MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 54 (2021), p. 333-380

Brenda Segone

Le voyage en Occident de Muḥammad Nāǧī (1888-1956)

Conditions d'utilisation

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

Conditions of Use

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

Dernières publications

9782724711752 *Guide du Caire Islamique* Hadrien Collet
9782724711660 *Mélanges de l'Institut dominicain d'études orientales 41* Adrien Candiard (éd.)
9782724711745 *Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)*
9782724711271 *Du côté de chez Zeus* Emmanuel Botte (éd.), Hélène Cuvigny (éd.), Michel Reddé (éd.)
9782724711677 *La Description de l'Égypte* Paul-Marie Grinevald
9782724711714 *La pensée et la pratique pharmacologiques d'Avicenne* Sylvie Ayari
9782724711899 *BCAI 40*
9782724711288 *Karnak-Nord XI* Colin Hope

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

BRENDA SEGONE*

Le voyage en Occident de Muḥammad Nāǧī (1888-1956)

Esquisse d'un nationalisme**

◆ RÉSUMÉ

L'article examine le rôle du voyage en Occident sur l'évolution artistique de Muḥammad Nāǧī (1888-1956), pionnier de la peinture moderne égyptienne, à travers les quatre périodes temporelles qui ont marqué sa réflexion plastique : l'Antiquité gréco-romaine, l'Égypte ancienne, l'Europe moderne, et enfin, l'Égypte moderne. L'Alexandrin, francophone, est témoin du processus d'indépendance de son pays. Son exemple nous livre un aperçu des problématiques auxquelles ont été confrontés les artistes au temps de la *nahḍa*. Il puise, dans le dialogue constant qu'il établit entre l'Égypte et l'Europe, entre le présent et le passé, les racines d'un langage pictural nouveau. Ses déplacements lui permettent de réaliser dans son pays un projet de renaissance artistique de grande envergure. Le voyage en Occident devient paradoxalement dans ce cas l'atelier d'un nationalisme.

Mots-clés : Chypre, égyptianité, Europe, *L'école d'Alexandrie*, *Les joueurs de bâton*, *Les larmes d'Isis*, *L'union nationale ou Énossis*, Muḥammad Nāǧī, nationalisme, occidentalisme, peinture autochtone, peinture murale, résistance, tradition et modernité, voyage en Occident

* Brenda Segone, historienne d'art et auteure de livres de fiction, doctorante en quatrième année à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Brenda.Segone@etu.univ-paris1.fr, brendasegoneauc@gmail.com
** L'article a été possible grâce à une bourse obtenue au printemps 2019 de HussLab, une initiative de l'Université Américaine du Caire, avec l'aide de la fondation Andrew W. Mellon.
Je remercie Mercedes Volait pour ses conseils avisés.

AnIsl 54 (2021), p. 333-380 Brenda Segone
Le voyage en Occident de Muḥammad Nāǧī (1888-1956)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

✦ **ABSTRACT**

Muḥammad Nāğī's journey to the West (1888–1956). A Sketch of Nationalism

The article explores the role of the journey to the West in the artistic evolution of Muḥammad Nāğī (1888-1956), a pioneer of modern Egyptian painting, through the four time periods that influenced his creative process: Greco-Roman Antiquity, Ancient Egypt, Modern Europe, and finally, Modern Egypt. The French-speaking Alexandrian witnesses his country's process of independence. Nāğī's example gives us an insight on the issues facing the artists during the *nahḍa*. He draws, from the constant dialogue he establishes between Egypt and Europe, between the present and the past, the roots of a new pictorial language. His travels allow him to realize in his country the project of a large-scale artistic rebirth that was so dear to him. The journey to the West becomes paradoxically, in the case of the well-read cosmopolitan that is Muḥammad Nāğī, the workshop of a certain type of nationalism.

Keywords: Cyprus, Egyptianness, Europe, *The School of Alexandria*, *Folk Dance*, *The Tears of Isis*, *National Unity or Énossis*, Muḥammad Nāğī, nationalism, Occidentalism, authentic painting, mural painting, resistance, tradition and modernity, the journey to the West

✦ **ملخص**

رحلة محمد ناجي (١٨٨٨–١٩٥٦) إلى الغرب: مخطط لنوع من القومية

يتناول هذا المقال بالدراسة دور الرحلة إلى الغرب في التطور الفني لمحمد ناجي (١٨٨٨–١٩٥٦)، رائد فن الرسم المصري الحديث، من خلال المراحل الزمنية الأربع التي أثرت على فكره التشكيلي: آثار العصر اليوناني الروماني، مصر القديمة، أوروبا الحديثة وأخيرًا مصر الحديثة. كان الفنان السكندري فرنسي الثقافة، شاهدًا على مسيرة استقلال بلاده. ويعطينا مثاله لمحة عن القضايا التي واجهها الفنانون في مرحلة النهضة المصرية. وهو ينهل من الحوار المستمر الذي أقامه بين مصر وأوروبا، بين الحاضر والماضي، ليستمد منه جذور لغة تصويرية جديدة. وتتيح له أسفاره أن يحقق في بلده مشروع نهضة فنية واسعة النطاق. والرحلة إلى الغرب تصبح، بشكل متناقض في هذه الحالة، ورشة لنوع معين من القومية.

الكلمات المفتاحية: قبرص، مصرية، أوروبا، «مدرسة الإسكندرية»، «التحطيب»، «دموع إيزيس»، «الوحدة الوطنية» أو «إينوسيس»، محمد ناجي، قومية، استغراب، تصوير أصلي، تصوير جداري، مقاومة، التقليد والحداثة، الرحلة إلى الغرب

© IFAO 2026

Introduction

Un antécédent en littérature

Le voyage en Occident, et de manière plus générale le voyage, a un antécédent de taille dans la tradition littéraire arabe où il est désigné communément sous le terme d'*al-riḥla*, terme qui sert à qualifier non seulement le voyage, mais le récit du voyage. À l'époque moderne, et plus particulièrement au XIXe siècle, il fait avant tout référence au voyage de Rifāʿa al-Ṭahṭāwī (1801-1873) à Paris, et au fameux récit qui en résulta, *Taḫlīṣ al-ibrīz fī talḫīṣ Bārīz* (1834), traduit en français sous le titre de *L'Or de Paris*[1]. Ce livre est représentatif de l'ère nouvelle pour l'Égypte qui commence au XIXe siècle, sous le règne de Muḥammad ʿAlī, et se poursuit avec sa dynastie. L'objectif du pacha d'Égypte est une *renaissance* ou reconstruction en profondeur de l'Égypte, sur la base de modèles européens modernes ; la *nahḍa* en arabe[2]. Pour y parvenir, Muḥammad ʿAlī envoie des étudiants égyptiens à Paris dans des missions scolaires afin d'y apprendre les sciences modernes et l'art de l'artillerie, dans le but de lui servir de cadres à leur retour en Égypte. Ce récit de voyage est suivi par celui de ʿAlī Mubārak (1824-1893), autre « promoteur de la Renaissance égyptienne[3] », qui expose dans son roman encyclopédique *ʿAlam al-Dīn* (1882) les différentes facettes de la vie en France, industrielle, intellectuelle ou commerciale. Et enfin, nous nous devons de mentionner *al-Riḥla al-Ṯāniyya* (1900) de Muḥammad al-Muwayliḥī (1868-1930, traduite en français sous le titre de *Trois voyageurs à Paris*, comme une des œuvres les plus caractéristiques de cette période, puisque son auteur est considéré comme le premier romancier égyptien. Au XXe siècle, de nouvelles œuvres abordent cette thématique comme *Adīb ou l'Aventure occidentale* de Ṭ. Ḥusayn (1934), *L'oiseau d'Orient* de Tawfīq al-Ḥakīm (1938), *La lanterne d'Umm Hāšim* de Yaḥyā Ḥaqī (1944), *Madame Vienne* de Yūsuf Idrīs (1960), *Les cigarettes égyptiennes* de Wağīh Ġālī (1964), et *Aṣwāt* (Les voix) de Sulaymān Fayyāḍ (1972). En dehors de ces œuvres littéraires, la recherche académique est elle aussi active à ce sujet. La question des relations de voyage, de leurs objectifs, des problématiques qui en découlent, et les transformations qu'ils engendrent à la fois à un niveau personnel et à un niveau social, ont occupé un grand nombre d'intellectuels arabes, français, ou francophones comme Anouar Louca, Randa Sabry, Inès el-Sérafi, Mounira Chatti[4], ʿIṣām Bāhī, Nāğī Nağīb.

1. Rifāʿa al-Ṭahṭāwī, *Taḫlīṣ al-ibrīz fī talḫīṣ Bārīz* (*Le raffinement de l'or dans l'abrégé de Paris*), traduit par Anouar Louca sous le titre de *L'Or de Paris*, La Bibliothèque arabe, Sindbad-Actes Sud, Paris, 1988.
2. Selon *l'Encyclopédie de l'islam*, le terme de *nahḍa* est surtout utilisé par les historiens de la littérature, qui en font usage pour parler du contact moderne des pays arabes avec l'Occident, que certains font remonter au début du XIXe siècle, à l'invasion de Bonaparte, d'autres à la moitié du XIXe siècle, d'autres encore à 1826, date de la première mission scolaire. Toujours est-il que la *nahḍa* commence au XIXe siècle. Le substantif permet de relever l'esprit de nouveauté qui souffle sur les arts à partir de cette époque.
3. Louca, 1970, p. 84.
4. L'ouvrage de A. Louca, *Voyageurs et écrivains égyptiens en France*, constitue une référence indispensable sur le sujet, auquel nous pouvons ajouter le récent *Voyager d'Égypte vers l'Europe et inversement. Parcours croisés (1830-1950)*, sous la direction de Randa Sabry. Cette dernière production nous éclaire, à plusieurs égards, sur l'état d'esprit de ces voyageurs, ainsi que sur l'influence qu'a eu le voyage sur leur œuvre. Composé en deux

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

La recherche dans le champ des arts visuels

En revanche, pour ce qui est des arts visuels, les études sur les voyages en Occident sont presque inexistantes. L'historiographie égyptienne ne fournit que des indications sommaires sur les voyages en Occident des artistes égyptiens[5]. Dans celle des années 1960, de tendance nationaliste, même ces quelques lignes font souvent défaut[6]. Parmi les rares ouvrages qui abordent le sujet des missions scolaires à vocation artistique de manière détaillée, citons le livre de Nadia Radwan *Les modernes d'Égypte : une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués*[7]. Un chapitre est consacré aux « missions scolaires » des artistes. Plusieurs exemples d'itinéraires sont reconstitués, comme ceux de Muḥammad Ḥassan (1892-1961), de Rāġib ʿAyyād (1892-1982), ou de Ḥabīb Ǧurǧī (1892-1965). Du temps de son premier directeur, Guillaume Laplagne, les étudiants de l'école des Beaux-Arts du Caire étaient dirigés vers la France (et plus précisément vers Paris, à l'école des Beaux-Arts ou à l'Académie Julian) et vers l'Italie (à l'Académie des Beaux-Arts de Rome ou à celle de Florence). Les boursiers en arts appliqués partaient, quant à eux, à la London Central School for Arts and Crafts[8]. Cependant, l'ambition de l'ouvrage de N. Radwan est de souligner le contexte transnational de la renaissance artistique égyptienne, plutôt que d'étudier l'influence de l'Occident sur l'évolution des artistes, ou le regard porté par ces artistes sur l'Occident.

La question mérite pourtant le détour puisque les parallèles entre les premiers boursiers d'État et les boursiers en art partis perfectionner leurs études dans les capitales européennes, sont nombreux.

Il s'agit tout d'abord d'un contexte identique, à savoir, celui de l'apprentissage. Le voyage en Occident est central dans la formation des artistes égyptiens de la première moitié du XXe siècle. Le processus de modernisation engendré par les khédives ne passe pas seulement par l'apprentissage des sciences modernes, mais aussi par celui des arts modernes. Être moderne signifie apprécier les arts, avoir du goût. Cette activité « adoptée[9] » de l'Occident, qui est en rupture avec les arts traditionnels du pays, et qui aurait fini par les remplacer selon certains auteurs[10], est fortement encouragée par le célèbre réformiste Muḥammad ʿAbduh qui écrit

parties, il permet de faire le parallèle entre le voyage en Occident et son corollaire mythique, le voyage en Orient qui devient un *topos* courant pour les écrivains européens du XIXe siècle.

5. Mentionnons comme exception l'ouvrage de Yusrī al-Quwayḍī, *al-Rāʾida ʿIffat wa-tilmīḏuhā ʿIṣmat* (2012), qui consacre un chapitre aux différents voyages en Europe de ʿIffat Nāǧī. Voir p. 119-171. Il s'agit cependant d'une transcription de la correspondance qu'a eue la peintre avec son époux de 1962 à 1975.

6. Cf. Said, 1964. Dans les pages 6 et 7, l'auteur Hamed Said fait référence au sculpteur M. Muḫtār et au peintre Maḥmūd Saʿīd, en occultant complètement les échanges culturels avec l'Europe qui ont pu nourrir leur œuvre.

7. Radwan, 2017b.

8. Radwan, 2017b, p. 98.

9. « Adoption » et « adaptation » sont les termes qu'utilise Silvia Naef, pour parler de l'émergence des arts modernes en Égypte. Voir Naef, 2006.

10. Naef, 2006, p. 13-14.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

longuement, dès 1902, sur « l'utilité de la peinture et de la sculpture et des services dont s'est privé l'Islam au cours de son histoire en les bannissant de sa culture[11]. »

Mis à part le contexte de l'apprentissage, il existe un autre rapprochement capital entre les premiers envoyés et les étudiants en art : c'est « la mission civilisatrice » que s'octroient les voyageurs, mise en avant par R. Sabry (2019, p. 46) dans son article intitulé : « Pourquoi voyage-t-on en Europe pendant la nahḍa ? » Le voyage en Occident sert de levier à l'entreprise de projets culturels d'envergure au retour en Égypte. La « dimension comparatiste[12] » et la pensée critique[13] demeurent des constantes communes aux voyageurs[14].

Muḥammad Mūsā Nāǧī

Cet article s'intéresse au rôle joué par le voyage en Occident dans l'évolution artistique de Muḥammad Nāǧī, une figure emblématique de l'art égyptien moderne qui incarne ces problématiques prométhéennes, même s'il ne fut pas à proprement parler un boursier puisqu'il partit à ses propres frais. Son parcours nous permet de poser l'hypothèse que le voyage en Occident constitue une plateforme d'expérimentation d'un nationalisme, un atelier où se négocient l'image et l'idée, au sens platonique, d'une égyptianité. Il introduit, à travers sa pratique, une pensée subversive qui consiste à élever au rang d'universel l'Égypte, son histoire, ses coutumes. À l'hellénisation de l'Histoire, il substitue l'égyptianisation. Dans les années cinquante, il propose comme sujet de tableau l'assimilation entière de la Grèce par l'Égypte :

11. Mostafa, 2019, p. 103.

12. El-Sérafi, p. 170-171.

13. Sabry, 2019, p. 62 . La pensée critique fonctionne de deux façons : « repérer ce qui chez l'autre serait de l'ordre de l'emprunt bénéfique et passer au crible son propre héritage ».

