétiques durant la première moitié du vingtième siècle, contre laquelle les artistes arabes eurent à lutter lorsqu'ils voulurent y faire pénétrer l'abstraction dans les années cinquante.

Jusque dans les années 1980, les artistes abstraits partageaient leur difficulté pour faire comprendre au public le travail qu'ils font. Huguette Caland déclarait à ce sujet qu' "*acquérir à Beyrouth un statut d'artiste a été de très loin l'étape la plus difficile de ma vie*"²⁴⁷. L'hostilité des amateurs d'art à l'égard de l'art abstrait, Silvia Naef la qualifie "*d'absurde si l'on pense que l'art islamique fut la plupart du temps non-figuratif, mais compréhensible si l'on tient compte de l'évolution de la conception de l'art depuis le début du siècle*"²⁴⁸. Le critique égyptien Subhi al-Saruni explique cela par le besoin qu'aurait le monde arabe, "*privé pendant près de mille ans d'art figuratif, de s'en rassasier*"²⁴⁹. Nous serions tentés d'ajouter que le public libanais (et arabe plus généralement) avait à cette période relativement peu d'occasions de se former une culture artistique au vu du "*désert artistique*" qu'était le Beyrouth d'alors²⁵⁰. Or, la culture artistique que l'on acquiert par la lecture et la possibilité de voir des expositions participent à former un goût esthétique, qui permet au public d'être en mesure d'apprécier l'art et ses innovations²⁵¹. Le premier public arabe qui s'intéressa à l'art adopta une vision très superficielle de l'Art occidental, sans en connaître les fondements véritables. La visite d'expositions pour ce public était plus une activité mondaine qu'une véritable tentative d'enrichir sa culture artistique²⁵². Ainsi, lorsque l'art abstrait pénétrait le milieu arabe, le public et les critiques n'avaient pas les codes pour le comprendre; ils se trouvaient privés de leurs règles traditionnelles de jugement.

²⁴⁵ Silvia Naef, *op.cit.*, p.18

²⁴⁶ *Idem*

²⁴⁷ *Janine Rubeiz et Dar el Fan. Regard vers un patrimoine culturel*, Éditions Dar An-Nahar, 2003, p.80

²⁴⁸ Silvia Naef, *op.cit.*, p.18

²⁴⁹ *Idem*

²⁵⁰ Faten Safieddine, *Shaffic Abboud (...) op.cit.*, p.48

²⁵¹ Silvia Naef, *op.cit.*, p.332

²⁵² *Ibid*, p.333

À la première exposition abstraite d'Abboud à Beyrouth, en 1959 à la galerie Domu, plusieurs réactions s'ensuivirent, traduisant un certain malaise quand à la manière d'appréhender l'abstraction: la presse libanaise fut d'abord surprise, si ce n'est incommodée par cet art non-représentatif mais tenta malgré tout de le promouvoir²⁵³. D'autres critiques en revanche manifestèrent ouvertement leur incompréhension pour l'abstraction d'Abboud. Ainsi Michel El Mîr, peintre libanais, se désola de ce qu'Abboud "*n'aime pas le contact avec le réel*"²⁵⁴. Il reprochera à plusieurs peintres abstraits libanais de "*monologuer, sans même nous inviter à comprendre le sens de leur propos*"²⁵⁵. Cependant, le fait que le talent d'Abboud soit reconnu par d'importants critiques d'art parisiens entraînait un certain embarras des critiques quand à leur dénigrement de ces oeuvres, témoignant d'un manque de confiance quant à leurs propres capacités d'appréciation d'une oeuvre reconnue internationalement comme étant ancrée dans la modernité ²⁵⁶. Le public libanais également manifestait une nette préférence pour l'art figuratif. En témoigne une remarque de l'artiste libanaise Odile Mazlum en 1962, interrogée sur le rapport du public face à l'art non-figuratif: "*le goût bourgeois exige une fade figuration: pots de fleurs, paysages de montagnes... Le public libanais est en retard*"²⁵⁷. Certains tentèrent de justifier ce rejet de l'abstraction par le fait que le public libanais était attaché à son pays et sa terre, et qu'il voulait voir des oeuvres qui le lui rappelaient ²⁵⁸. Dans tous les cas, l'art était perçu à Beyrouth comme une activité mineure par rapport à la littérature ou la musique qui jouissaient toujours "*du plus haut prestige*"²⁵⁹.

Les peintres de la première génération eux-mêmes, qui avaient entamé la première transition du pays vers la modernité en y introduisant l'impressionnisme, s'enragèrent contre les pratiques abstraites avec des propos particulièrement virulents. Mustapha Farroukh, un des artistes les plus reconnus de son temps (qui fut le maître de Choucair), rédigea une tribune agitée dont nous avons reproduit un extrait ci-dessous:

²⁵³ Faten Saffieddine, *op.cit.*, p.89

²⁵⁴ *Idem*

²⁵⁵ *Idem*

²⁵⁶ *Ibid*, p.90

²⁵⁷ Silvia Naef, "Le dilemme de la peinture libanaise", art.cité, p.178

²⁵⁸ *Idem*

²⁵⁹ *Ibid*, p.193

Comme cela s'était déjà produit dans les domaines littéraire, social et politique, un esprit vicieux et sournois s'est infiltré dans l'art, le détournant de la bonne voie pour l'orienter vers des objectifs peu louables, crachant ce venin mortel qui s'est manifesté à nous à travers Picasso, Dufy et Matisse. Antéchrists de l'art qui ont transformé l'art et les mœurs et ont entaché la pureté des beaux-arts par leurs styles sauvages avec lesquels ils commercent et détériorent le goût des gens. Ce sont là des escroqueries diaboliques que des plumes exécrables soumises à une certaine idéologie répandent... Que Dieu nous libère de ce mal! ²⁶⁰

Il est marquant de constater à quel point les pionniers de l'art libanais, qui avaient eux aussi dû introduire dans les mentalités une nouvelle forme d'art au début du vingtième siècle, s'opposèrent avec une incroyable virulence à l'évolution des arts. Pour eux en effet, être moderne signifiait emprunter à l'Occident, atteindre le même niveau de représentation; et ils portaient à ce postulat un dévouement tel, que cela impliquait même de défendre la tradition occidentale contre les *attaques* qu'elle subissait par ses propres artistes, en son propre intérieur ²⁶¹. Dans un tel contexte, le livre de Sulaiman invitant l'artiste libanais à retourner aux sources de l'art occidental paraît plus compréhensible. Dans sa réponse à cet ouvrage, Choucair invite la presse et les intellectuels à ré-évaluer cette assertion; en cela son texte fut considéré comme un manifeste de l'art moderne au Liban et contribua à faire évoluer les mentalités.

B. UNE OUVERTURE PROGRESSIVE

Si dans sa grande majorité la critique libanaise s'opposa vivement à l'arrivée de l'abstraction dans le monde arabe, quelques rares journalistes en reconnurent tout de même la valeur, comme ce fut le cas de Salah Stétié. D'autres acteurs du monde de l'art au Liban surent comprendre et aimer intelligemment ses oeuvres²⁶², et entreprirent plusieurs tentatives (de plus en plus audacieuses) pour faire pénétrer ce nouveau mode d'expression dans les mentalités. En témoigne l'exposition en 1964 de plusieurs oeuvres d'Abboud au Salon d'Automne des peintres et sculpteurs libanais qui se tenait au Musée Sursock, seul musée

²⁶⁰ Silvia Naef, "Peindre pour être moderne?" dans Bernard Heyberger et Silvia Naef (dir.), *La multiplication des images en pays d'Islam. De l'estampe à la télévision*, Istanbul, Wurzburg, 2003, p.203

²⁶¹ *Ibid*, p.204

²⁶² Faten Saffieddine, *op.cit.*, p.89

beyrouthin de l'époque dévolu à l'art contemporain ²⁶³. Une de ses oeuvres abstraites exposées a remporté le Premier Prix de peinture, entraînant un large scandale à l'époque. Sylvia Agemian, conservatrice du musée à l'époque, se souvient: *“on a dû fermer les grilles du musée. Cela a fait un tollé inimaginable; on avait ouvert la porte à l'art abstrait...”* ²⁶⁴. Pour la première fois en effet, l'art abstrait était promu dans une institution libanaise d'une telle envergure. Le musée a acquis un de ces tableaux pour ses collections. Malgré le courant général d'indignation, Salah Stétié fut un des rares à apprécier l'exposition d'Abboud au Salon d'Automne. Il rédigeait un article en y partageant toute son admiration pour le jeune peintre, qu'il surnommait de *“jeune Don Quichotte de la peinture libanaise”*²⁶⁵. À propos des toiles exposées, il déclarait: *“elles imposent toutes, par l'articulation puissante de leur rythme, par le violent brassage des touches larges et heurtées (...) la présence d'une personnalité hors-série, inspirée et généreusement lyrique”*²⁶⁶. Malgré les difficultés, 1964 fut tout de même pour Abboud l'année d'une certaine consécration dans son pays. En plus de participer au Salon d'Autonome, Janine Rubeiz, alors grande prêtresse du milieu artistique libanais, lui consacre une exposition d'un ensemble de lithographies qu'il avait réalisées en Allemagne.

Choucair également, lors de son retour au Liban, a dû faire face à plusieurs incompréhensions autour de son oeuvre. Pour tenter de les masquer, les journaux et critiques se rangèrent derrière les critiques parisiennes, perçues comme des voix objectives de la critique artistique. Ainsi, lors de la première exposition de Choucair à son retour au Liban en 1952, à l'École supérieure des lettres, son oeuvre était décrite unanimement comme reliée au monde parisien: *“son oeuvre s'intègre dans l'école fondée par Matisse pour se rebeller contre l'art classique”, “tout comme Mondrian qui ordonne sa composition par de strictes règles mathématiques...”*, *“son travail est grandement admiré dans la presse française...”*²⁶⁷ autant d'affirmations qui se posent en contradiction totale avec la volonté de Choucair de rompre tout lien avec la culture occidentale, témoignant là aussi d'un certain inconfort face à la réalité de ses oeuvres. Il est alors frappant de constater à quel point l'oeuvre de Choucair était incomprise, autant à

²⁶³ Pascale le Thorel, *Shafic Abboud*, Italie, Skira, 2014, p.59

²⁶⁴ *Ibid*, p.59

²⁶⁵ Salah Stétié, “Un peintre en habit de lumière” dans Galerie Claude Lemand (dir.) *Shafic Abboud*, Paris, Éditions CLEA, 2006, p.13

²⁶⁶ *Idem*

²⁶⁷ Kirsten Scheid, “Distinctions That Could Be Drawn...” *art.cité*, p.45

Paris qu'à Beyrouth. À Paris en effet, alors que Choucair s'alignait sur une production académique sous la tutelle de Léger, tous voyaient en elle un esprit oriental qu'ils admiraient. Une fois arrivée à Beyrouth en revanche, la réaction inverse se produit et tous soulignent ses liens avec le milieu parisien. En témoigne la réaction de l'ambassadeur libanais en France Ahmad Daùq, après la visite de son exposition à la Galerie Colette Allendy: *"Votre travail est curieux, Madame Choucair. N'auriez-vous pas produit de peintures Libanaises pour nous?"*²⁶⁸. Il soulignait, par peintures libanaises, la peinture impressionniste de paysages qui tenait le haut du pavé à cette période au Liban. En cela, à l'occasion de la récente exposition rétrospective organisée à Londres, la fille de Choucair soulignait les mauvais *timings* auxquels sa mère a été confrontée durant toute sa carrière. Elle pratiquait l'abstraction au Liban quand l'impressionnisme était encore le courant majoritaire, et lorsque son oeuvre commença à acquérir une certaine visibilité sur la scène artistique libanaise, la guerre civile éclata.

Face à ce constat que le public et la presse libanaise n'ont pas les codes pour comprendre l'émergence de l'art contemporain au Liban, plusieurs personnalités libanaises prirent l'initiative d'ouvrir des galeries dans la capitale libanaise. C'est ainsi que les années soixante à Beyrouth furent caractérisées par une multiplication de galeries d'art contemporain. La première d'entre eux à ouvrir ses portes fut la Galerie One (en référence au fait qu'elle soit la première de ce type à ouvrir) en 1963. À sa tête figure l'artiste libanaise Hélène Khal, qui fit partie de la première génération d'artistes impressionnistes au Liban au même titre que Gemayel et Farroukh. À son ouverture, elle envoya un texte aux journalistes pour expliquer sa démarche: *"un mouvement artistique s'éveille au Liban aujourd'hui. Il y a un besoin urgent d'établir un espace d'exposition permanent, similaire aux galeries des capitales artistiques du monde, pour en exposer les oeuvres et pour mettre de l'ordre dans le chaos qui existe autour de l'exposition et la promotion de l'art aujourd'hui"*²⁶⁹. Un autre objectif avancé à l'ouverture de cette galerie était également de mettre en valeur correctement les différentes facettes de l'activité artistique libanaise au Liban et dans les pays arabes, et d'aider le public à appréhender correctement ses différents styles. Enfin, le dernier intérêt avancé à l'ouverture de la galerie était de pouvoir soutenir et promouvoir plusieurs artistes libanais sur la scène artistique internationale. Ainsi, progressivement, l'ouverture de galeries d'art se multiplia à

²⁶⁸ Kirsten Scheid, "Distinctions That Could Be Drawn..." *art.cité*, p.54

²⁶⁹ Nada Shabout "Opening of Gallery One: A First Art Institution of Its Kind" dans Sarah Rogers, Nada Shabout (dir). *Modern Art in the Arab World*, New-York, MoMA, 2018, p. 206

Beyrouth, entreprenant des expositions d'artistes occidentaux renommés (notamment Max Ernst, Alexandre Calder)²⁷⁰. La création de l'ALBA contribua à créer une riche scène artistique libanaise, faisant de la ville un pôle d'attraction majeur pour les artistes arabes, qui allaient y étudier, et s'imprégnaient de la fièvre créatrice de l'époque. Beyrouth est ainsi devenue en quelques décennies un des centres artistiques du Moyen-Orient.