14. Pour donner quelques exemples : Ḥabīb Ǧurǧī, boursier en 1922 à la Woolwich School of Arts en Grande-Bretagne, est chargé d'introduire à son retour, les travaux manuels dans les écoles secondaires (Radwan, 2017b, p. 127). Il fonde également une société pour l'aquarelle en 1928, inspirée d'un modèle britannique et publie régulièrement des articles dans des revues consacrées à la pédagogie artistique. Le sculpteur Muḫtār, boursier à l'école des Beaux-Arts de Paris en 1912, devient en Égypte un membre du comité des Beaux-Arts, formé par décret ministériel en 1924, et propose la construction d'une « Cité des Beaux-Arts » (Volait, 2019, p. 93) ; il établit le groupe artistique « La Chimère » dans les années vingt avec Roger Bréval, il écrit des articles portant sur l'art dans plusieurs revues. Aḥmad ʿUṯmān, boursier à Rome en 1928, devient, en 1933, d'abord professeur à l'école des Beaux-Arts du Caire, dans la section sculpture ; plus tard, il la dirigera. L'idée de créer l'Académie Égyptienne à Rome (établie en 1929) revient à Rāġib ʿAyyād, un des trois boursiers envoyés par le peintre Paolo Forcella à l'Académie Royale des beaux-arts de Rome pour y étudier la peinture. Le but était de permettre à l'Égypte de rayonner à l'étranger mais aussi de servir de cadre aux boursiers égyptiens. ʿAyyād dirige, dès 1937, la section décorative de l'école des Arts appliqués et participe à la fondation en 1952 du musée Muḫtār. La Section libre de l'école des Beaux-Arts du Caire est créée en 1942 par Aḥmad Ṣabrī, boursier de l'État qui l'envoie en 1923 étudier la peinture à l'école des Beaux-Arts de Nantes. Saʿīd al-Ṣadr rentre en 1931 de la Camberwell School of Arts and Crafts à Londres. Il devient professeur de céramique à l'école des Arts appliqués au Caire. En 1950, il ouvre une école de poterie et de céramique sur le modèle britannique.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

« Sous le ciel de Siwa, les dieux de l'Olympe réunis par Alexandre le Grand, qui les présente comme offrande à son père Amun Râ[15] ». Il n'aura pas le temps de le réaliser.

Il est le premier Égyptien à avoir voyagé en Occident pour étudier les arts, avant même les boursiers officiels. La somme importante de correspondances qu'il laisse[16], les agendas ou journaux intimes qu'il tient au cours de ses déplacements, en français également, nous offrent un aperçu de premier ordre à la fois sur ses impressions personnelles et sur des questions d'ordre plus général[17]. Son œuvre est née d'une véritable dialectique entre l'Europe et l'Égypte. Ses tableaux aux thématiques occidentales font écho à ses tableaux aux thématiques égyptiennes. La dimension comparatiste est très visible dans son travail. Qu'en ressort-il ?

Premier directeur égyptien de l'école des Beaux-Arts du Caire (1937), fondateur de l'Atelier d'Alexandrie (1934), premier directeur égyptien du Musée d'art moderne du Caire (1939), directeur de l'Académie égyptienne de Rome (1947), fondateur des Ateliers de Louxor et du Caire (années cinquante), contributeur régulier d'articles sur l'art, le diplomate Nāğī[18], devenu artiste, ne manque pas de zèle. Né à Alexandrie en 1888 dans un milieu aristocratique et cosmopolite au sein d'une Égypte occupée, il meurt en 1956 dans une Égypte indépendante, où le socialisme et le panarabisme de Nasser battent leur plein. Le pays subit plusieurs changements de statut. D'une province ottomane à une colonie britannique, l'Égypte devient un pays souverain. Cette période voit également les relations entre l'Égypte et l'Europe évoluer d'une ouverture, avec cet élan vers l'Europe dans le but de s'instruire et de se moderniser, vers une rupture consommée par la guerre du canal de Suez en 1956, l'année de la mort de Nāğī. L'éveil artistique de cette période moderne accompagne l'éveil politique. Témoin de tout cela, le peintre y participe avec son pinceau mais aussi, en sa qualité de diplomate.

L'historiographie égyptienne a rétrospectivement appelé la génération à laquelle appartient Nāğī, la génération des « pionniers » ou des « aînés ». Ce sont des peintres qui, non seulement ont été parmi les premiers à étudier l'art, mais qui, comme Nāğī et Maḥmūd Saʿīd, ont tenté de libérer, bien qu'insuffisamment selon certains, la peinture moderne de l'emprise de l'académisme et de l'orientalisme. Ils ont exploré de nouveaux chemins, appelés « égyptiens », « authentiques », « autochtones », à une époque où être égyptien était en soi une question très complexe. Ces terminologies cristallisent des questions tant artistiques que politiques. La fameuse « quête de l'authenticité[19] » qui fut et continue d'être à ce jour, une préoccupation constante de l'art arabe moderne, prend racine dans la figure de Nāğī qui en est le promoteur.

15. Al-Quwayḍī, Dāwistāšī, 2009, p. 455.

16. Les correspondances sont, pour la très grande majorité, écrites en français. Une traduction partielle, sélective est parue en arabe dans *Muḥammad Nāğī kamā lam yuʿraf min qabl: ḥayātuhu al-šaḫṣiyya wa-l-fanniyya, 1888-1956*, Dāwistāshī, al-Quwayḍī, 2009.

17. Les extraits de journaux cités dans cet article proviennent des archives de ʿIṣmat Dāwistāšī que je remercie tout particulièrement pour la confiance qu'il a pu m'accorder en m'y donnant accès.

18. Nāğī n'a pas voyagé au départ pour apprendre les arts, mais le droit. Progressivement, son goût pour les arts se confirme et il part, à ses frais, pour étudier les beaux-arts à Florence, de 1910 à 1914. C'est pourquoi il est considéré par certains historiens comme un autodidacte.

19. Naef, 2006, p. 67.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Or, c'est un des peintres qui a le plus voyagé. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'un paradoxe, mais c'est au contraire un lien de causalité qui unit cette quête de l'authenticité et le fait de découvrir des cultures différentes. Le contexte de l'époque, celle d'une Égypte en réveil, du moins pour les élites réformatrices dont il fait partie, n'y est pas étranger. En côtoyant toutes ces possibilités sociales, politiques et culturelles, Nāǧī n'a point de cesse qu'il n'ait trouvé la sienne, à travers ses choix artistiques. Donc, plutôt que de parler d'une « quête », il faudrait parler d'une fabrique de l'authenticité.

Déplacement dans le temps

Quel est le rôle joué par le voyage en Occident dans l'évolution artistique de Muḥammad Nāǧī ? Si l'on considère la question d'un point de vue quantitatif, il n'y a pas de sens à parler de « voyage » au singulier, puisque Nāǧī multiplie tant ses itinéraires qu'il est impossible d'en rendre compte de manière exhaustive. Parmi les villes et les pays qu'il a visités, mentionnons Marseille, Lyon, Florence, Paris à plusieurs reprises, Gif, Rio, la Suisse, l'Autriche, l'Allemagne, Prague, le Monténégro, l'Éthiopie, Rome, Londres, Chypre, Venise, Athènes etc. En revanche, d'un point de vue qualitatif, la question devient pertinente puisque l'aventure de Nāǧī coïncide plus largement avec « le voyage ardu du mouvement artistique moderne en Égypte, depuis sa naissance jusqu'à son âge adulte » comme l'affirme le critique et historien d'art égyptien, ʿIzz al-Dīn Naǧīb, dans son article consacré au peintre[20]. Or, le voyage, pour ces voyageurs qui partent à l'assaut de la modernité, située à quelque quatre jours de traversée en bateau, alors que celle-ci durait trente-deux jours du temps de R. al-Ṭahṭāwī, devient surtout une occasion de se déplacer dans sa propre histoire, de remonter le temps. Autrement dit, les déplacements dans l'espace provoquent un « déplacement dans le temps[21] » qui n'est pas sans conséquence sur les choix artistiques comme nous le verrons plus tard. C'est pour rendre cette idée de « déplacement dans le temps », que le présent article a été structuré en quatre parties qui correspondent aux quatre périodes temporelles ayant joué un rôle décisif dans le processus de maturation de Nāǧī, et dans l'élaboration de son projet artistique : l'Antiquité gréco-romaine, l'Égypte ancienne, l'Europe moderne, et enfin, l'Égypte moderne.

20. Naǧīb, 1991, p. 128.
«من هنا فإن تكريمه وإبراز دوره اليوم ليس مقصودًا به شخصه فحسب، بل ان التكريم أيضًا لرمز الرحلة الشاقة للحركة الفنية الحديثة بمصر منذ ميلادها حتى بلوغها سن الرشد».

21. J'emprunte la formule à Mercedes Volait (« Architectures de la décennie pharaonique en Égypte (1922-1932) », 1992). Elle l'emploie pour parler d'une architecture composite formée d'inspirations multiples (antique, médiévale etc.) mais néanmoins originale.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

1. L'Antiquité gréco-romaine[22]

1.1. *Florence : le berceau de la Renaissance italienne*

L'éducation de Nāğī reflète les coutumes de l'aristocratie francophile de l'époque. Elle s'est faite dans un premier temps à la maison par des précepteurs qui lui ont enseigné le français, l'histoire, la géographie et les mathématiques. Le père, propriétaire terrien et directeur des douanes à Alexandrie tient également à lui inculquer la religion islamique et la langue arabe, essentielles pour pouvoir s'occuper des biens fonciers de la famille. Les matières artistiques comme la musique (le oud et le violon) et la poésie française ainsi que le dessin n'étaient pas négligées non plus. C'est Alberto Piattoli qui initie Nāğī à l'art du dessin et de la peinture. Ce professeur de dessin enseignait à l'école Suisse d'Alexandrie. Il donnait en parallèle des cours dans son atelier que Nāğī fréquente à partir de 1904. En 1902, Nāğī poursuit ses écoles secondaires à l'école Suisse d'Alexandrie dans le but d'obtenir le baccalauréat. Il y rencontre le futur poète Giuseppe Ungaretti (1888, Alexandrie-1970, Milan), toscan, fils d'une boulangère et d'un terrassier du Canal de Suez, qui deviendra un ami qu'il chérit toute sa vie. G. Ungaretti fréquentait le cercle littéraire actif d'Alexandrie, tenu par les frères Thuile, ingénieurs français qui travaillaient au Canal de Suez. Nāğī bénéficie fortement de son milieu cosmopolite. Il fréquente des personnes de toutes les classes sociales. L'Italien encourage Nāğī dans son choix de poursuivre sa formation artistique à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

Le choix de Florence est un bon indicateur du type de pratique artistique que valorise Nāğī. Alors que la plupart de ses concitoyens vont à Paris, il choisit une ville italienne où il étudie, de 1910-1914, dans la section libre, intitulée la Scuola Libero Del Nudo. Déjà, lors de son séjour à Lyon, où il s'était rendu, selon les souhaits de son père, pour étudier le droit, de 1906 à 1910, il fait des visites fréquentes au palais de Saint-Pierre dans lequel se situe le musée des Beaux-Arts de Lyon. Il se forge une « encyclopédie visuelle[23] » au contact de la collection du musée qui comporte des œuvres de grands peintres comme Delacroix, Rembrandt, Vélazquez, Rubens, Lucas Cranach l'Ancien, Anton Van Dyck, ainsi que des œuvres des grands noms de la Renaissance italienne comme Le Pérugin, Le Corrège, Le Tintoret, Véronèse, Pierre de Cortone, etc. Ce grand art, académique, le marque profondément.

À Florence, Nāğī reçoit une formation académique. L'enseignement traditionnel prévoit des études anatomiques, des natures mortes, des études de paysages, et la peinture. Il développe ses talents de dessinateur, ce qui lui permet de faire des croquis rapides lors de ses déplacements. Dans ses esquisses au pastel, son intérêt pour la couleur est évident, plutôt que pour la ligne. L'apprentissage du dessin est complété par des copies de tableaux, comme *Le songe*

22. C'est par « abus de langage qu'on parle de « civilisation gréco-romaine », Laneyrie-Dagen, 2011, p. 114. Cependant cette terminologie correspond en histoire de l'art à quelque chose de spécifique, à savoir, les legs de la Grèce et de la Rome antiques d'un point de vue artistique ou culturel. À l'époque de la Renaissance, « la culture humaniste italienne se nourrit de l'Antiquité », Laneyrie-Dagen, 2011, p. 176. D'où la décision de garder cette appellation.

23. Al-Quwayḍī, Dāwistāšī, 2009, p. 56.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

de Jacob (commencé en 1907 et achevé en 1912) ou *Sainte Catherine* (1910). Nous voyons déjà, dans le corpus de cette époque une alternance entre des thématiques égyptiennes et des thématiques européennes, au gré des apprentissages ou des expériences. Comme exemples, citons *La maison du Faune à Pompéi* (1912), *Le portrait de Monsieur Biessy*[24] (1912), *L'allée des Béliers à Louxor* (1912), *Le Prophète et l'araignée* (1914, œuvre aujourd'hui mise hors de vue pour ne pas heurter les sensibilités des iconoclastes[25]). L'influence des maîtres de la Renaissance est évidente dans une composition intitulée *Les haleurs* (1911). On a même reproché à ses haleurs d'être trop influencés par les corps athlétiques de Michel-Ange, alors que, selon ses propres mots, l'artiste a voulu consciemment conjuguer force et grâce dans la scène de banlieue égyptienne[26].

Jusqu'à la période moderne, contrairement aux spécimens de l'art occidental qu'il aurait pu voir dans son propre pays, par l'intermédiaire de collections privées telle que celle de Muḥammad Maḥmūd Ḫalīl[27], l'art visuel était dépendant du lieu pour lequel il avait été conçu. La fresque italienne en constitue une parfaite illustration. *La Cène* de Léonard de Vinci, peinture murale à la détrempe prolonge par le truchement de l'application de la perspective linéaire, le mur du réfectoire des moines au couvent dominicain de Santa Maria delle Grazie à Milan pour lequel il a été commandité, et met face à face les moines avec Jésus et ses disciples, représentants d'un idéal qu'ils sont censés émuler dans leur vie monastique quotidienne. La voûte de la chapelle Sixtine de Michel-Ange est un autre exemple d'épopée visuelle construite selon une logique de continuité spatiale architecturale. Cette pratique artistique, qui est intimement liée à un lieu, et non à un discours théorique sur l'art, sera déterminante pour le parcours de Nāǧī.

1.2. *La notion de* mimésis

La notion de *mimésis* ou imitation qui constitue le fondement du classicisme gréco-romain ainsi que des écoles qui en dérivent comme la Renaissance italienne et la peinture européenne du XVIIe et du XVIIIe siècles, préoccupe Nāǧī au plus haut degré. L'enjeu n'est rien moins que la définition de ce qu'est l'art, son objectif et le rôle de l'artiste. Dans un extrait de journal intime, nous pouvons lire cette réflexion du peintre :

> Est-on artiste à partir du moment où on copie la nature ou au contraire à partir du moment où on s'en éloigne ? Pour Platon et pour Aristote l'art se bornait à une imitation : mimésis. Ni Platon, ni Aristote n'admettaient l'architecture comme un des beaux-arts puisqu'elle n'avait pas pour but de reproduire la nature. La plus belle peinture des raisins est celle que les oiseaux viennent picorer

24. Marie-Gabriel Biessy fut le deuxième directeur de l'école des Beaux-Arts du Caire.
25. Pour une liste complète des œuvres de Nāǧī, voir le catalogue du musée dans sa première édition périmée, non datée, Naǧīb *et al.*, p. 70-72.
26. Naghi *et al.*, 1988, p. 52.
27. Volait, 2013, p. 551.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

> par méprise, telle est l'opinion au temps de la Renaissance et de notre âge classique. Le romantisme, le symbolisme ont ramené notre art vers le mysticisme panthéiste qui vise surtout à exprimer l'âme des choses, fut-ce en déformant l'aspect habituel de leurs apparences[28].