²⁷⁰ Saleh Barakat, propos recueillis par Marina Bessières le 17/02/2019

Conclusion

L'étude qui a été menée a tenté d'analyser l'arrivée de l'abstraction au Liban à travers le spectre de l'influence parisienne. Il s'agissait d'éclaircir et de nuancer l'influence qu'a eue Paris sur la pratique libanaise de l'abstraction. Ainsi, Paris a eu une influence certaine dans un premier temps sur le passage des artistes libanais à l'abstraction. L'art libanais a en effet traversé une période d'adoption de l'art occidental, durant laquelle la production occidentale était vue comme supérieure; au point qu'il fallait s'y aligner. En témoigne l'oeuvre de Shafic Abboud, qui a connu une intégration totale à l'École de Paris, au point qu'il fut soutenu par les plus grands critiques parisiens et intégré à de nombreuses expositions parisiennes. De même, l'oeuvre de Choucair a subi cette influence, Choucair ayant étudié dans l'atelier de Fernand Léger et s'étant imprégnée des principes constructifs de Le Corbusier. Enfin, l'atmosphère parisienne marqua Etel Adnan, dont l'oeuvre de Nicolas de Staël marqua de nombreuses similarités avec son travail. Enfin, Huguette Caland profita de son départ pour affirmer son oeuvre et élaborer des principes qui gouverneront toute son oeuvre.

Dans un second temps, et dans une continuité chronologique, il a été démontré qu'après cette période d'adoption de l'art occidental au contact du milieu parisien, un fort besoin d'en revenir aux formes orientales et de se détourner de ces influences occidentales se fit ressentir chez les artistes libanais. Ce retour à l'authenticité, soutenu par un vaste mouvement nationaliste dans l'après-guerre, a permis aux artistes libanais d'affirmer leur propre vision de la modernité, manifesté par une intégration de principes islamiques anciens dans leur palette abstraite. En témoignent l'utilisation de principes mathématiques et la naissance du mouvement *hurufiyāh*, consistant à réintroduire la lettre arabe dans la composition pour ses simples vertus esthétiques. Choucair fut probablement la plus grande défenseur de ce type d'abstraction, rejetant fermement toute connotation occidentale dans son oeuvre. En cela, une telle pratique de l'abstraction se place dans la continuité de la civilisation arabo-islamique, dans laquelle les pratiques abstraites ont toujours gouverné les réalisations artistiques. Cette résurgence contemporaine témoigne d'une pratique plus personnelle de l'abstraction par les libanais, qui valorisent leurs sources orientales. La pratique de l'abstraction a été initialement

mal accueillie dans les milieux beyrouthins, mais le Liban a été le premier pays dans lequel elle a été pratiquée, si bien qu'elle participa à faire rayonner Beyrouth dans le monde arabe comme centre artistique du Moyen-Orient.

Cette ambivalence des influences parisienne et orientale reflète l'histoire du Liban, qui a été envahi et occupé durant toute son histoire moderne autant par des civilisations autant orientales qu'occidentales. Le Liban a été tour à tour une colonie hellénistique avec les conquêtes d'Alexandre, une colonie romaine, avant d'être soumis aux dynasties arabo-musulmanes (omeyyades, abbassides, fatimides). Enfin, l'empire ottoman s'emparait du territoire en 1516, jusqu'à sa chute en 1919 et le placement du pays sous mandat français en 1920. Cette histoire témoigne de l'immense circulation d'hommes et d'idées qui eut lieu sur ce territoire. Le peuple libanais a hérité de toutes ces influences, il est dans son essence de s'y plonger et de s'en inspirer. Un tel contexte justifie la recherche par les artistes libanais d'influences orientales et occidentales, et le brassement de ces influences dans leur oeuvre. Au final, ce croisement d'influences est reflété par l'histoire de Beyrouth, dont les terres ont accueilli autant les civilisations chrétiennes que musulmanes.

Malgré le rayonnement de Beyrouth au Moyen-Orient, la production libanaise n'est pas parvenue à s'imposer sur la scène internationale. Ce n'est que dans la décennie passée que l'oeuvre des artistes étudiés a été redécouverte et a fait l'objet d'expositions rétrospectives en Europe. Une raison principale réside dans le fait que l'art libanais a été dépassé par la production artistique occidentale du dernier quart du vingtième siècle. Ses évolutions récentes en effet, telles que le pop-art, l'art minimal, l'art vidéo n'ont pas été suivies. L'artiste libanais n'a plus cherché à s'aligner sur la production occidentale, il s'est isolé face à ces évolutions. L'enseignement de l'ALBA a progressivement évolué, passant des techniques impressionnistes lors de sa création à un style plus imprégné des évolutions culturelles locales, donnant naissance à des écoles artistiques purement arabes et indépendantes des productions occidentales²⁷¹. Depuis leur passage controversé à l'abstraction, les arts plastiques libanais évoluent selon leurs propres règles, suivant leurs propres réflexions fondées sur la culture locale.

²⁷¹ Sylvia Naef, *op.cit.*, 1996, p.367

Il convient également de souligner que les conflits qui ont détruit Beyrouth à plusieurs reprises à partir de 1975, entraînent une rupture dans la pratique de la peinture libanaise. Cette période a été marquée par l'introduction de messages politiques dans l'art libanais, jusque là hermétique à ces questions. À notre connaissance, aucune étude n'a été menée sur la pratique de l'abstraction libanaise à partir des années 1975, sur la manière dont sa pratique a connu une mutation profonde durant la guerre.

De même, notre propos a été centré sur l'ouverture par les artistes libanais de nouvelles perspectives artistiques dans le monde arabe, introduites par l'abstraction. Une étude complète de l'abstraction au Moyen-Orient gagnerait à être effectuée; les artistes libanais ont en effet été les premiers à la pratiquer et ont entraîné sur leurs pas toute une génération d'artistes, irakiens notamment.

Bibliographie

CATALOGUES D'EXPOSITION

• Monographies

Ameline Jean-Paul, (dir.), *Nicolas de Staël*, cat.expo., Paris, Centre Pompidou (12 mars- 30 juin 2003), Paris, Centre Pompidou, 2003

Barthélémy Sophie (dir.), *Bissière, figure à part*, cat.expo., Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (18 décembre 2014-15 février 2015), Paris, Éditions Fage, 2014

Daval Jean-Luc (dir.), *Revoir Nicolas de Staël*, cat.expo., Paris, Galerie Jeanne Bucher (21 mai - 12 juillet 1981), Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1981

Fondation Maeght, *Bonnard dans sa lumière*, cat.expo., Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint Paul de Vence (12 juillet- 28 septembre 1975), Paris, Fondation Maeght, 1975

Galerie Lelong, *Etel Adnan*, cat.expo., Paris, Galerie Lelong (12 février - 28 mars 2015), Paris, Galerie Lelong, 2015

Institut du Monde arabe, *Le Maroc de Matisse*, cat.expo., Paris, Institut du Monde Arabe (19 octobre 1999- 30 janvier 2000), Paris, Gallimard, 1999

Makhlouf Issa (dir.), *Shafic Abboud. rétrospective: peintures 1948-2003*, cat.expo., Paris, Institut du Monde Arabe (21 mars 2011- 19 juin 2011), Paris, Éd. Clea, 2011

Morgan Jessica (dir.), *Saloua Raouda Choucair*, cat.expo., Londres, Tate Modern (17 avril- 17 novembre 2013), Londres, Tate Publishing, 2013

Moulin Raoul Jean (dir.), *Caland*, cat.expo, Paris, Galerie Faris (26 novembre-24 décembre 1980), Paris, Galerie Faris, 1980

Pagé Suzanne (dir.), *Pierre Bonnard. l'oeuvre d'art, un arrêt du temps*, cat.expo., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (2 février - 7 mai 2006), Paris, Paris-musées Ludion, 2006

Stoullig Claire (dir.), *Bissière.paysage du Lot*, cat.expo., Cajarc, Maison des arts Georges Pompidou (16 juin- 16 septembre 1990), Cajarc, Maison des arts Georges Pompidou 1990

• Expositions thématiques

Amel Pascal (dir.), *Traits d'union. Paris et l'art contemporain arabe*, cat.expo, Paris, Villa Emerige (15 octobre 2011- 12 novembre 2011), Paris, Art Absolument, 2011

Hulten Pontus, (dir.), *Paris-New York*, cat.expo., Paris, Musée National d'Art Moderne (1e juin- 19 septembre 1977), Paris, Mnam/bpi, 1977

Institut du Monde Arabe, *Le corps découvert*, cat.expo., Paris, Institut du Monde Arabe (27 mars 2012-15 juillet 2012), Paris, IMA

Khatibi Abdelkébir, (dir.), *Croisement de signes*, cat.expo., Paris Institut du Monde Arabe (24 avril - 15 aout 1989), Paris, Institut du Monde Arabe, 1989

Martin Jean-Hubert (dir.), *Paris-Moscou*, cat.expo.,Paris, Musée National d'Art Moderne (31 mai 1979-5 novembre 1979), Paris, Mnam/Ircam, 1979

Musée L'Annonciade, *De Delacroix à Matisse. la couleur sous la lumière de l'Orient*, cat.expo., Musée L'Annonciade, Saint-Tropez (5 juillet- 13 octobre 2014), Saint-Tropez, L'Annonciade 2014

Scheid Kirsten (dir.), *The Arab Nude*, cat.expo., Beyrouth, American University of Beirut (1er avril 2016 - 1er août 2016), Beirut, AUB, 2016

OUVRAGES

• Sur Paris

Dorival Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Paris, Gallimard, Tome III, 1946

Gindertael Roger van, *Réflexions sur l'École de Paris*, 1960

Lambert Jean-Clarence, *La jeune école de Paris*, Paris, Le Musée de poche, 1958

Nacenta Raymond, *École de Paris. Son histoire, son époque*, Neuchatel, Ides et calendes, 1970, p.5

Rosenberg Harold, *La tradition du nouveau*, trad. de l'angl. par A.Marchand, Besançon, Éditions de Minuit, 1962

• Sur l'art arabe

Dakhli Jocelyne(dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam*, Paris, Éditions Kimé, 2006

Heyberger Bernard et Naef Silvia(dir.), *La multiplication des images en pays d'Islam. De l'estampe à la télévision*, Istanbul, Wurzburg, 2003

Khatibi Abdelkébir, *L'art calligraphique arabe. ou la Célébration de l'invisible*, Paris, Chêne, 1976

Khatibi Abdelkébir, *L'Art contemporain arabe: prolégomènes*, Paris, Ed.Al Manar, 2001

Massoudi Hassan, *Calligraphie arabe vivante*, Paris, Flammarion, 1998

Shabout Nada, *Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007, p.70

Shabout Nada (dir). *Modern Art in the Arab World*, New-York, MoMA, 2018

• Sur le Liban spécifiquement

Fani Michel, *Dictionnaire de la peinture au Liban*, Paris, Éditions Michel de Maule, 2013

Claude Lemand (dir.), *Shafic Abboud*, Paris, Éd.Clea, 2006

Naef Silvia, *À la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Éditions Slatkine, 1996

Najjar Alexandre, *Dictionnaire amoureux du Liban*, Paris, Plon, 2014

Salamé Abillama Nour (dir.) *L'art au Liban. Artistes modernes et contemporains.1880-1975*, Tome I, Beyrouth, Wonderfuleditions, 2012

Thorel Pascale, *Shafic Abboud*, Italie, Skira, 2014

• Ouvrages généraux

Breuille Jean-Philippe, *Dictionnaire de peinture et de sculpture*, Paris, Larousse, 1991

Cassou Jean, *Les sources du XXe siècle, Les arts en Europe de 1884 à 1914*, Paris, Publications Filmées d'Art et d'Histoire

Clark Kenneth, *Le nu*, trad. de l'angl. par M. Laroche, Paris, Livre de poche, 1969

Greenberg Clément (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, trad. de l'angl. par Claude Gintz, Le Vésinet, Éditions Territoires, 1979

Guilbault Serge, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne*, trad. de l'angl. par C.Fraixe, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1983

Herbin Auguste, *L'art non-figuratif non-objectif*, 1949

Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015

Néret Gilles, *Fernand Léger*, Paris, Nouv.éd.françaises, 1990

Sandler Irving, *Le triomphe de l'art Américain. L'expressionnisme abstrait*, Tome 1, trad. de l'angl. par Michèle Lévy-Bram, New-York, Éditions carré, 1990