L'observation que la grande peinture italienne et la peinture française néoclassique reposent, en partie, sur des savoirs anciens remontant à la période gréco-romaine, constitue pour Nāğī, une véritable révélation. Son pays, dans cette phase de renaissance, cherche à s'élancer vers des modèles européens avancés, tant en matière de science qu'en matière de mode de vie, et de droits civiques considérés supérieurs. Or, cette supériorité, repose sur une connaissance ancienne. Elle prend ses racines dans le savoir de l'antiquité gréco-romaine dont une partie s'est déroulée dans sa ville natale, à Alexandrie. Nāğī se considère ainsi, tout naturellement, l'héritier de la pensée humaniste, si nécessaire à l'avènement de la *nahḍa* égyptienne. L'adjectif possessif « notre » qui revient deux fois dans l'extrait cité corrobore cette hypothèse. Sans aucun doute, Alexandre le Grand fait autant que les Égyptiens de l'Antiquité partie des ancêtres à qui Nāğī fait référence lorsqu'il dit « ce qui me tient à cœur, c'est de faire de la belle peinture où passe un peu de la vie de mes ancêtres[29] ». Il formule dès 1911 son ambition à sa sœur ʿIffat Nāğī, peintre de grand talent elle-même, par ces mots : « Tu ne sais le rêve que je voudrais réaliser… Je dois être le peintre national, peintre d'épopées[30]. » Pour cela, il est prêt à assimiler l'héritage artistique, dont la mythologie grecque semble être pour lui un jalon essentiel tel qu'on peut le lire dans ce passage copié d'un journal intime qui commence par la mention « thèmes à développer ».

> La mythologie. La connaissance de la mythologie est une nécessité inéluctable dans le domaine de la littérature et de l'art. Dans l'expression de la pensée moderne. C'est un point de ralliement autour de l'art classique. Pour le comprendre, pour s'y familiariser, cette connaissance s'impose. C'est aux sources du mythe grec que l'humanisme a pris naissance. De l'antiquité à nos jours le thème d'inspiration en est inépuisable. C'est par le mythe grec que l'esprit européen a conçu ses plus belles créations[31].

Le musée Nāğī possède par ailleurs le dessin d'un centaure esquissé au crayon à papier, servant d'étude pour *L'école d'Alexandrie*.

Les liens qui rattachent Nāğī à la Grèce se renforcent après 1939, année de son mariage avec une Chypriote d'Égypte, Lilika Tavernari, divorcée et mère de deux enfants. C'est semble-t-il un mariage de raison autant qu'un mariage d'amour : Lilika Tavernari appartient à une famille prestigieuse d'Alexandrie. Quelques discrètes notations du journal intime de Nāğī laissent entendre que les tempéraments des époux ne s'accordent pas, et que le ménage n'est pas vraiment heureux. Cependant, Nāğī séjourne désormais régulièrement à Chypre et en Grèce. Il porte très vite un

28. Transcription d'un extrait tiré d'un journal intime qui provient des archives de ʿI. Dāwistāšī.
29. Naghi *et al.*, 1988, p. 54.
30. Naghi *et al.*, 1988, p. 51.
31. Extrait d'un journal intime, archives de ʿI. Dāwistāšī.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

intérêt à tout ce qui a trait à la vie de tous les jours, au folklore, mais aussi à la Grèce antique. Son journal intime détaille un repas pris à Platres, et une visite en septembre 1944 au musée d'arts et métiers de Nicosie, tenu par une certaine Antigone. On y apprend que la sœur de Lilika, Egly, a envoyé en cadeau à Nāǧī un vase antique, et que l'objet n'est jamais arrivé à destination. Nāǧī se familiarise avec la culture grecque, moderne et ancienne. La crainte qu'il avait éprouvée de ne pouvoir s'intégrer à une culture différente sans difficultés se révèle infondée : « J'étais quelque peu soucieux de faire irruption au sein d'autres habitudes, d'autres traditions ; mais je me sentis bientôt à l'aise grâce à la spontanéité d'effusions de mes beaux-parents[32]. » Un petit cahier indique le dictionnaire bilingue qu'il s'est forgé du grec, transcrit en lettres latines vers l'anglais ou le français. Nous y voyons à la fois la traduction de termes relatifs à la peinture (comme : comment dire vert, jaune, clair ou obscur en grec) et à la vie quotidienne (comme : je suis très heureux, auriez-vous la bonté, avec plaisir etc.) Il est témoin également de la « journée de l'arbre » à Chypre, une journée dédiée à la célébration de la nature qui lui fait noter ces mots : « Le tourisme et l'exode vers l'Europe. Le tourisme est responsable de ce massacre[33] auquel il assiste indifférent. […] » Le déboisement des forêts le mène à exprimer une compassion poétique pour les arbres dans une entrée non datée :

> Je voudrais être un arbre!
> De toutes les métempsychoses, c'est de celle-là qu'il s'agit si j'en avais le choix dans l'autre monde car c'est à mon sens le plus pieux hommage que l'on puisse faire à la terre.
> Ce vœu dans mon subconscient répond à une réalité plastique.
> Je prends racine dit l'arbre symbolique au cœur de la terre éternelle je participe à son renouvellement.
> Je me pare du manteau de ces saisons. Ainsi je ne puis comprendre la terre sans l'arbre expression de tendresse que je porte à la terre maternelle. Aimer l'arbre c'est aimer la vie[34].

Au-delà de la réflexion écologique, relayée également par un tableau, nous voyons là clairement exprimés à la fois le fantasme d'une terre éternelle, et le désir de devenir une émanation féconde, digne de celle-ci.

1.3. *Le corpus grec et chypriote*

Ce corpus n'a été étudié que très rarement. Pourtant il est d'un intérêt particulier puisqu'il est développé en parallèle au corpus qu'on pourrait appeler « rural », et qui exemplifie la pensée picturale profonde de Nāǧī. Il est composé surtout de portraits, de tableaux de genre, de paysages semi-abstraits et d'un tableau d'histoire.

Le corpus ne fut pas réalisé d'un seul coup, mais au cours de plusieurs voyages, des années trente jusqu'à un an avant sa mort, lors de son dernier voyage en Occident, alors que l'Égypte, menée par Gamal Abdel Nasser, entre dans sa seconde phase postcoloniale. Il est important de

32. Extrait d'une lettre envoyée à ʿIffat Nāǧī, sa sœur, le 4 août 1944, de Platres, un village de l'île de Chypre.
33. Il s'agit du "massacre" d'arbres.
34. Extrait d'un journal intime, archives de ʿI. Dāwistāšī.

© IFAO 2026

rappeler que le processus créatif de Nāğī se fait dans la durée[35]. Il commence par un croquis en couleur sur papier, il enchaîne avec une aquarelle de 35 × 50 cm. Ensuite il réalise aux couleurs de pastels une composition à laquelle il apporte les modifications nécessaires et enfin un tableau à l'huile sur toile ou sur papier, ou sur bois mais de format réduit avant la version finale qui est en général, de 180 × 120 cm. Il revient sans cesse sur ses tableaux. À titre d'exemple, le jour de sa mort, en 1956, Nāğī était en train de travailler sur une toile commencée en 1912, *La cueillette des dates*, aujourd'hui au musée Nāğī. Cette démarche artistique rend la datation imprécise.

Mariage à Chypre (fig. 1) représente un mariage dans un village chypriote. La composition converge vers le couple de jeunes mariés qui sortent d'un bâtiment vers une cour externe où un groupe de convives les attend. Un violoniste, des chiens, des bovins dans un enclos, des animaux, des villageois qui participent à la fête. La composition est saturée de bleus, de verts, de jaunes, de rouges qui s'entremêlent comme liquéfiés. (La saturation des couleurs est en général réservée au traitement des thématiques européennes.) C'est une peinture onirique ; une tentative de composition par la couleur d'inspiration cubiste à la manière d'un Fauconnier ou d'un Sérusier, que Nāğī admirait. Le peintre se positionne clairement à distance et en légère contre-plongée. Son souci n'est pas d'imiter la nature mais de s'en libérer pour célébrer dans une scène de genre, un mariage modeste. De par les libertés que le peintre prend par rapport au dessin, à la hiérarchie des plans et au traitement de la couleur qui pare certains personnages d'aures diffuses, l'esthétique de ce tableau s'apparente davantage à celle d'une tapisserie. Dans l'historiographie, le travail de Nāğī a tendance à être réduit à l'impressionnisme or, les tableaux de genre du corpus chypriote montrent un peintre plus complexe.

Mariage populaire, café populaire, costumes traditionnels d'Athènes, de Macédoine ou de Plátres, féminins ou masculins (le fameux costume à la fustanelle aux quatre cents plis), fêtes religieuses, danse populaire grecque, Nāğī l'aristocrate passe au crible la culture de l'Autre qu'il aborde avec son regard d'humaniste, à travers des huiles sur bois ou des esquisses rapides, saisies sur le vif comme le montrent les esquisses aux crayons de couleur d'un danseur grec et d'un violoniste qui font preuve d'une maîtrise notoire de la ligne (fig. 2 et 3).

35. Al-Quwayḍī, Dāwistāšī, 2009, p. 95.

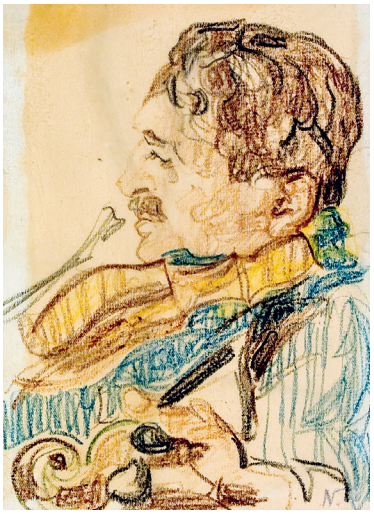
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Source : Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie.

Fig. 1. *Mariage à Chypre*, huile sur bois, 61,5 cm × 79 cm, 1940-1950.

Source : ʿIṣmat Dāwistāšī.

Fig. 2. *Danseur grec*. Crayons de couleur sur papier, 27 × 19 cm.



Source : la famille Nāǧī et Art d'Égypte.

Fig. 3. *Violoniste*. Pastels et crayons de couleur.

© IFAO 2026

L'union nationale ou *Énosis* (fig. 4) est le tableau d'histoire de ce corpus. Il est représentatif des luttes pour lesquelles Nāğī s'est engagé dans sa vie et au chef desquelles se trouve la lutte pour l'indépendance. Après l'Égypte, c'est à Chypre que Nāğī prête son pinceau. Le peintre n'ayant pas eu le temps de réaliser son projet de tableau, nous ne le connaissons qu'à travers quatre œuvres préparatoires, une esquisse colorée, une aquarelle, un pastel et une huile sur papier de petites dimensions (76 × 57 cm). Le sujet de l'étude est l'indépendance de Chypre. L'« Énosis » (union en grec) est le terme donné au mouvement qui revendique l'unification de Chypre avec la Grèce. En août 1954, en partie à l'instigation de Makarios, archevêque et homme politique chypriote, la Grèce soulève la question de Chypre aux Nations Unies, plaidant pour l'application du principe de l'autodétermination. Cependant, le gouvernement britannique est réticent à décoloniser l'île, censée devenir sa nouvelle base au Moyen-Orient, après que les troupes anglaises ont été évacuées de la zone du Canal de Suez en Égypte. Chypre obtient son indépendance en 1960, sans pour autant être unifiée à la Grèce. En 1955, quand Nāğī travaille à son tableau, *Énosis* est un cri de ralliement pour les Grecs de Chypre. L'élan de solidarité dont le peintre égyptien fait ici preuve, démontre son esprit humaniste et sa détermination à s'engager pour un idéal comme celui de la liberté, qu'elle fût recherchée par un peuple avec qui il a quelques affinités, ou par les siens. En outre, sa position est conforme à la politique étrangère de l'Égypte qui entend jouer un rôle de premier ordre sur la scène politique internationale suite à la conférence de Bandung de 1955.

La composition est centrée autour de la figure de Makarios qui tient un sceptre d'une main, et bénit de l'autre un acteur de la résistance chypriote, représenté dans une position curieuse, une jambe fléchie et l'autre tendue en arrière, comme s'il complétait le corps de l'archevêque en lui prêtant ses jambes. Une photographie de Makarios qu'il connaissait personnellement[36], signée (fig. 5), lui sert de référence[37]. Derrière lui, on reconnaît Georgios Grivas, général et chef du mouvement indépendantiste chypriote. Les pointes de deux triangles, dont un petit et un grand inversé, qui se touchent au niveau du premier tiers inférieur du tableau, servent à structurer cette composition en quatre parties. Chacune représente une faction des acteurs du mouvement indépendantiste chypriote. Au total, Nāğī représente 17 figures. Le drapeau grec, les rameaux d'olivier aux feuilles bleues, un bateau, l'acropole sont quelques-uns des attributs qui permettent d'identifier le contexte.

Deux détails se démarquent de l'ensemble de cette composition chargée : l'icône de la Vierge à l'Enfant dans un rectangle au tracé visible, séparé du reste, à l'extrême droite supérieure du tableau, et un homme à l'extrême gauche du tableau, dont nous voyons le dos et le profil à la fois, qui porte un sac à dos et le costume traditionnel du berger chypriote, la tête affublée d'une sorte de serre-tête avec deux excroissances, les yeux fermés, un bâton fourchu dans la main droite. Tous deux relèvent du registre symbolique. La Vierge à l'Enfant représente la patrie-mère, la Grèce. L'homme, quant à lui, revient dans une étude préalable mais sans cornes sur la tête. Nous le trouvons également dans un autre tableau intitulé *Café à Chypre* (1950), de nouveau sans serre-tête. Les excroissances sont donc propres à ce tableau qui célèbre la résistance chypriote.

36. Nağīb *et al.*, non daté, p. 53.
37. Nāğī a par ailleurs dessiné aux crayons de couleur un portrait de l'archevêque.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Source : ʿIṣmat Dāwistāšī.

Fig. 4. *L'union nationale* ou *Énosis* (étude), pastels sur papier, 76 × 57 cm, 1955.

Source : la famille Nāǧī et Art d'Égypte.

Fig. 5. L'archevêque chypriote Makarios.

© IFAO 2026

D'après l'artiste et historien d'art ʿIṣmat Dāwistāšī, cette figure incarne en elle-même la résistance dans *Énosis*[38]. Nous pouvons avancer trois arguments en faveur de cette hypothèse. D'abord l'association indirecte avec Moïse à qui l'iconographie donne comme attributs des cornes et un bâton pour mettre en relief sa force divine et son rôle de guide spirituel. Par ailleurs, le costume traditionnel chypriote et le bâton fourchu sont les attributs du berger chypriote. Ils jouent ici un rôle tellurique. En rajoutant un serre-tête fait de cornes, Nāǧī le transforme en une allégorie. Il en fait le génie du lieu, le *genius loci* romain, qui préside à l'action humaine ou qui l'accompagne. Enfin, c'est le seul personnage de plain-pied, qui a le dos tourné au spectateur, et les yeux fermés, ce qui accentue son côté symbolique[39]. Le génie du lieu est cette force surnaturelle qui permet aux acteurs de la résistance de s'opposer à l'occupation britannique.

Pour mémoire, l'archevêque Makarios et Saʿd Zaġlūl, chefs de mouvements nationalistes respectivement à Chypre et en Égypte, ont été exilés aux Seychelles par les Anglais[40].

1.4. L'école d'Alexandrie *à la Biennale de Venise, 1952 : de la toge à la* ǧalābiyya

L'école d'Alexandrie (fig. 6), considéré comme son chef d'œuvre, est un autre exemple de tableau inspiré de l'Antiquité gréco-romaine. Il a pour thème la ville d'Alexandrie au temps des Ptolémées mais transposée dans l'Égypte renaissante. Ce tableau, qui représente l'Égypte à la Biennale de Venise en 1952, fut commandité par Ṭāhā Ḥusayn, premier recteur de l'université Farouk Ier d'Alexandrie, créée en 1938. Au départ, il devait figurer dans la salle de célébration de l'université, l'idée étant de poser l'université Farouk Ier d'Alexandrie comme l'héritière de l'école d'Alexandrie de l'époque ptolémaïque. Celle-ci était réputée pour l'astronomie, les mathématiques, la philosophie et la médecine. Elle était en outre un centre de rencontre des savants du monde entier. Pour les deux hommes, Ṭ. Ḥusayn et Nāǧī, Alexandrie incarne donc le savoir du bassin méditerranéen[41]. D'ailleurs, le « doyen des lettres arabes » considère la Grèce comme le second pilier sur lequel repose l'identité égyptienne, le premier étant l'Égypte ancienne et le troisième étant l'islam[42]. Or, pour une raison inconnue, le tableau finit par décorer la salle de réunion principale de la mairie d'Alexandrie, à l'occasion de la célébration de la nouvelle République d'Égypte[43]. Cette peinture murale de grande dimension, 7 × 3 m, synthétise la pensée du peintre. Le titre renvoie à la fresque du maître de la Renaissance italienne, *L'école d'Athènes* de Raphaël, qui fut commanditée par le pape Jules II au début du XVIe siècle pour décorer la Stanza della Segnatura au Vatican. Rappelons que le but de Raphaël était de représenter

38. Dans un entretien avec ʿI. Dāwistāšī le 16 décembre 2019, à Alexandrie.
39. Dans une entrée de journal datant des années quarante, Nāǧī est ému par la rencontre avec un « type primoridal », Nikolaki qu'il considère comme étant « l'esprit et le cœur de la montagne ». Cette réflexion encourage l'interprétation de cette figure comme étant le génie du lieu.
40. L'exil est un autre motif de voyage au XIXe et au début du XXe siècle.
41. Naǧīb *et al.*, non daté, p. 52.
42. Abdel Fattah, 1993, p. 687-710.
43. Dāwistāšī, 2005, p. 71-75.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

l'assimilation du savoir grec ancien par le christianisme en célébrant simultanément la raison (avec *L'école d'Athènes*) et la foi (avec *La dispute du Saint-Sacrement*, sur le mur opposé).

La peinture de Nāǧī fonctionne selon l'idée classique du tableau qui considère celui-ci comme étant « le cadre à partir duquel on peut contempler l'histoire[44] ». De quelle histoire s'agit-il ? Nullement d'un évènement historique mais d'une vision de l'histoire. L'idée est d'honorer les Arabes et de montrer le rôle qu'ils ont eu dans la transmission de la culture grecque antique au monde moderne, sans laquelle l'Europe serait restée dans les ténèbres[45]. Les lumières de la connaissance sont transmises par les Ptolémées aux Alexandrins modernes, composés d'Arabes et de Grecs.

Au centre, nous trouvons la statue d'Alexandre le Grand, fondateur de la ville et disciple d'Aristote, vers lequel converge la construction en perspective du tableau. Devant lui, une déesse de la mythologie grecque qui semble porter les attributs de Pallas Athénée, témoigne de la transmission du rouleau de la connaissance par Archimède, (282-212 av. J.-C.) à Ibn Rušd (Averroès), le philosophe du XIIe siècle, vêtu d'une *ǧalābiyya* ; une façon astucieuse de parodier une version toute eurocentrique de la connaissance[46]. L'artiste place de part et d'autre de ce noyau les figures égyptiennes et grecques contemporaines ayant joué un rôle important dans le développement de la vie culturelle et scientifique de la ville. Les Grecs occupent la partie droite du tableau ; les Égyptiens, la partie gauche. Les mosaïques polychromes au premier plan, à l'arrière-plan les nombreux monuments de style grec érigés par la dynastie des Ptolémées, ainsi que le phare d'Alexandrie à droite, témoignent du développement de la ville. Au fond, nous voyons la baie d'Alexandrie. C'est une synthèse du rayonnement culturel initié par la Grèce antique, et renouvelé par l'Alexandrie moderne.

En partant de la droite nous trouvons[47] : Théodore Kotsika (fondateur du plus grand hôpital d'Alexandrie qui portait son nom aujourd'hui rebaptisé « Gamal Abdel Nasser Hospital »), Nicos Nikolaïdis (peintre et écrivain grec tenant une image à la main), le dieu Dionysos au premier plan, derrière lui le poète Constantin Cavafys, puis Lilika Tavernari (poétesse et épouse de Nāǧī), derrière elle, au chapeau, Jean Sakellaridès (créateur d'une variété de coton qui porte son nom), la muse de la musique Terpsychore, et enfin, le sportif et médecin Sokratis Lagoudakis drapé dans un himation de couleur claire. La figure prenant appui sur un bâton, à la droite d'Archimède dans le tableau, est vraisemblablement Asclèpios (le dieu grec de la médecine) vêtu d'un chiton rouge[48].

44. Arasse, 2006, p. 87.
45. Correspondance de Nāǧī citée dans al-Quwayḍī, Dāwistāšī, 2009, p. 455.
46. Dans une étude préparatoire de 105 × 71 cm, Ibn Rušd et Asclèpios, le personnage à droite de Archimède dans le tableau apparaissent portant du bleu et du rouge respectivement, les couleurs utilisées par Raphaël pour représenter Platon et Aristote dans sa fresque.
47. Dāwistāšī, 2005 ; ʿAṭṭiyya, 1988 et Radwan, 2017b ont identifié les figures mais les analyses sont imprécises ou incomplètes. Je me sers de ces trois références et les complète ; il reste néanmoins quelques incertitudes. Dāwistāšī rapporte les paroles de la sœur de l'artiste.
48. Une version antérieure montre un serpent enroulé autour du bâton, le serpent étant l'attribut d'Asclèpios.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

En partant de l'extrême gauche du tableau nous avons le peintre Nāğī lui-même, avec ses pinceaux et des toiles, aux côtés de qui se tient l'astronome Maḥmūd al-Falakī (il tient le globe terrestre entre ses mains). Au second plan, le peintre M. Saʿīd, Ṭ. Ḥusayn, Aḥmad Luṭfī al-Sayyid (le traducteur d'Aristote et premier recteur de l'Université égyptienne) derrière qui se tient le docteur ʿAlī Muṣṭafā Mušarafa (physicien). Les trois personnages de profil sont : le poète Aḥmad Šawqī, la féministe Hudā Šaʿrāwī, le sculpteur M. Muḫtār. Viennent ensuite les réformistes al-Afǧānī, Muṣṭafā ʿAbd al-Rāziq, Muḥammad ʿAbduh, un représentant du judaïsme qui montre *La Septante*, traduite à Alexandrie, et Sainte Catherine à qui Nāğī prête les traits de sa sœur[49], figure le christianisme.

Deux italiens et deux français se sont glissés dans cette épopée visuelle : derrière Archimède se trouvent les deux artistes alexandrins d'origine italienne, le poète Ungaretti et le peintre Marinetti (le fondateur du futurisme italien), amis de Nāğī. C'est une façon de rendre hommage à la civilisation gréco-romaine de laquelle il se réclame. Quant aux français, il s'agit de Suzanne Bresseau, l'épouse de Ṭāha Ḥusayn dont elle tient la main, sur la partie gauche du tableau, et de Paul Richard, qui est le personnage accompagné d'un lion domestique vers la partie droite du tableau. Il serait un paysagiste français, ami de l'artiste[50].

En mettant l'accent sur l'importance du bassin méditerranéen dans le développement des civilisations, Nāğī minimise le rôle de l'Europe occidentale et septentrionale ; du moins celui de la France et de l'Angleterre. Peut-être est-ce une façon de conjurer les effets du colonialisme, ou une réaction de fierté. En tout cas, les liens qui unissent l'Égypte à la Grèce sont différents de ceux qui l'unissent au reste de l'Europe.

Nous voyons dans cette œuvre le recours au langage classique. Cependant, le peintre s'en écarte par une utilisation audacieuse de la couleur, notamment pour le rendu des volumes, plus proche du fauvisme que du clair-obscur classique. La deuxième différence apparaît dans le choix qu'a fait Nāğī de ne pas harmoniser les figures en les revêtant tous de la même manière. L'éclectisme des costumes mériterait d'ailleurs une étude à part, mais le choix semble cohérent avec Alexandrie, une ville cosmopolite dès le départ. Une attention particulière est portée au traitement de la *ğalābiyya* d'Ibn Rušd qui demeure le personnage principal.

« Nāğī l'Alexandrin », comme il souhaitait qu'on l'appelle, en se faisant une place parmi les grands noms de son époque, démontre l'importance que cette ville possède à ses yeux, ainsi que celle de la peinture. Elle seule, d'après lui, permet de réaliser une synthèse des temps et de toucher le cœur du public[51]. Nāğī réfute l'idée de l'art pour l'art qu'il trouve bien trop étroite, en privilégiant une construction historique dont le but est d'édifier les masses ; de leur donner les moyens de s'acheminer vers leur futur en faisant un lien entre le passé glorieux et le présent renaissant. Il s'assure également par ce moyen un rôle dans la renaissance égyptienne, mot qui revient en vogue dans les années quarante et cinquante.

49. Si l'identification de la plupart des personnages est relativement facile, c'est dû au fait que Nāğī a travaillé à partir de photographies comme l'atteste sa correspondance dans al-Quwayḍī, Dāwistāšī, 2009, p. 365-371.
50. Dāwistāšī, 2005, p. 71-72. Je n'ai pu vérifier cette information.
51. ʿAṭṭiyya, 1988.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Nāǧī n'accompagnera pas son tableau à Venise, faute de support de la part de l'administration des Beaux-Arts. Dans une lettre de 1955, il l'accuse de stagnation mais aussi d'incompétence, incompatibles avec l'esprit de renouveau[52]. Le tableau a malheureusement brûlé le 25 janvier 2011, au tout début du printemps arabe[53].

Source : 'Iṣmat Dāwistāšī.

Fig. 6. *L'école d'Alexandrie*, peinture à l'huile, 7 m × 3 m, 1939-1952.

2. L'Égypte ancienne

2.1. *L'Égypte : berceau des civilisations*

De l'Antiquité gréco-romaine à l'Égypte ancienne, il n'y avait qu'un pas à franchir dans la prise de conscience de Nāǧī, vis-à-vis de l'importance que revêt son pays dans l'histoire des civilisations et dans le rôle personnel qu'il doit jouer pour revaloriser l'Égypte sur la scène artistique mondiale. Ainsi, la première prise de conscience que les nations civilisées modernes devaient beaucoup aux civilisations plus anciennes, se poursuit avec une autre : ces grandes civilisations prennent leur source dans la vallée du Nil.

Déjà, dans ses poésies écrites en français, dont l'une s'intitule « la Fiancée du Nil », Nāǧī montre un attachement à son pays sur une veine romantique. Même si les bases de sa poésie se trouvent dans la culture française, les sujets eux sont ancrés dans l'histoire de l'Égypte. Très tôt, il se préoccupe des « racines de l'identité culturelle de l'Égypte[54] ». Le canal de Maḥmūdiyya où il grandit, la terre de ses aïeux à Abū Ḥummuṣ situé dans le Delta au nord de l'Égypte, constituent le sujet d'autres poèmes.

52. Al-Quwayḍī, Dāwistāšī, 2009, p. 375-376.
53. Dāwistāšī, 2011.
54. Al-Quwayḍī, Dāwistāšī, 2009, p. 28.

© IFAO 2026

Dès ses années de formation, et plus tard en tant que diplomate, sa vie est partagée entre les voyages qu'il accomplit en Occident et les temps de retour en Égypte. Ces retours, notamment pendant les vacances, se déroulent en partie dans l'atelier de la maison des artistes à Darb al-Labbāna à la citadelle, qu'il loue en 1912, et en partie à Louxor, la ville mythique où il se rend régulièrement pour visiter une connaissance de la famille, le cheikh ʿAbd al-Rassūl. Il y construit un atelier en 1914. La maison des artistes est une ancienne maison datant de l'époque ottomane qui a conservé son caractère original[55]. Le deuxième atelier, quant à lui, donne sur les colosses de Memnon, qui « gardent la ville », selon Nāǧī.

2.2. *Nāǧī, un égyptomane précoce ?*

Ces allers-retours lui permettent de développer un esprit critique vis-à-vis de l'héritage et de la tâche qui l'attend. Il est le premier artiste moderne à s'intéresser à la peinture murale de l'Égypte ancienne pour ses qualités plastiques. Néanmoins, Nāǧī n'est pas encore en pleine possession de ses moyens picturaux. Il sait qu'il doit ajuster son regard sur le patrimoine égyptien[56], mais comment ?

Les antiquités égyptiennes, dont le célèbre *Scribe assis* ou *La pierre de Rosette*, font, depuis plusieurs décennies déjà, la fierté des musées européens comme le Louvre ou le British Museum. Les Américains sont également très intéressés par l'archéologie égyptienne. En 1902, le Service des antiquités égyptiennes leur accorde des permis de fouilles scientifiques sur les pyramides royales et les tombes privées de mastaba de Gizeh. L'Occident est en pleine égyptomanie, que la découverte en 1922 de la tombe de Toutankhamon exacerbe. En 1925, la découverte par les Américains de la tombe de Hetephérès, mère de Chéops fait la une des journaux. L'architecture occidentale ainsi que la culture visuelle européenne, y compris jusque dans les images publicitaires s'imprègnent de pharaonisme. En Égypte, comme le souligne Mercedes Volait[57], l'engouement est plus tardif puisqu'il ne deviendra généralisé que dans les années vingt. À cet égard, Nāǧī est un précurseur ; il réalise la copie d'une peinture murale thébaine dès 1918[58]. Il peint, la même année, des tableaux en lien avec l'Égypte ancienne, *L'allée des Béliers*, *Le lac sacré à Karnak*, *Vue des colosses de Memnon*. Mais c'est avec *La Renaissance de l'Égypte* ou le *Cortège d'Isis*, peinture murale réalisée à l'aune de la révolution de 1919 contre l'occupation britannique, qu'il se fait remarquer à Paris où deux revues la citent, et en Égypte. Le Sénat égyptien décide, en 1923, à l'occasion de l'inauguration du parlement, d'accrocher la toile de quatre mètres de longueur par un mètre et demi de hauteur, dans la salle des séances du Sénat. Nāǧī réalise un rêve qui lui est cher : accompagner le réveil politique de son pays par des tableaux historicistes.

55. L'atelier est décrit dans le 130e numéro de l'*Égypte nouvelle*, un magazine francophone qui consacre son supplément illustré du 20 décembre 1924 à quelques peintres dont Nāǧī. Ce dernier a également été l'un des contributeurs du magazine ; il écrit un article sur M. Saʿīd, un autre peintre alexandrin.