Seuphor Michel, *L'art abstrait*, Paris, Maeght Paris, 1950

REVUES

Degand Léon et Edgar Pillet, *Art d'aujourd'hui*

Limbourg Georges, "La nouvelle École de Paris", *L'Oeil*, 1957

THÈSES

d'Orgeval Domitille, *Le salon des réalités nouvelles. Les années décisives: de ses origines (1939) à son avènement (1946-1948)*, thèse de doctorat dirigée par Serge Lemoine, Université Paris IV Sorbonne, 2007, volume I, p. 9

Safieddine Faten, *Shafic Abboud: un peintre libanais de l'école de Paris.vie et oeuvre de 1947 à 1984*, thèse de doctorat dirigée par Bernard Dorival, Université Paris IV Paris-Sorbonne, 1985, p.48

Ziade Fadl, *L'influence de l'héritage musulman sur les peintres libanais contemporains*, thèse de doctorat, Lille, 1988, p.69

INTERNET

Bouveresse Juliette, "L'abstraction de la lettre: la peinture arabe aux prises avec l'aspiration moderne", novembre 2012 (<https://www.lesclesdumoyenorient.com/L-abstraction-de-la-lettre-La-peinture-arabe-aux-prises-avec-l-aspiration>)

Connaissance des arts, "Décès de l'artiste libanaise Saloua Raouda Choucair", juillet 2017 (<https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/decès-de-l'artiste-libanaise-saloua-raouda-choucair>)

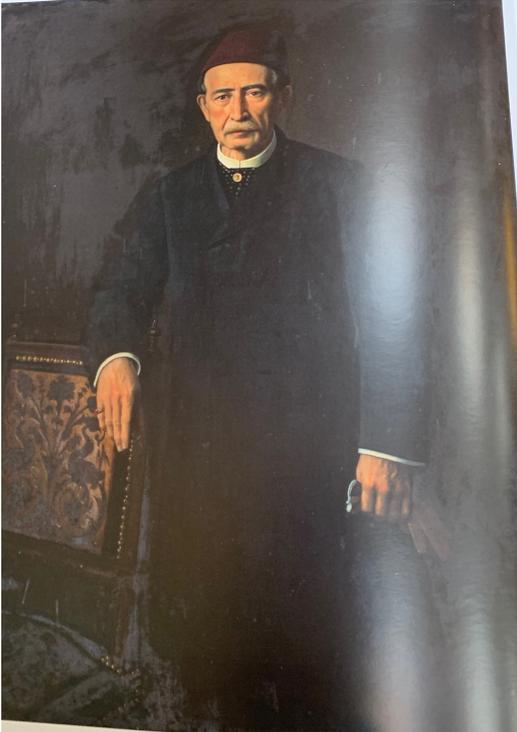
Choucair Saloua Raouda, "How the Arabs Understood Visual Art", document PDF envoyé par Fadia Antar de la Fondation Dalloul, le 19/02/2019, 1951, p.126

Davidian Edgar, *Huguette Caland, prophétesse en ses continents*, juin 2019 (<https://www.lorientlejour.com/article/1175009/huguette-caland-prophetesse-en-ses-continents.html>)

Gronlund Melissa, *Lebanese Modernist Master Huguette Caland Makes British Debut*, mai 2019 (<https://www.thenational.ae/arts-culture/art/lebanese-modernist-master-huguette-caland-makes-british-debut-1.865053#5>)

Scheid Kirsten, *Missing Nikê: On oversights, doubled sights, and Universal art understood through Lebanon*, 2009, p.99, document PDF envoyé par Fadia Antar le 17/02/2019

Annexes



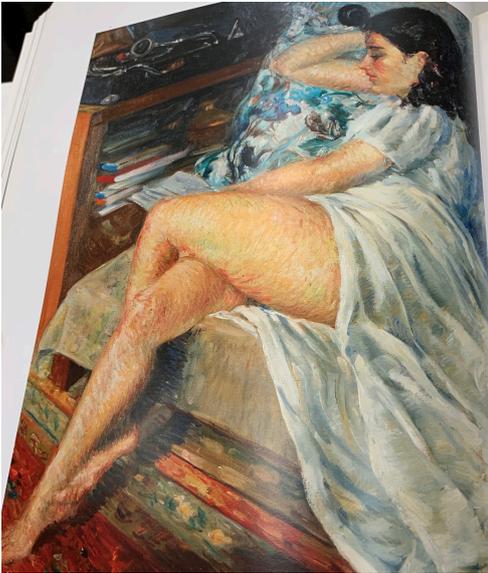
1. Daoud Corm, Portrait de Moussa Sursock, 1895, Huile sur toile, 135x100cm, Collection Sursock-Cochrane, Beyrouth, dans Nour Salamé Abillama (dir.) *L'art au Liban. Artistes modernes et contemporains*, p.3



2. Khalil Saleebby, *Nu de dos*, 1922, huile sur toile, 92x65cm, Université Américaine de Beyrouth, dans *Le corps découvert*, cat.expo ,p.24



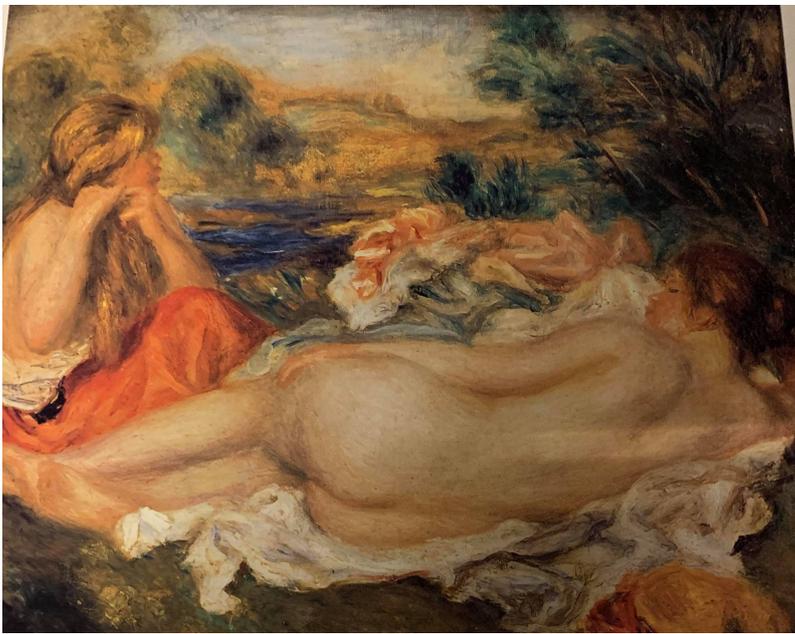
3. Renoir, *Étude. Torse, effet de soleil*, 1875, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris



4. Gemayel, *Jeune fille au gramophone*, non daté, Huile sur toile, 100x76cm, Collection particulière, Beyrouth, dans *L'art au Liban, op.cit.*, p.100



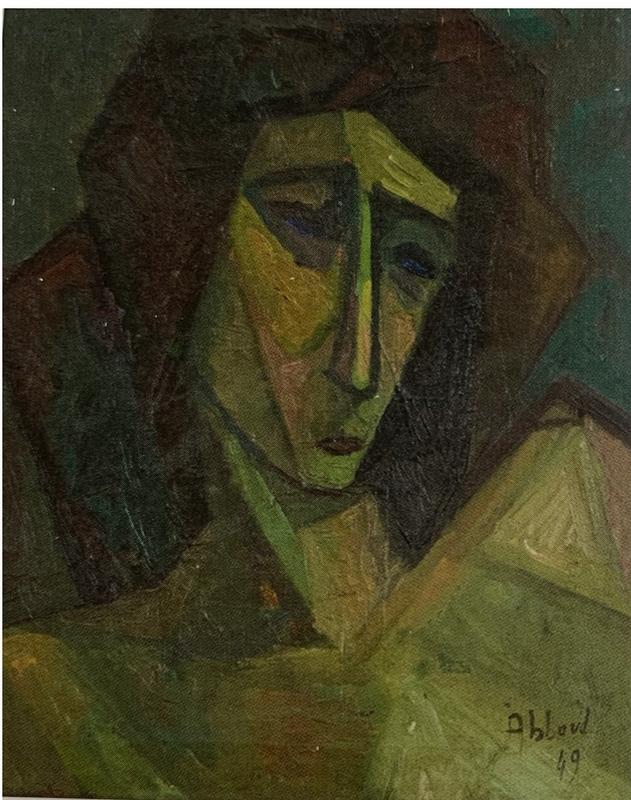
5. César Gemayel, *Les trois baigneuses*, 1948, huile sur toile, Collection particulière, Beyrouth, dans *L'art au Liban, op.cit.*, p.101



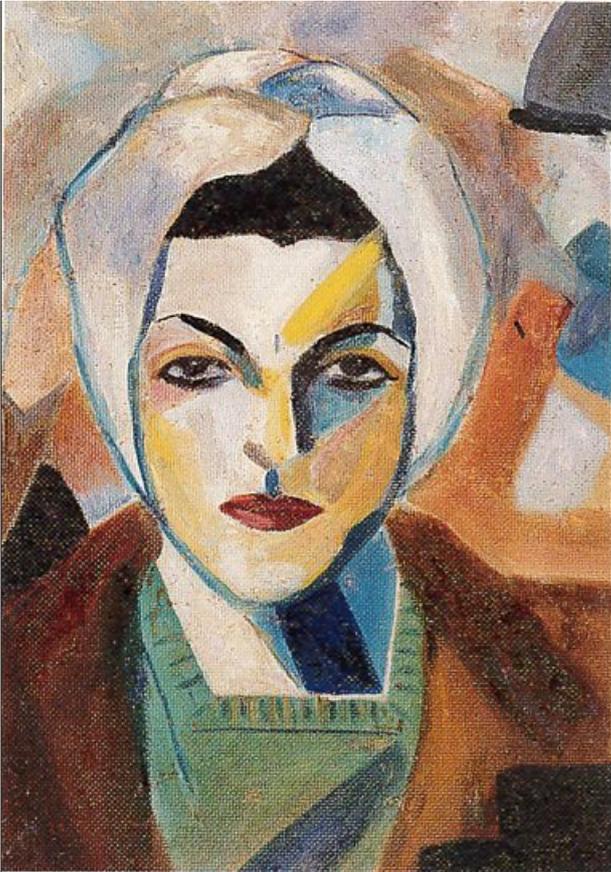
6. Auguste Renoir, *Deux baigneuses dans un paysage*, 1896, huile sur toile, Collection particulière, Copet



7. Shafic Abboud, *Maison dans les pins*, 1942, huile sur panneau, 30x45cm, Samir Andraos Collection, Liban, dans Pascale le Thorel, *Shafic Abboud*, p. 11



8. Shafic Abboud, *Sans Titre*, 1949, huile sur toile, 45x37 cm, collection Nayla Moawad, dans *L'art au Liban, op.cit.*, p.218



9. Saloua Raouda Choucair, Self-portrait, 1943, huile sur toile, Saloua Raouda Choucair Fondation. Source internet: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p017wd9l/p017wbft>



10. Saloua Raouda Choucair, *Les peintres célèbres*, 1948, dans *Saloua Raouda Choucair*, cat.expo., Tate Moderne, Londres, 2013, p.50



11. Saloua Raouda Choucair, *Les peintres célèbres 1*, gouache sur papier, 1948, dans *Saloua Raouda Choucair*, op.cit., p.50



12. Saloua Raouda Choucair, *Les peintres célèbres 2*, gouache sur papier, 1948, dans *Saloua Raouda Choucair*, op.cit., p.51



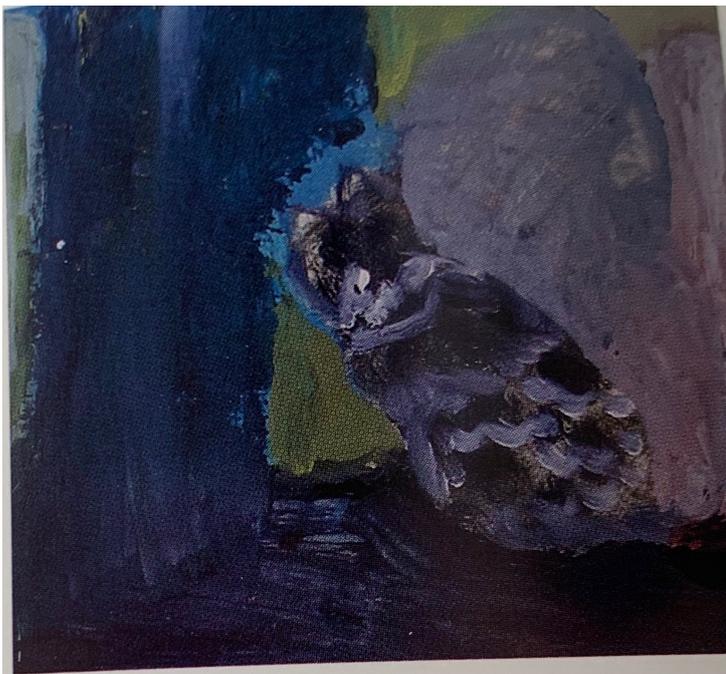
13. Fernand Léger, *Le Grand Déjeuner*, 1921 huile sur toile, 183x251 cm, Museum of Modern Art, New-York. Source Internet: <https://www.timeout.fr/paris/art/les-clefs-dune-passion>