56. Naghi *et al.*, 1988, p. 18.

57. Volait, 1992, p. 163.

58. Une thèse de doctorat en rapport avec le musée Nāǧī, écrite par Mahinaz Maher en 2012, fait remonter la date à 1916.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Il est placé, par la critique de l'époque, à contre-courant de la faculté des Beaux-Arts : « Il faut souhaiter que l'école des Beaux-Arts dont l'action pourrait devenir si efficace s'intéresse de plus en plus en Égypte au mouvement national abandonné jusqu'à présent à l'initiative privée[59]. » Les écarts entre Nāǧī et ses collègues issus de l'enseignement des Beaux-Arts ne cesseront de hanter le peintre et de provoquer des frictions. Le poète et journaliste français Henri Thuile le félicite pour son intérêt pour la tradition, à sous-entendre ici la tradition égyptienne, qu'il considère à jamais perdue, mais avec laquelle il est possible de renouer, par l'intermédiaire de la tradition gréco-latine. « Il n'est de salut que dans la tradition » dit-il. Nāǧī devient celui qui a donné une expression visuelle à la révolution égyptienne :

> Muhammed Naghi concrétisant sous une forme palpable les aspirations de tout un peuple épris de liberté, fixe pour l'Égypte l'expression suivant laquelle se synthétisent en sa fresque ces multiples désirs, et apporte aux ordonnateurs de ces désirs mêmes, la forme et le rythme suivant lesquels cette liberté exige qu'elle soit entendue[60].

Cette grande peinture, porteuse de promesses et symbole de renouveau, exécutée dans l'atelier de Darb al-Labbāna fut d'abord exposée à Paris, au Salon des artistes français en 1922[61]. Un article de journal français datant du 29 avril 1922, le mentionne dans son contexte :

> La salle 12 est une exposition d'orientalistes. Mais n'y cherchez pas un Dehodencq. À tout prendre, elle est fort intéressante. Les noires *Baigneuses* d'Alfred Dabat composent un ragoût de couleurs très pimenté. Les femmes que Paul-Elie Desbois nous montre au *Cimetière d'El-Keltar* plaquent de clairs accords sur ce fonds pittoresque ; [...] Signalons encore l'Égyptien Naghi qui (en dehors de la salle, sur la travée extérieure) expose un curieux *Projet de décoration pour le futur parlement égyptien*, symbolisant la renaissance de son pays[62].

D'après les archives du Salon, le titre intégral est *Renaissance égyptienne ; Projet de décoration pour le futur parlement égyptien*. En septembre 1922, la peinture devient de manière plus concise *La Renaissance de l'Égypte*[63].

Précisons qu'une autre œuvre artistique précède à la fois la peinture en question de Nāǧī et *Le réveil de l'Égypte* de Muḫtār d'un point de vue de la thématique abordée qui est celle de la « renaissance ». Elle est d'un sculpteur américain du nom de Francis Edwin Elwell, qui, en 1897, avait présenté dans un Salon une œuvre intitulée *Egypt Awakening* (fig. 7). Cependant, c'est d'un autre réveil qu'il s'agirait, selon le journaliste empreint d'idéologie coloniale : le réveil de

59. Thuile, 1924.
60. Thuile, 1924.
61. Selon l'historiographie égyptienne, Nāǧī reçut une médaille d'or pour cette peinture ; information qui s'avère erronée d'après les archives françaises.
62. "Aujourd'hui, vernissage du salon des artistes français", dans *L'Œuvre*, samedi 29 Avril 1922.
63. *La Revue Moderne des Arts et de la Vie* 18, 30 Septembre 1922. Article anonyme.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

l'oppression islamique grâce à la lumière de la civilisation moderne[64]. La déesse Isis est représentée, assise sur un trône, les deux bras levés, tenant dans une main, au lieu de la torche de la liberté, une fleur de lotus. Elle est coiffée d'un cimier surmonté de deux cornes entourant le disque solaire[65]. Elle fut récompensée par une médaille d'or. La sculpture fut achetée par un français, Gabriel Goupillat.

THE NEW STATUE: EGYPT AWAKENING, by ELWELL

Striking Symbolic Work by an American Sculptor Which Now Adorns a Paris Salon.

"EGYPT AWAKENING," by Francis Edwin Elwell, is the only piece of sculpture by an American artist that has been purchased from the Salon by a Frenchman who was not acting on behalf of his government. M. Gabriel Goupillat was so struck by the character of this idealistic piece of work that he procured it for the adornment of his residence in the Avenue de Jena, Paris.

In this statue we have a portrayal of the three periods of Egyptian art under the three great races that have successfully dominated the land of the Pharoahs, and in each case rescued it from barbarism and decay. The lower portion of the work is cold and archaic in treatment, typifying the past in the arts of Rameses and his dynasty. The torso is classically Greek, showing the influence of the Ptolemies upon the arts of their predecessors, and the upper portion displays all the beauty of modern realism, at the same time conveying the impression of the awakening of the subject from the centuries of Moslem oppression to all that, by the light of modern civilization, is beautiful. This is accentuated by the lotus, the symbol of peace, which Egypt offers to the world.

It may well be said that nothing so powerful in conception and showing such virility has been produced since Buonarotti's "Moses."

Francis Edwin Elwell is a type of the artist of the heroic school. He comes of Welsh, or Cymric, stock, and his family has for generations played a noble role in the history of this country. His great-grandfather, Ephraim Farrar, took part on the patriotic side in the battle of Concord, one of the early engagements of the Revolutionary War. One of his grand-uncles, another Farrar, served in the war of 1812. Another grand-uncle saw service in the Mexican war of 1846-48, while several members of his family enlisted on the Federal side in 1861, and served during the whole period of the civil war.

Elwell himself holds an honorable discharge from the Massachusetts militia, having served six years in that organization. More recently he joined the ranks of the Engineer Corps as a volunteer, and it was not his fault that he did not see service.

addresses, fancy dancing, music and recitations, those contributing being: C. M. Arnold, Professor Dasse, Mr. Nelson, Mr. West, A. B. Sanborn, Miss Nelson and Miss Della Sholz.

Golden Gate Council will receive a visit from the Progressive Councils next Friday night, and there will be a grand entertainment.

Grand Councilor Boehm has during the present term paid official visits to seventy-five councils.

Angel Council, the new one at Los Angeles, is reported as doing well and taking new members.

YOUNG MEN'S INSTITUTE.

The board of managers will give an entertainment and ball in Pioneer Hall on November 4. Fraternal Council will give one on the 27th inst., and Yorke Council will give one in Union Square Hall on the 28th inst.

Santa Cruz Council has appointed T. W. Kelly, J. J. Dosan, J. Heenen, G. S. Tait, C. J. Gillen, E. A. Cook, J. T. Stanton, J. J. Roney, E. A. Alzma, J. M. Walsh, H. Kinsley, T. J. Leonard, J. D. Taft, J. Nolan and Robert Hamill a committee to take the preliminary steps to arrange for the meeting of the next Grand Council in this city next year and to devise ways to entertain the delegates.

The lecture bureau has J. J. O'Toole, president, and H. Kugelberg, vice-president.

The grand directors will be called together again not later than next January. There will be a musical and literary programme.

THE ROYAL ARCANUM.

Argonaut Council is still in the field and doing well, having initiations at every meeting and increasing its membership. It has organized a degree team of five, which now confers the degrees, doing the work to perfection.

Golden West Council is also making an increase in membership.

LADIES OF THE MACCABEES.

Mrs Eva Bates, lady commander of Phebe Hearst Hive, will shortly leave this city for Honolulu to be absent about three months.

California Hive at its last held meeting increased its membership by the initiation of two candidates.

SAN FRANCISCO CAMP.

San Francisco Camp No. 437, Woodmen of the World, will give another of its pleasant entertainments at an open meeting to be held in the Masonic Temple on Mission street, near Twenty-second, on the night of the 28th inst.

In China a man may wear the same garments for a lifetime without being out of style, so little does the fashion change.

The largest mule in the world was bred in Missouri, is 19 hands 2½ inches high, and weighs 1830 pounds. He is to be sent to a London menagerie.

Source: *The San Francisco Call*, numéro du dimanche 23 Octobre 1898.

Fig. 7. *L'Égypte en réveil* ou *Egypt Awakening*, sculpture, Francis Edwin Elwell, 1897.

Il est significatif qu'une œuvre égyptienne contemporaine, symbolisant une lutte nationale, ait été exposée au Salon des artistes français dans une salle consacrée aux orientalistes, sans que le peintre égyptien en prenne ombrage. Au contraire, le fait qu'elle ait été exposée au Salon parisien lui donne de la valeur en Égypte. Les peintres égyptiens s'approprient les symboles

64. "The new statue: Egypt Awakening by Elwell", dans *The San Francisco Call*, dimanche 23 octobre 1898.
65. Cette iconographie appartient à la déesse Hathor. Il devient d'usage de représenter Isis sous cette forme-là, à partir du Nouvel Empire.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

représentant leur pays et s'engagent dans la lutte nationale au travers de représentations collectives significatives. Le néo-pharaonisme comme style, convenait bien au nationalisme typiquement égyptien, ni arabe, ni islamique, qui définissait le réveil de la nation égyptienne. Comme l'explique N. Radwan, le tableau utilise la métaphore du passé (Isis) pour parler du présent[66]. La nouveauté de la proposition de Nāǧī est d'avoir eu recours à l'Égypte rurale. Isis, l'une des déesses primordiales de la mythologie égyptienne dirige un cortège triomphal, debout sur un char tiré par deux buffles. Elle est escortée par une foule qui danse et chante tout en faisant des offrandes à la déesse. Nāǧī ne ménage pas ses efforts dans cette composition complexe où 20 figures marchent harmonieusement vers le futur ; chacune est caractérisée par une gestuelle spécifique, à l'instar des codes de la représentation des peintres du quattrocento. La nature, le règne animal, l'homme, les dieux, et le règne végétal, tous sont à l'unisson, autour d'Isis, qui avance dignement vers le futur. L'Égypte ancienne reviendra dans d'autres tableaux de Nāǧī comme *Le temple de Karnak*, *Les larmes d'Isis* (1937), dans les années trente ou encore *Amenhotep ou La médecine chez les Anciens Égyptiens* (1933-1934).

Ce qui est significatif dans le cas de *La Renaissance de l'Égypte ou le Cortège d'Isis* (1920) c'est l'omission de tout ce qui est moderne. Nous voyons là, le germe de la pensée picturale de Nāǧī, sur laquelle nous reviendrons dans la quatrième partie, et qui en fait un des maîtres incontestés de la peinture moderne égyptienne. De toute évidence, le succès de *La Renaissance de l'Égypte* le conforte dans le choix de thèmes égyptiens.

2.3. *Le patrimoine égyptien : un triple défi*

Le constat s'impose que la richesse de l'Égypte ancienne est un terrain de convoitise pour les puissances européennes impériales alors que l'Égypte moderne, en tant que telle, est absente en Europe. Elle sert tout juste à satisfaire des stéréotypes occidentaux, alimentant le fantasme vis-à-vis de l'Orient, cet ailleurs exotique, ou à assouvir des ambitions coloniales. Sur une page de son journal, Nāǧī fait référence à une revue d'avant-garde russe, *Jar-Ptitsa* (Oiseau de Feu), trilingue, dont le numéro en question de 1926 montre le portrait au crayon d'*Un vieux fellah*, du peintre Ivan Bilibine. Sur une autre page de la même revue, le portrait disgracieux d'une *Femme avec enfant de la tribu Banda* rappelle le rapport ambigu de fascination et de mépris qu'ont eu certains artistes du XIXe siècle pour le « sauvage ». La revue d'art et de littérature, destinée avant tout aux émigrés russes de Paris se penche à la fois sur le folklore et les mouvements expérimentaux.

Nāǧī sait, en théorie, qu'il doit revenir puiser aux sources de l'Ancienne Égypte. Lorsqu'en 1937 il devient le premier directeur égyptien de l'école des Beaux-Arts après Guillaume Laplagne (français), Marie-Gabriel Biessy (français), Camillo Innocenti (italien)[67], il généralise cette tendance en introduisant dans le cursus l'étude de l'art égyptien ancien[68].

66. Radwan, 2017a, p. 2.
67. G. Laplagne dirige l'école de 1908 jusqu'en 1917 ; M.-G. Biessy de 1917 à 1927 ; C. Innocenti de 1928 à 1937.
68. Radwan, 2017a, p. 9.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Il propose également l'intervention d'artistes externes comme M. Saïd. Plus tard, à partir de 1941, il œuvre à la fondation de l'Atelier de Louxor, une résidence d'artistes située dans le village de Gourna pour faciliter cet apprentissage. Il soulève, en tant que délégué de l'Égypte à la Commission des Beaux-Arts de l'Unesco, à Londres et à Paris, en 1946, la question du sauvetage du Temple de Philae, menacé par les eaux du barrage, et de nouveau il lève la voix pour la sauvegarde du temple d'Abu Simbel, en 1954. Il demande également la restitution de la tête de Néfertiti à l'Égypte. En somme, Nāğī est très conscient de l'importance du patrimoine pharaonique. Néanmoins, il ne cautionne pas la dérive nationaliste radicale des années trente aux années cinquante dont il est témoin. Il écrit dans les années quarante[69] :

> Le nationalisme implique une suffisance telle qu'il renonce à toute aide qui lui vient de l'étranger. Or un pays isolé qui se dérobe au jeu des alliances s'expose à être assimilé par un conquérant vorace. [...] La haine de l'étranger est bien stérile en temps de paix puisqu'elle nous prive de discernement et nous aveugle sur le secret de son triomphe. (Est barrée la mention « les qualités dont il faudrait faire notre profit sans retard »).
>
> La connaissance des langues européennes est un immense avantage dans les rapports internationaux. La présence de spécialistes étrangers dans les rouages de l'État n'a rien qui atteigne à son prestige. Et l'art a tout à gagner d'une émulation entre artistes de nationalités différentes. C'est pourquoi je regrette que les encouragements dont bénéficient les peintres et sculpteurs égyptiens ne soient pas étendus à leurs collègues étrangers.

Ailleurs il note sans ambages : « Nationalisme-politique d'expédients. Les étrangers exclus des acquisitions officielles. »

En 1950, lorsqu'André Lhote (1885-1962), peintre cubiste et théoricien, ami de Nāğī et de sa sœur ʿIffat, vient aux frais du gouvernement égyptien avec son épouse Simone en tant que professeur-visiteur, il trouve un climat hostile à sa présence dû aux changements du contexte politique[70] ; rien n'a été préparé. Nāğī n'hésite pas à envoyer une lettre à Ṭ. Ḥusayn, ministre de l'Éducation à l'époque, pour soulever cette question embarrassante. Avec sa sœur, il prend les devants et organise la visite des tombes thébaines qui intéressaient A. Lhote autant que Nāğī. Une longue et fructueuse amitié unit le couple au peintre et à sa sœur[71]. L'influence qu'ils ont eue l'un sur l'autre est notoire. Dans son livre intitulé *Les chefs d'œuvre de la peinture égyptienne*[72], A. Lhote voit dans les anciens Égyptiens « les premiers artistes fauves et les premiers cubistes », et dans les tables d'offrandes des « natures mortes ». L'ouvrage est riche en reproductions colorées des peintures thébaines. A. Lhote publie aussi son « manifeste », *Les invariants plastiques*[73], conçu lors de ce même voyage en Égypte. Les conférences données en français par A. Lhote

69. Extrait d'un journal intime, archives de ʿI. Dāwistāšī.
70. Voir à ce sujet al-Quwayḍī, 2015.
71. Les correspondances entre la sœur du peintre et le couple ont été traduites en arabe dans al-Quwayḍī, 2015.
72. Lhote, 1954.
73. Cassou, Lhote, 1967.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

furent mal reçues par le public. Seuls les Égyptiens francophones et les artistes étrangers résidant au Caire ont pu les comprendre[74]. Le peintre égyptien fut fortement critiqué à cause de cela. Un sculpteur espagnol de renom, Enrique Pérez Comendador[75] (1900-1981) avait fait lui aussi les frais d'une « basse propagande » pour utiliser les mots de Nāǧī, une propagande encouragée par l'artiste Muḥammad Ḥasan, nommé contrôleur des Beaux-Arts en 1948, qui « flatte les instincts populaires qui portent la haine de l'étranger. Il met en cause l'amour-propre des Égyptiens, il soulève dans les revues une campagne de dénigrement[76] ». La campagne de dénigrement des professeurs-visiteurs, étrangers, se produirait en trois phases : dénigrement (de leur travail artistique), insinuation (de collaboration ou d'intérêts conflictuels), et enfin chantage (dû au mécontentement des artistes locaux)[77].

Si Nāǧī est sûr de l'importance de l'Égypte ancienne en tant que source originelle des arts, il reconnaît en même temps le danger de faire de l'art périmé ; il ne s'agit pas de copier les anciens Égyptiens. De surcroît, il ne veut pas rejeter les avant-gardes européennes, sans avoir trouvé une clé pour les comprendre, une clé qui lui permettrait de faire le lien avec le passé. Ce sont ses voyages à Giverny et à Paris qui vont la lui fournir.

3. L'Europe moderne : les avant-gardes

3.1. *Giverny : Claude Monet*

Lorsqu'en 1918, juste après la première guerre mondiale, Nāǧī prend une nouvelle fois le bateau à Alexandrie pour la France, les tableaux majeurs que l'histoire occidentale de l'art a retenus tels que *La montagne Sainte-Victoire* de Paul Cézanne (1902), *Les demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso (1907), *La desserte rouge* d'Henri Matisse (1908), *Le carré noir* de Kazimir Malévitch (1915) ou *L'autoportrait au soldat* d'Ernst Ludwig Kirchner (1915) ont déjà été peints.

Même si l'impressionnisme l'a beaucoup influencé, le rôle qu'ont joué le cubisme et le post-impressionisme est tout aussi important. Les autres tendances telles que le fauvisme, l'expressionnisme, le surréalisme ou le dadaïsme ne lui sont pas inconnues. Il note au sujet de l'expressionnisme les remarques suivantes :

> Expressionisme. Déformation lyrique pathétique sans analogie avec la déformation cubiste-rationnelle-descriptive. Clair obscur où s'extériorise l'émotion. Les expressionnistes continuateurs de Van Gogh. — Influence de Le Fauconnier sur les peintres septentrionaux. Gustave de Smet — Goerg. — Gromaire : incarnation d'1 esprit de géométrie plus près de Seurat

74. Al-Quwayḍī, 2015, p. 85.
75. Le sculpteur est invité en 1948 par Georges Rémond à donner un cours sur la polychromie en sculpture à l'école des Beaux-Arts du Caire. Georges Rémond (1877-1965) occupe, en 1935, le poste de contrôleur général des Beaux-Arts en Égypte. En 1948, il devient expert des Beaux-Arts au Ministère de l'instruction publique.
76. Feuilles dactylographiées, archives de ʿI. Dāwistāšī.
77. Feuilles dactylographiées, archives de ʿI. Dāwistāšī.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

que de Ensor. Il a reviré la syntaxe cubiste. — Ses figures atteignent à la majesté de type général. — Des comprimés de paysage. Goerg : moraliste — ses effets sont structuraux. Amédée de la Patellière : Vise au classique à travers le vrai Fautrier[78].

Mais il est vrai qu'une fois en contact avec ces œuvres, il est saisi d'un doute profond quant au chemin qu'il doit suivre. Doit-il rallier les avant-gardes ou plutôt s'en éloigner ? La crainte de « rompre avec l'héritage » de son pays est réelle et la mission qu'il s'est donnée, en péril. D'autant qu'il trouve une Europe nouvelle, bruyante et désordonnée. Une Europe qui s'interroge. Qu'il a du mal à idéaliser.

L'art pour l'art, émancipé de toute contrainte sociale, politique et même esthétique, a sa place dans le contexte européen, mais transposé en Égypte où le débat est moins fort, où critiques et historiens d'art sont rares, il se présente comme une imitation pauvre et sans objectif, réservée à quelques initiés. « La philosophie de l'art, la critique artistique et esthétique sont des thèmes que la littérature arabe n'a pas longuement médités[79] ».

Sa rencontre avec Claude Monet en 1918 a été retenue par tous les historiens d'art égyptiens, si bien qu'il n'est pas nécessaire d'y revenir[80]. Une photographie retrouvée dans les archives personnelles du peintre montre une vue de la maison de Monet en arrière-plan et le lac des nymphéas au premier plan. Nāǧī retient trois choses essentielles de cette période. La première, c'est d'utiliser plus audacieusement la couleur ainsi que le lui a conseillé Monet. La deuxième, c'est de poursuivre la recherche du permanent, de l'immortel, et de la construction solide. Un mouvement d'avant-garde moderne comme l'impressionnisme ne peut qu'être de nature éphémère. Preuve en est : son déclin en 1918. L'angoisse de Monet par rapport au jugement que les générations suivantes apporteraient à son travail, frappe Nāǧī. La troisième chose enfin, c'est la quête d'une connivence entre les dessins pharaoniques, les motifs islamiques, et les arts modernes. En ce sens, l'impressionnisme touche Nāǧī parce que certains tableaux lui « évoquent ces images de la nature telles qu'elles se révèlent à qui la regarde à travers les [nos] anciens moucharabiehs arabes[81] ». Nous voyons ici naître le grand dilemme qui caractérise l'art moderne égyptien, et de manière plus générale, arabe, entre la modernité d'un côté et la tradition de l'autre. En Europe, la modernité est vécue comme une rupture avec le système de représentation classique. Elle mène vers l'émancipation de l'impératif illusionniste du geste plastique. En revanche, en Égypte, la modernité, est vécue comme un retour au patrimoine, bien que tous les artistes n'y adhèrent pas. C'est précisément cette divergence de positions qui est à la source de malentendus dont le premier est de penser le modernisme égyptien comme une régression par rapport au modernisme européen. « Modernity united Europe through its desire for a fresh beginning, one that would be unburdened by history, heritage

78. Feuille bleue, archives de ʿI. Dāwistāšī. Il n'est pas clair s'il s'agit de notes personnelles, ou de notes prises lors de conférences mais il en ressort que Nāǧī avait une grande culture artistique.
79. Extrait d'un journal intime, archives de ʿI. Dāwistāšī.
80. Al-Quwayḍī, Dāwistāšī, 2009, p. 78 à 83 ; Naghi *et al.*, 1988.
81. Naghi *et al.*, 1988, p. 18.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

and religion. Modernism was to be secular, and about the new. Equally, in the case of Arab artists, modernity united them in their desire to rediscover their heritage[82]. » Dans le cas de Nāǧī, il s'agit d'un choix conscient.

3.2. *Gif-sur-Yvette : Madame Juliette Adam*

En 1922, l'Égypte devient un royaume. Le sultan Aḥmed Fuʾād, d'origine macédonienne, devient le premier roi d'Égypte. La fin du protectorat britannique est annoncée. Nāǧī se rend à Gif-sur-Yvette, dans la banlieue sud-ouest de Paris, afin de réaliser deux portraits de Madame Juliette Adam (1836-1936), dont le salon littéraire exerça, jusqu'en 1870, une fonction politique en offrant un espace de liberté aux militants républicains[83]. Dans une correspondance qui date du 27 Juin, Nāǧī s'excuse de ne pouvoir rejoindre sa sœur et son père dans leur tour d'Europe (Italie et Allemagne), occupé qu'il est par la réalisation du portrait de Juliette Adam, qui va lui assurer la célébrité en Égypte et en France, selon lui[84]. Cette « femme politique[85] » de grande influence est considérée en Égypte comme la mère spirituelle du chef du parti nationaliste égyptien, Muṣṭafā Kāmil Pacha, mort en 1908, et dont le frère, exilé en France, est logé chez elle[86]. Elle dédie à Nāǧī un exemplaire du livre qui venait de sortir à Nāǧī, *L'Angleterre en France*, en y ajoutant la dédicace suivante : « À mon jeune ami, à mon peintre de tant de talent d'avenir toute mon affectueuse sympathie[87]. » Le jeune égyptien charismatique a su charmer l'intelligentsia française où il est introduit grâce à son statut d'aristocrate et d'attaché diplomatique. 1922 est également l'année où Nāǧī perd sa mère, suite à une maladie. Le portrait est ainsi doublement significatif. Alors que sa sœur et son père se remettent du deuil en faisant un tour d'Europe, Nāǧī, lui, refuse de se laisser distraire, et peint ce portrait poignant (fig. 8).

De facture impressionniste, le tableau possède une force extraordinaire, surtout de par l'intensité du regard bleu de la figure. Il en réalise un autre grandeur nature. Ainsi, c'est lors d'un voyage en France que Nāǧī rencontre la mère spirituelle du nationalisme égyptien, une dame européenne, qui lui sert de fil d'Ariane pour sortir du labyrinthe des propositions désordonnées de l'art moderne. Ce portrait est contemporain de *La Renaissance de l'Égypte* ou le *Cortège d'Isis*, mentionné plus haut. Cependant, comme ce dernier fut commencé en 1919, le contraste de style entre les deux tableaux montre une évolution claire vers une utilisation plus libre de la couleur, visible surtout dans le traitement de la peau ainsi que dans le cadre à droite du tableau, duquel se dégagent des touches violettes expressives.

82. Shabout, 2010.
83. D'Agostini, 2012.
84. Al-Quwayḍī, Dāwistāšī, 2009, p. 90.
85. D'Agostini, 2012.
86. Lackany, 1975, p. 9. L'exil politique a souvent été un motif de voyage en Occident pour les opposants aux différents régimes sur place. Voir à ce sujet Louca, 1970, p. 28.
87. Lackany, 1975, p. 9.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Entré dans le corps diplomatique en 1924, Nāğī se rend en mission à Rio où les arbres lui apparaissent « comme des bêtes féroces et où la vie humaine, le monde végétal et le règne animal se mêlent sans distinction ». Il se trouve incapable de peindre la nature telle qu'il la voit, telle qu'il la ressent, et la peint malgré lui comme un paysage européen. Il comprend alors la nécessité de trouver des moyens appropriés au sujet qu'il traite. C'est la mission artistique que le peintre entreprend en 1932 en Éthiopie pour un an qui lui donnera ces moyens, en libérant complètement la couleur de l'emprise de l'objet[88]. Ce processus de désapprentissage a été nommé par la critique postcoloniale, notamment par Nada Shabout, comme un processus de décolonisation. « It is precisely a process of decolonization (cultural more than physical) that Arab modern art elaborates[89]. »

Source : la famille Nāğī et Art d'Égypte.

Fig. 8. *Madame Juliette Adam*, huile sur toile, 33 cm × 39,5 cm, 1922.

88. La période abyssinienne a maintes fois été étudiée par des historiens d'art comme ʿI. Dāwistāšī qui la considère comme étant la cimaise de Nāğī puisqu'une de ses toiles sera gardée par la Tate Gallery. Elle ne fait pas cependant l'objet de notre étude.

89. Shabout, 2010.

© IFAO 2026

3.3. *Paris : André Lhote*

La concomitance entre la tradition et la modernité lui sera révélée, étrangement, par le cubisme et grâce à André Lhote qui fonde sa propre académie à Paris en 1922. Alors que Nāǧī est nommé attaché à la légation d'Égypte à Paris en 1926, il fréquente l'atelier de Lhote avec sa sœur ʿIffat. Pour Nāǧī, le cubisme n'est, ni plus ni moins que « la pierre de Rosette[90] » qui permet de déchiffrer aussi bien les arts dits primitifs que les arts anciens, autrement ésotériques et imperméables. Il redonne une certaine intellectualité à la pure sensibilité de l'impressionnisme. Là où l'impressionnisme suit « la mouvante et continue apparence des phénomènes », le cubisme permet de « dégager la réalité intellectuelle des choses ». Dans son journal, Nāǧī cite Malebranche pour qui la vérité se situe dans l'esprit, et non dans les sens, ainsi que Platon pour qui, « les sens perçoivent ce qui passe, l'entendement ce qui demeure ». Il retient, d'après le même extrait, la leçon du père du cubisme, Cézanne, qui révèle que « chaque objet derrière les accents de sa forme peut être ramené à l'unité : aux volumes simples comme la sphère, le cylindre et le cube. » Autrement dit, le caractère éternel des objets existent derrière leurs accents particuliers. Cette pensée rappelle la notion platonicienne du monde des *Idées*, et la réflexion du philosophe grec sur le monde réel comme étant une imitation[91].

L'adhésion de Lhote au groupement de la Section d'or vient renforcer cette opinion. Le collectif de peintres, sculpteurs, poètes et critiques associés au cubisme et à l'orphisme trouvaient, dans le nombre d'or, un moyen de prétendre que le cubisme, plutôt qu'un avant-gardisme isolé, représentait la continuation d'une grande tradition. Ce nombre avait fasciné les intellectuels occidentaux aux intérêts divers depuis plusieurs millénaires. Elle reflète une croyance dans l'ordre et l'importance des proportions mathématiques, donc de la géométrie, comme elles existent dans la nature, dans l'Homme de Vitruve, emblème de la Renaissance, inscrit à la fois dans un cercle et un carré, dans les temples égyptiens ou grecs, ainsi que dans l'architecture islamique ou chrétienne. Une fois de plus, le voyage en Occident de Nāǧī se développe comme un moyen de découverte du patrimoine égyptien, à travers un prisme moderne qu'on ne peut nullement lui soustraire. C'est le sens profond qu'il souhaite donner au fameux concept du « *tamṣīr*[92] » utilisé par les intellectuels ou les critiques égyptiens pour parler tantôt d'assimilation du modèle européen et tantôt du remplacement, à partir des années trente, des cadres étrangers dont les contrats se terminaient, par les Égyptiens.

D'après la sœur du peintre, le tableau analysé dans la première partie, *L'union nationale* ou *Énosis* (1955) et réalisé un an avant sa mort comme nous l'avons déjà mentionné, grâce à la section d'or, « joint une réalité sociale à une réalité artistique[93] » ; une harmonie politique à une

90. Extrait d'un journal intime, archives de ʿI. Dāwistāšī.
91. En raccordant le cubisme à la pensée platonicienne, Nāǧī fait de ce mouvement avant-gardiste une lecture contraire à celle de Shabout qui n'y voyait qu'une rupture. Cf. Shabout, 2010.
92. Ǧabāḫanǧī, 1967 ; Baʾšīš, 1989. « *Tamṣīr* » vient de Miṣr (Égypte en arabe) et veut dire « égyptianiser ». Dans le domaine juridique, le terme désigne aussi l'égyptianisation des Levantins, « sujets locaux », et autres apatrides dans la période 1926-1952.
93. Photocopie d'un manuscrit, archives de la famille Nāǧī et d'Art d'Égypte.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

harmonie plastique. Elle enchaîne avec une explication de la section d'or en mentionnant l'utilisation qu'en font différents artistes à travers les âges comme De Vinci, Piero della Francesca, Paul Klee, et, chose très intéressante, elle mentionne également la vie populaire qui croîtrait selon le nombre d'or, opérant par là une comparaison interdisciplinaire. Couronnant le tout, la grande pyramide trouve aussi sa place comme une rigoureuse construction basée sur l'application de la section d'or.