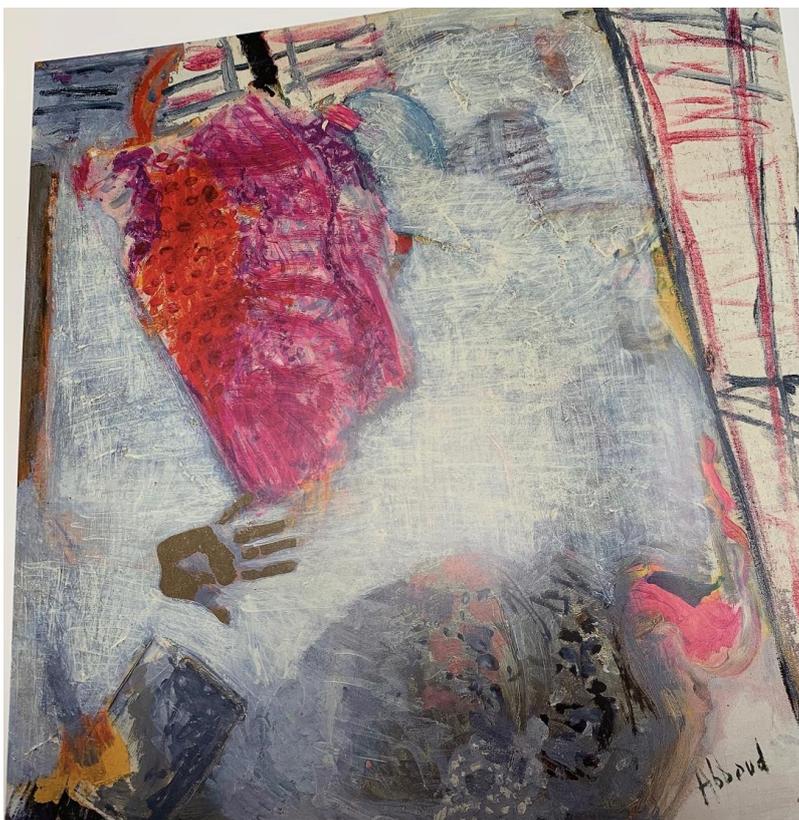
14. Shafic Abboud, *Composition*, 1953, huile sur panneau, 16x24cm, Succession Shafic Abboud, dans Pascale le Thorel, *Shafic Abboud*, p.31



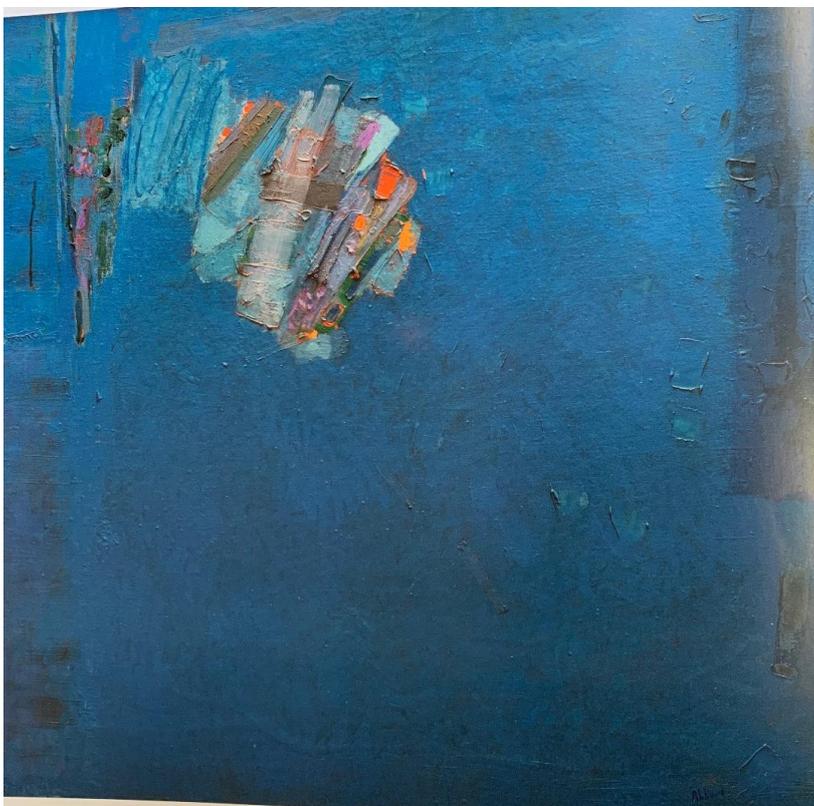
15. Shafic Abboud, *Le grand rouge*, 1959, huile sur toile, 195x130cm, collection Bank Audi Saradar, Paris, dans *Shafic Abboud*, op.cit., p. 32



16. Shafic Abboud, *Le chat moustic*, extrait du livre de Mouchka, tempera sur carton, 22x23cm, Collection privée, France, dans *Shafic Abboud*, op.cit.



17. Shafic Abboud, *La main*, 1969, Huile sur toile, 100x100cm, Collection privée, Royaume-Uni, dans *Shafic Abboud, op.cit.*, p.114



18. Shafic Abboud, *Matin à Montsouris*, 1973, Huile sur toile, 100x100cm, succession Shafic Abboud, dans *Shafic Abboud, op.cit.*, p.116



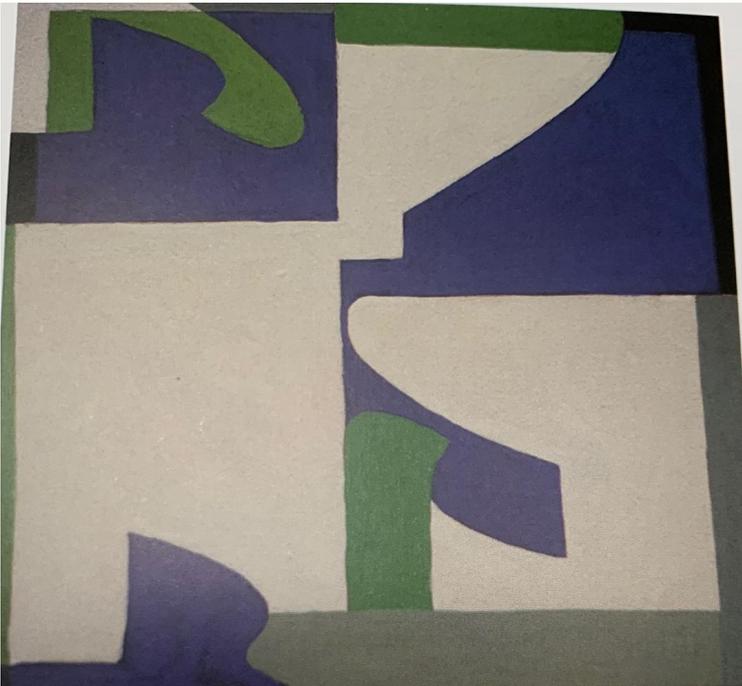
19. Shafic Abboud, *Espace ouvert*, 1972, Huile sur toile, 100x100cm, Succession Shafic Abboud, dans *Shafic Abboud, op.cit.*, p.119