Nāğī développe sa réflexion par rapport à la géométrie, en faisant référence à Viollet-le-Duc pour qui « aucune figure n'est plus satisfaisante pour l'esprit » que celle du triangle équilatéral. Il enchaîne :

> La question est ramenée au nombre.
> Pour construire vraiment, il faut oublier momentanément le côté représentatif de la peinture. En d'autres termes, pour faire un compotier il faut oublier le compotier et ne voir qu'un cube. Au sujet du choix des rapports et proportions dépend la beauté du corps que l'on veut représenter. Tout le secret est donc dans ce premier choix des rapports. Le canon général de Vitruve a servi à Dürer, à Leonard. L'indiscutable perfection de la statuaire grecque réside dans la sévère conception numérique de l'ensemble, dans les moyens techniques infaillibles, basées sur la géométrique. Ces moyens passèrent graduellement dans l'oubli par l'invasion du naturalisme et du sensualisme – nous les retrouvons chez les Gothiques. Les peintres de la Renaissance employaient la méthode des projections orthogonales dont Dürer fixa les règles principales développées plus tard par Monge. La perspective n'est pas un si méprisable moyen – le défaut est dans la manière de s'en servir – elle ne peut vivre sans ses principes scientifiques. Les Égyptiens, les Hindous, les Chaldéens, les Byzantins, sont des décorateurs. Seul le génie de Giotto a ramené l'art plastique pictural[94].

Par ailleurs, les figures schématiques des anciens Égyptiens où se mêlent à la fois profil et face, sont comprises sous un nouvel angle, comme une libération des lois de la perspective réaliste. Nāğī conclut dans son journal : « L'art moderne se rattache, par le cubisme, à l'art égyptien. »

En trouvant ce lien avec le passé à travers le cubisme, Nāğī est désormais équipé pour s'engager dans une révolution artistique personnelle, un pied dans la tradition, un pied dans la modernité.

4. L'Égypte moderne

4.1. *De l'art populaire*

Dans l'historiographie égyptienne, la vie populaire et le folklore commencent à occuper un rôle capital dès les années vingt, où des critiques de plus en plus nombreuses s'élèvent contre l'académisme enseigné par l'école des Beaux-Arts. Sur le plan socio-politique, la ruralité est également une question cruciale puisque l'agriculture est un des piliers de l'Égypte. L'introduction de

94. Extrait d'un journal intime, archives de ʿI. Dāwistāšī.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

la culture du coton au XIXe siècle contribue largement à l'essor économique du pays. Si l'ouvrier est l'emblème par excellence de la révolution bolchevique et sujet de prédilection de l'art russe post-révolutionnaire, en Égypte c'est *le fellah* ou *la fellaha*, c'est-à-dire le paysan ou la paysanne qui deviennent le symbole de la renaissance égyptienne.

Nāǧī est le premier à s'intéresser à la nécessité d'incorporer l'art populaire dans la peinture égyptienne moderne. Souvenons-nous que dans sa jeunesse il exprimait son patriotisme à travers la poésie. *Le berger de Louxor*, *La cueillette des dates* ou *Le cheikh ʿAbd al-Rasūl*, auxquelles nous pouvons ajouter une quantité de dessins relevant de la vie rurale[95], remontent à la première décennie du XXe siècle. *La Renaissance de l'Égypte ou le Cortège d'Isis* illustre également cet intérêt précoce. Cependant, ces tentatives restent timides et c'est vers la fin des années vingt, en parallèle avec les lois sur la nationalité égyptienne[96] que s'articule la notion d'identité à travers l'image de la ruralité[97]. La statue de Muḫtār, inaugurée en 1928, cristallise, dans l'imaginaire national, cette proposition. La symbolique pharaonique et la symbolique rurale deviennent deux « leitmotivs[98] » exprimant au plus près un idéal d'identité égyptienne. Dans les années trente, Habib Ayrout défend l'idée, largement reprise, que le *fellah* serait demeuré dans un *statu quo* immuable[99]. Le *fellah* est vu comme l'héritier et le garant d'une culture autochtone, non atteinte par les occupations étrangères[100]. Dans l'histoire occidentale de l'art, au XIXe siècle, les œuvres comme *Le vanneur* de Millet, ou *Les casseurs de pierre* de Courbet, ayant pour sujet la vie des campagnes ou le monde ouvrier, sont classées sous le mouvement du *réalisme*[101]. Au sein du contexte égyptien, dans les décennies précédant la révolution de 1952, cette même thématique adopte une connotation symbolique, d'idéal. Le voyage à Prague entrepris dans le cadre du Premier Congrès des Arts Populaires en 1928, et le voyage à Paris en 1937, dans le cadre de l'Exposition Internationale, permettront à Nāǧī d'articuler une grammaire spécifiquement égyptienne, le premier posant le cadre théorique, le deuxième le cadre pratique.

95. Cf. al-Ḫādim, 1993.

96. Parolin, 2009, p. 80-81. « Egyptian nationality was first regulated by the Decree Law (*marsum bi-qanun*) of 26 May 1926, the main purpose of which was to sort out the status of former Ottoman subjects in the country. [...] Egypt wanted to reassert its sovereign right to regulate the status of nationals and foreigners, and issued a new Decree-Law on 27 February, 1929. »

97. Alors que la peinture égyptienne moderne commence par des décennies empreintes d'académisme ou d'orientalisme, la littérature égyptienne moderne aborde très tôt sans détours les questions épineuses d'identité, de modernité, de transformation, à l'instar du roman écrit en 1914 en France par Muḥammad Ḥusayn Haykal, boursier dans les années 1910. Considéré comme le premier roman moderne, *Zaynab. Tableaux et caractères égyptiens* met en scène la vie rurale.

98. Radwan, 2017b, p. 187.

99. Radwan, 2017b, p. 215. Il s'agit du livre de Habib Ayrout, *Mœurs et coutumes des fellahs*, 1938.

100. Pourtant, la culture du coton entraîne une profonde mutation sociale du monde rural. Voir à ce sujet Wassef, 1973, p. 418.

101. Daix, 1998, p. 167.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

4.2. *Prague : incident diplomatique au Premier Congrès International des Arts Populaires*

Dans l'ouvrage publié par la MOMA, *Modern Art in the Arab World, Primary Documents*, le discours de Nāğī au congrès est introduit par ces mots, sans aucune mention du contexte :

> Egyptian artist Mohamed Naghi delivered this speech defending the existence and vitality of folk arts in Egypt at the first International Congress of Popular Arts, which took place in Prague in 1928. The speech contravened the claim presented by Louis Hautecœur (the French appointee then heading Egypt's General Administration of Fine Arts) that no such artistic capacities survived in Egypt[102].

Les choses sont en réalité à la fois plus simples, et plus graves. Plus simples parce que les deux hommes ne sont pas d'accord sur la signification de ce qu'est l'art populaire[103] ; premier objet du contentieux. Pour Hautecœur, il est « l'antonyme de l'art savant[104] », et non pas sa version dégradée. Il récuse l'expression d'art populaire choisi par certains historiens pour décrire l'art d'al-Amarna et reste convaincu que la création d'artisans locaux ou l'imitation d'œuvres étrangères ne sont pas, à proprement parler dignes de l'appellation « art populaire » ; elles ne sont qu'une version dégradée de l'art savant. Il conclut son introduction en disant que « on s'apercevra, à l'épreuve, que bien peu de pays possèdent un art populaire au sens plein du terme[105] ». Or, le but de ce congrès, qui relève de l'initiative de l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI), organe de la jeune Société des Nations est d'« étudier la distribution géographique des manifestations artistiques de la vie populaire et de dresser le répertoire de leurs survivances traditionnelles » ainsi que « d'envisager les moyens de maintenir en vie les arts populaires encore existants[106] ». Est-ce-que l'Égypte a envoyé la mauvaise personne ? D'après Nāğī, qui « s'autoproclame représentant de l'Égypte[107] », oui. Il prononce lui aussi un discours, pour cette fois donner une autre définition de l'art populaire qui serait pour lui « synonyme d'art indigène[108] » et surtout un moyen de lutter à la fois contre le « dévorant modernisme[109] » et contre l'académisme. Le modernisme pour Nāğī est surtout

102. Lenssen, Rogers, Shabout, 2018, p. 68. Traduction de l'auteure : L'artiste égyptien Mohamed Naghi a donné ce discours en défendant l'existence et la vitalité des arts populaires en Égypte, lors du Premier Congrès International des Arts Populaires à Prague en 1928. Le discours contredit l'affirmation présentée par Louis Hautecœur (le Français nommé à la tête de l'Administration générale des Beaux-Arts d'Égypte) selon laquelle aucune capacité artistique de ce genre n'a survécu en Égypte.
103. Volait, 2019, p. 96.
104. Volait, 2019, p. 96.
105. Je remercie Mercedes Volait d'avoir partagé ses notes à ce sujet. Je remercie également Nadia Radwan de m'avoir donné accès aux discours de Hautecœur et de Nāğī.
106. Archives Unesco.
107. Radwan, 2017b, p. 236.
108. Volait, 2019, p. 96.
109. Discours de Nāğī, document gracieusement partagé par Nadia Radwan que je remercie ici.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

une uniformisation. « Or, quand la santé d'une Société s'épuise, c'est le peuple nourricier plus près des origines qui alimente les réserves inépuisables. Notre pays demeure par certains côtés conforme à sa grandeur antique – la passé et le présent se raccordent […] ; près des machines hydrauliques et des barrages, le Chadouf et la Sakieh des Ptolémées élèvent l'eau vers les niveaux supérieurs[110]. » Pour résumer, d'après la définition de l'art populaire donnée par Hautecœur, l'Égypte n'en possèderait pas. En contrepartie, d'après la définition qu'en donne Nāǧī, elle possèderait bel et bien un art populaire.

Les deux communications s'avèrent pauvres en comparaison à celles des autres pays : dans le tableau de collaboration des diverses délégations nationales, où on devrait trouver trente et un pays, le nom de l'Égypte ne figure pas, réduisant la liste des pays participants à trente. Nāǧī revient plus tard sur cet incident dans des notes préparatoires :

> En 1927 un congrès des arts populaires s'est tenu à Prague. L'Égypte crut bon d'y participer. Délégua deux représentants dont l'auteur de ces lignes et l'ex-directeur des Beaux-Arts : Louis Hautecœur. Il est profondément regrettable que ce fonctionnaire n'ait pas fait preuve du tact habituel que les étrangers nous témoignent. Ce personnage sabota purement et simplement sa mission. Il se présenta les mains vides au congrès et déclara sans ambages : l'Égypte n'a pas d'art populaire. Le gouvernement égyptien lui faisait confiance. C'était le trahir. Entre temps les folies les plus éblouissantes battaient du plein d'aile. Des confins de l'Asie nous parvenaient les plus étranges traditions sublimées en arts populaires[111].

Le deuxième objet du contentieux, plus grave, tourne donc autour de l'identité et du statut des deux hommes. Nāǧī s'enorgueillit de son identité égyptienne pour légitimer sa présence au congrès, et profite de son statut de diplomate pour parvenir à ses fins. Hautecœur ne prend pas à la légère l'affront de Nāǧī, qui se présente sur un pied d'égalité comme délégué adjoint, et non comme attaché. Il refuse toute coopération. Quoi qu'il en soit, suite à cet incident, les relations de Nāǧī avec la royauté se détériorent. Hautecœur est en effet en bons termes avec le roi Fuʾād et multiplie les activités culturelles. Nāǧī finit par perdre son statut de diplomate[112], ce qui demeure comme un très grand regret dans sa vie puisqu'il sera désormais privé des privilèges liés à ce statut. La deuxième conséquence pour Nāǧī sera d'être poussé à s'intéresser davantage à tout ce qui a trait à la vie populaire, comme un marqueur d'identité, et à développer des motifs égyptiens.

Le directeur du congrès international n'était autre que Henri Focillon qui publiera bientôt la *Vie des formes* (1934), où il propose une interprétation formaliste de l'art. Pour Focillon, le caractère essentiel d'une œuvre d'art est qu'elle a une forme ; elle n'est pas un signe mais une réalité, autonome, qui crée un milieu formel, qui à son tour « crée ses mythes historiques, qui

110. Discours de Nāǧī, document gracieusement partagé par Nadia Radwan que je remercie ici.
111. Journal intime, archives de ʿI. Dāwistāšī.
112. Al-Quwayḍī, Dāwistāšī, 2009, p. 379.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

ne sont pas modelés seulement par l'état des connaissances et par les besoins spirituels, mais par les exigences de la forme[113] ».

Le Congrès en tant que tel, cherche à montrer, « à travers les apports et les particularités qui attestent l'originalité des diverses nations, le fond qui leur est commun[114] ». Cette citation nous rappelle en tous points la réflexion de Cézanne, reprise par Nāğī à son compte, mentionnée plus haut : « Chaque objet derrière les accents de sa forme peut être ramené à l'unité : aux volumes simples comme la sphère, le cylindre et le cube. » Toutes ces réflexions tournent autour des thèmes de l'universalité par rapport à la couleur locale, de modernité et de tradition, de dénominateur commun et de spécificités, de musées d'ethnographies qui se développent dans toute l'Europe ainsi qu'en Égypte[115], de nations qui naissent aux lendemains de la première guerre mondiale. Le Congrès se tient en Tchécoslovaquie, un État souverain formé en Europe centrale en octobre 1918.

Pour le peintre égyptien, derrière les vagues successives de l'histoire, il est possible de retrouver, à travers l'art populaire, le caractère immortel de l'Égypte. L'art populaire est le gardien de l'âme égyptienne, « le miroir qui fixera nos traits », un moyen de se connaître.

Dès lors, il multiplie les toiles et les dessins à thèmes populaires comme *Joueurs de dominos*, *Villageoises au bord du canal Maḥmūdiyya*, *Récolte du coton*, *Visite des tombes*, *L'oiseleur*, *La proue d'une cange*, *Les champs à Abou-Hommos*, *Villageoises devant un puits*, *Femme broyant le maïs*, *Les pêcheurs*, etc.

Dans les dessins qu'il réalise lors de ses voyages au Monténégro en 1930 et à Athènes en 1934, ainsi que dans ses écrits, on remarque un penchant prononcé pour le folklore, pour les costumes traditionnels, pour la nourriture simple des monténégrins et pour la vie à la campagne, qu'il a l'occasion de découvrir grâce à l'invitation de son ami Milo Milonovitch, rencontré en Florence pendant ses années de formation. Il mène un travail quasi ethnographique d'autres cultures.