20. Saloua Raouda Chouair, *Fractional Module*, 1947-1951, huile sur toile, 49x59,5cm, dans *Saloua Raouda Chouair, op.cit.*, p.21



21. Saloua Raouda Choucair, *Fractional Module*, 1947-51, Huile sur toile, 50x59cm, dans *Saloua Raouda Choucair*; op.cit., p.20



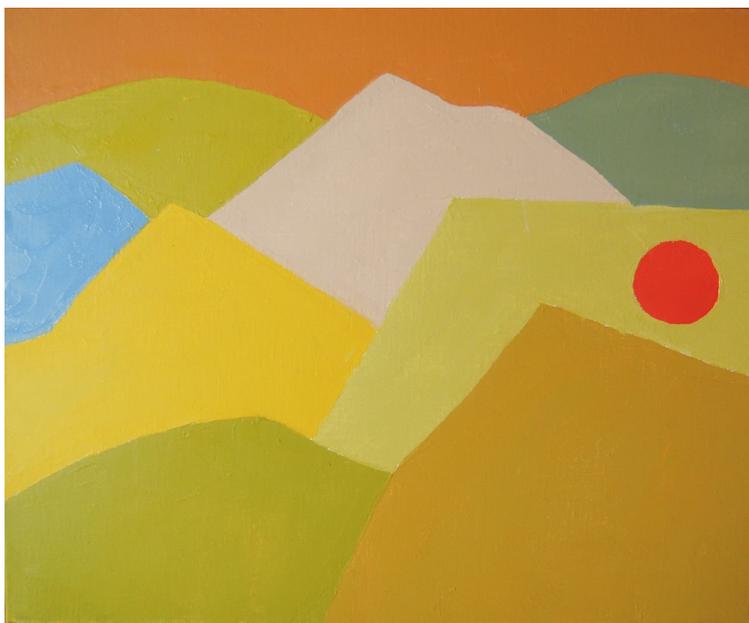
22. Saloua Raouda Choucair, *Module*, 1947-51, Huile sur toile, 22x22cm, dans *Saloua Raouda Choucair*; op.cit., p.52



23. Etel Adnan, *Paysage*, 2014, Huile sur toile, 32 x 41 cm, Musée, Institut du monde arabe, Paris. source Internet: <https://www.claude-lemmand.com/artiste>



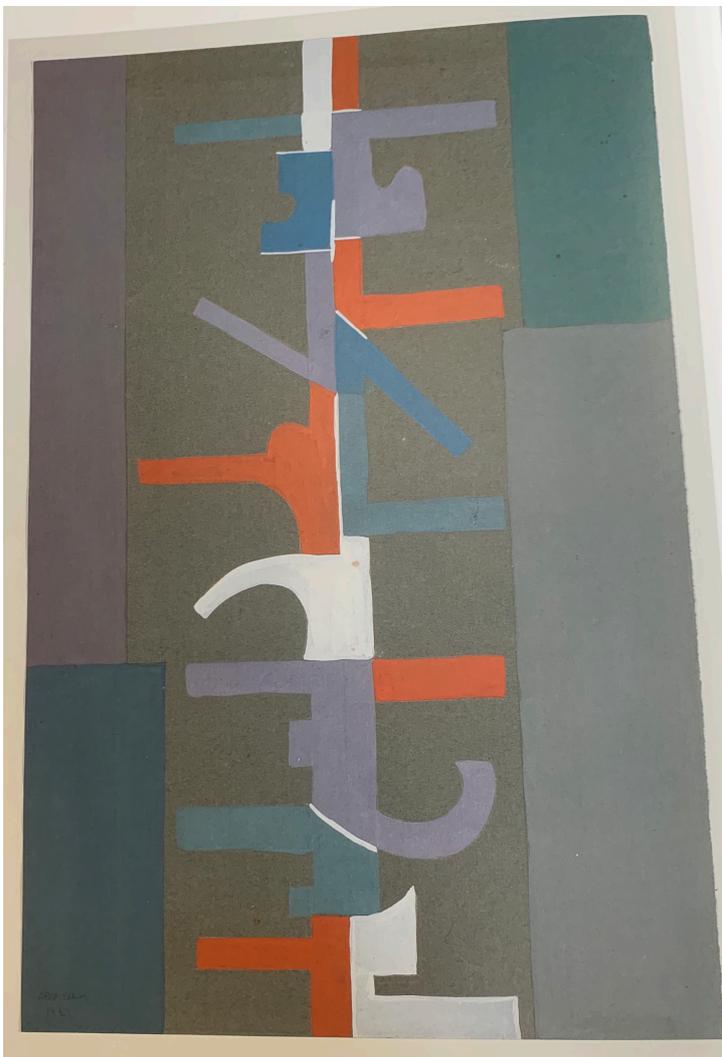
24. Etel Adnan, *Paysage I*, 2016, Huile sur toile, 35 x 45 cm, collection privée. source Internet: <https://www.claude-lemmand.com/artiste>



25. Etel Adnan, *Paysage*, 2015, Huile sur toile, 38 x 46 cm, collection privée. source Internet: <https://www.claude-lemmand.com/artiste>



26. Saloua Raouda Choucair, Experiment with calligraphy, 1949, Gouache sur papier, 48x31cm, dans Saloua Raouda choucair, op.cit.,p.23



27. Saloua Raouda Choucair, Experiment with calligraphy, 1949, Gouache sur papier, 48x31cm dans Saloua Raouda choucair, op.cit., p.23



28. Saloua Raouda Choucair, Poem of Five Verses, 1965, bois blanc, 29x13,5x10,3cm, cat.expo Saloua Raouda Choucair, p.62



29. Huguette Caland, Bribes de corps, 1979, huile sur toile, dimensions inconnues, dans Raoul Jean Moulin, Huguette Caland, p.16