Il peint à Cavalla une toile représentant la maison de Muḥammad ʿAlī, le fondateur de l'Égypte moderne et importe en Égypte l'idée de l'Atelier d'Athènes, un groupement d'artistes, de penseurs, d'écrivains. Il s'y était rendu avec son ami alexandrin Gaston Zananiri, un poète, qui y a donné une conférence pendant que lui exposait son travail. Il fonde l'atelier en 1935 dont il prend la tête, et nomme Zananiri comme son vice-président. Parmi les membres figure également M. Saʿīd, entre autres. Le rôle de l'atelier est de devenir une plate-forme pour les artistes égyptiens et internationaux. Quelques mois après l'inauguration, une académie du nu y est fondée. Il enchaîne avec des tableaux historiques ayant pour thème la médecine à travers les âges.

Parmi les œuvres caractéristiques de la période nous pouvons mentionner *Les joueurs de bâton* (fig. 9) qui fait partie de la collection du musée des Beaux-Arts à Alexandrie[116]. Effectivement, le jeu des bâtons ou *taḥṭīb* en arabe, est un jeu festif pratiqué surtout en Haute Égypte, sur un fond de musique traditionnelle. Cette tradition remonte à l'Égypte

113. Focillon, 1934, p. 18.
114. Archives Unesco.
115. Ducci, 2015, p. 133-148 .
116. Il y est exposé sous le titre « Folk dance ».

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Source : Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie.

Fig. 9. *Les joueurs de bâton* ou *Folk Dance*, huile sur toile, 80 × 102 cm, 1933.

Source : la famille Nāǧī et Art d'Égypte.

Fig. 10. Photographie de joueurs de bâton servant d'appui pour le tableau.

© IFAO 2026

ancienne où il avait le statut d'art martial, comme en témoignent certaines peintures murales à Louxor. Il reste axé sur des valeurs de virilité, de fierté et de courtoisie. Le *taḥṭīb* est aujourd'hui inscrit au patrimoine mondial de l'humanité. Nāǧī utilise pour ce tableau une photographie (fig. 10) prise lors d'un séjour à la campagne. Dans le tableau, au premier plan, deux hommes dont l'un semble plus âgé que l'autre, croisent leurs bâtons au milieu d'un champ bordé des palmiers. Derrière eux, à gauche, une fille au voile rouge et un groupe de trois garçons, assis, les observent. Détail piquant, l'un d'eux ne porte pas de sous-vêtements, ce qui n'est pas inhabituel pour la campagne. On peut voir son sexe. À droite trois femmes observent elles aussi les lutteurs. On ne distingue pas leurs traits étant donné que cette partie du tableau est légèrement floue. Derrière les enfants, au centre, se trouve une vache. Un coucher de soleil aux reflets irisés donne de la profondeur à la scène. La composition repose sur une pyramide, formée par le corps des deux hommes. Au tout premier plan du tableau, aux abords du cadre, des fruits de la terre sont éparpillés comme s'ils avaient été renversés d'un panier.

La comparaison entre la photographie et le tableau met en évidence la tentative de sublimer la vie rurale. Le groupe de trois femmes à droite, la vache, au fond, et le panier renversé au premier plan ne figuraient pas sur la photographie. Le paysage a été entièrement recomposé. Le peintre a donné à la petite fille à gauche un air grave qu'elle n'avait pas, en même temps qu'il a révélé la nudité du garçon sous son vêtement[117]. On se demande à quel type de spectateur Nāǧī s'adresse. Est-il égyptien, européen ou simplement un homme cultivé ayant une connaissance des deux cultures ? Les similitudes avec le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet sont frappantes, surtout au niveau du paysage, de la perspective atmosphérique, et du panier renversé. Mais au lieu de la femme nue assise au milieu d'hommes habillés qui forment le noyau central chez Manet, Nāǧī représente deux joueurs de bâton, une activité typiquement égyptienne qui remonte à l'Égypte ancienne. Une manière intelligente de remplacer la modernité par la tradition. On peut aller jusqu'à se demander si Nāǧī a été témoin de la scène ou l'a « créée » de toute pièce, avant même de la photographier. Difficile d'y répondre. Cependant, l'écart le plus significatif se situe par rapport à la représentation des corps masculins (bien trop chétifs dans la photographie, et au contraire, dignes et corpulents dans le tableau) et aux couleurs choisies pour peindre la campagne égyptienne (les tons verts, bleus et jaunes prédominent). La frontalité des sujets qui provient de la focale de la caméra place le spectateur dans l'espace du tableau. Toute la richesse provient du travail sur la lumière et sur les étoffes, qui font de cette scène de genre, un tableau à valeur historique. Nous voyons là, un exemple du talent de composition de Nāǧī, qui en fait un des maîtres de la peinture égyptienne moderne. C'est la fabrique de l'authenticité, à l'œuvre.

Il va plus loin dans d'autres tableaux où il passéifie les thèmes ruraux en leur donnant davantage un aspect pharaonique plat, bidimensionnel et monumental en même temps, bien éloigné de l'idéal classique. Il transpose des toiles sur les murs pour chanter d'une part la tradition, et de l'autre, rattacher cette tradition à l'art de l'Égypte ancienne. C'est le corpus de

117. Plusieurs dessins de Nāǧī et une peinture, *L'oiseleur*, représentent des enfants nus ou sans sous-vêtements. C'était une chose courante dans les villages égyptiens. Il se sert donc d'un motif réel pour cette composition.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

l'Exposition internationale de Paris de 1937, composé de plusieurs panneaux décoratifs qui ornent les façades internes du Grand Pavillon, et les façades externes du Pavillon du Tourisme, qui illustre le mieux ce procédé. Nous y voyons des tableaux à l'huile devenir de manière indépendante, des motifs entrelacés dans une grande épopée.

4.3. *L'Exposition internationale des arts et métiers à Paris, en 1937*

Les célèbres *Larmes d'Isis*, de taille monumentale, accueillent le visiteur du Grand Pavillon. Elles occupent le panneau central (fig. 11).

Source : catalogue d'exposition, archives de 'Iṣmat Dāwistāšī.

Fig. 11. Intérieur du Grand Pavillon avec les *Larmes d'Isis* au centre.

© IFAO 2026

D'après l'interprétation de N. Radwan, le sarcophage doré que deux pilleurs transportent à la dérobée, devant Isis en larmes, serait une référence « au pillage des tombeaux et du commerce illicite d'antiquités qui sévit dans la vallée thébaine[118] » et les larmes d'Isis seraient les Larmes de l'Égypte. Cependant, selon le texte publié dans le catalogue de l'exposition, où l'artiste présente lui-même son travail, il ne s'agit pas de pilleurs mais de prêtres portant le sarcophage d'Osiris[119]. Dans ce texte qui rappelle au spectateur ce qu'est la légende osirienne[120], l'accent est mis sur le rôle du « mal » comme élément fécond. Nāğī justifie la taille monumentale du panneau : « Par ses proportions inusitées, elle répond à la grandeur du mythe ; ainsi, Ramsès, vainqueur à Thèbes, dépasse-t-il de dix coudées le champ de bataille qu'il domine, ainsi les Byzantins proposent-ils, dans les voûtes de leurs basiliques, la Panaya gigantesque à l'adoration des fidèles[121]. » L'analogie avec la Vierge byzantine s'étend à la forme de l'œuvre : des panneaux latéraux s'organisent en trois registres en lien avec le panneau central :

> 1er registre : on voit les pleureuses. Un mélange d'actualité n'est pas fait pour desservir le caractère du mythe dont se réclament nos us et coutumes : ne célèbre-t-on pas encore la Crue du Nil ?
> 2e registre : les larmes tombées ont déterminé la crue et toutes les scènes qui s'ensuivent : c'est le passage à gué de bêtes et de gens, ce sont les bateliers qui se baignent, les pêcheurs qui déploient leurs filets.
> 3e registre : la terre est fertilisée ; les cultivateurs récoltent les fruits de leur labeur et de leur peine ; des processions célèbrent la grâce du-Seigneur !
> Ainsi, les Larmes d'Isis ont réhabilité la terre égyptienne[122].

Les panneaux sont à lire du haut vers le bas. *Les pleureuses* à gauche, et *La visite aux tombes* à droite. Dans le registre médian, nous avons à gauche *Les pêcheurs* et à droite *Les bateliers*. Le registre inférieur nous montre *La cueillette du coton* à gauche et *La procession* à droite. Il est de coutume, pendant la Renaissance, de décorer les façades des chapelles avec des scènes de la vie des saints. Dans la chapelle de la famille Bardi à Florence, nous trouvons des fresques de la vie de Saint François, peintes par Giotto en 1318, que Nāğī admirait. Le génie de Nāğī a été de transposer le système de représentation au contexte égyptien, avec une touche moderne. Il sanctifie le peuple égyptien. Les couleurs sont limitées : du bleu, du noir, du blanc, de l'ocre rouge et de l'ocre jaune. Le dessin est simple, inspiré de Gauguin. Nāğī n'utilise pas la technique des fresques italiennes mais celle des anciens Égyptiens : la détrempe.

118. Radwan, 2017b, p. 254.
119. Naghi, 1937, p. 22.
120. La légende va ainsi : « Osiris, le dieu bon, la Lumière incarnée, succombe sous les coups de Set, dieu des Ténèbres qui l'écartèle et disperse ses membres lumineux aux quatre points cardinaux. Isis recueille pieusement les restes divins et les baigne de ses larmes mais, ô miracle ! le Nil qui reçoit les pleurs, se gonfle et déborde ; la terre en est fécondée. » Naghi, 1937, p. 21.
121. Naghi, 1937, p. 21.
122. Naghi, 1937, p. 22.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Alors que A. Lhote présente, dans la même exposition, des tableaux à sujets modernes et futuristes comme *L'usine à gaz*, Nāǧī, lui, décore les murs du pavillon égyptien avec des panneaux puisant leur sujet dans le passé mais un passé considéré immortel. Georges Rémond, contrôleur des Beaux-Arts d'Égypte, exprime une idée chère à Nāǧī : « Car l'Égypte, avant la Grèce, sinon plus qu'elle, a porté avec soi et sur soi la marque de l'universel et mis l'accent sur les mystères et le triomphe de l'intelligence plutôt que sur ceux de la race et du sang[123]. » Il donne une vocation à l'Égypte qui est le lieu de rencontre des peuples de l'Orient et l'Occident mais aussi celui de leur réconciliation[124]. L'Égypte se présente dans les discours officiels en tant que « mère des arts et techniques[125]. » Maḥmūd Muḫtār, Maḥmūd Saʿīd, Naḥamiya Saʿd, Margot Veillon, Muḥammad Labīb, Rāġib ʿAyyād, Mufīd Ǧayyid, Yūsuf Kāmil, Tādrus représentent l'art moderne égyptien. Muḥammad Ḥassan, boursier en Europe et directeur en 1937, de l'école des Arts appliqués de Giza, contribue avec la céramique, la ferronnerie, l'argenterie, les bronzes, le fer forgé. Des antiquités en provenance du Caire et du Louvre se mêlent à l'art arabe et copte pour donner un ensemble éclectique, qu'honorent par leur présence le roi Farouk et le président de la République Albert Lebrun. Le tout est placé sous le signe de l'amitié franco-égyptienne.

Dans ses panneaux, Nāǧī donne à ses contemporains un style ancien. Il lie l'Égypte ancienne et l'Égypte moderne, sans hésiter à utiliser les codes de la représentation moderne. Il joue des perspectives. Dans *Les pleureuses*, la main de la femme qui verse l'eau d'une cruche, et son visage proviennent de perspectives différentes. Le buffle dans le registre médian, en contre-plongée, accueille le visiteur du grand pavillon. Ce type de perspective est absent des parois des tombes thébaines ; le lyrisme de la gestuelle des paysannes, leurs silhouettes rondes, naturelles, et en mouvement, également.

En ancrant sa peinture dans le mythe osirien et en trouvant ses modèles dans l'Égypte rurale, Nāǧī se démarque de la tradition de la peinture sur chevalet des Beaux-Arts. Au lieu d'imiter les modèles européens qui seraient eux-mêmes des imitations, il s'inspire de ses ancêtres. Il tord ainsi la notion de *mimésis*. Il passe du support photographique, à l'huile sur toile et ensuite à la peinture murale pour glorifier ceux de ses contemporains qui n'ont pas été « atteints » par la modernisation, par l'Histoire. Les fig. 12, 13 et les fig. 14, 15 illustrent cette démarche de création pour le pavillon du tourisme. Passéifier pour résister ? On peut se poser la question.

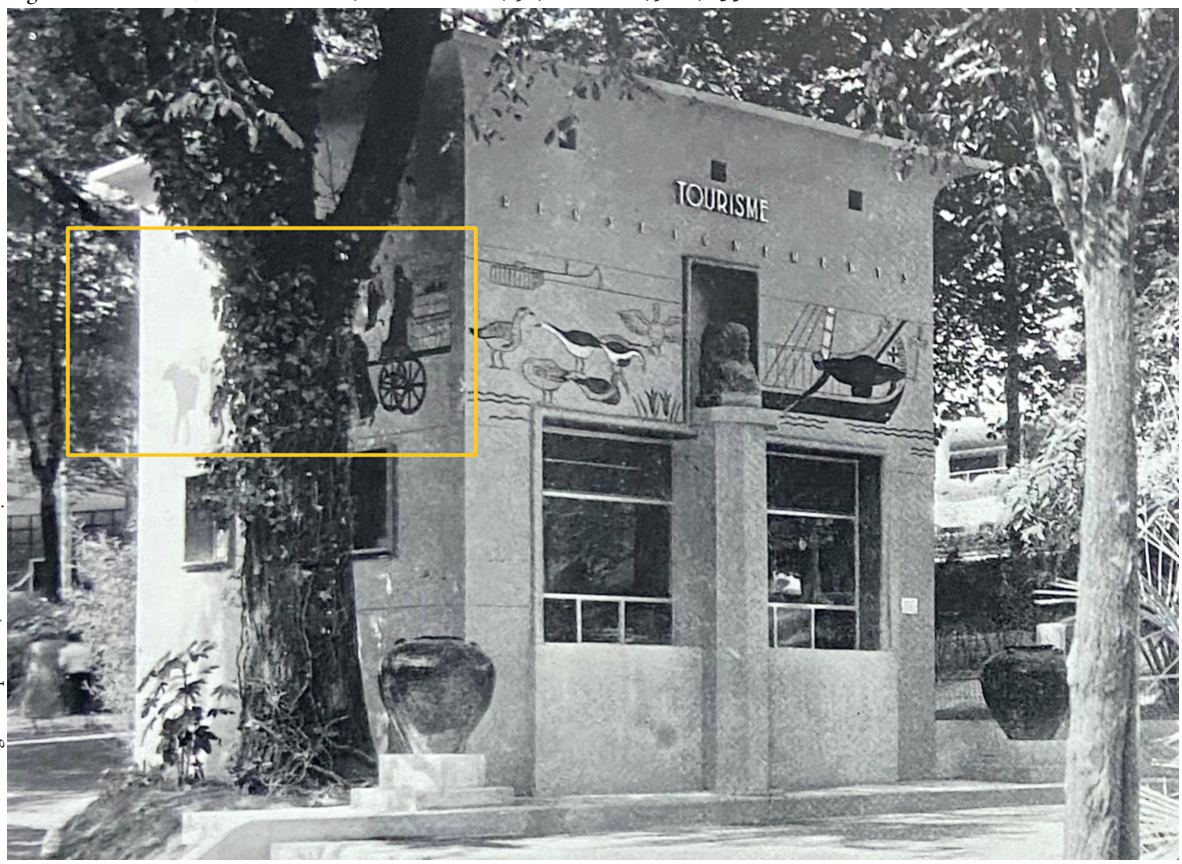
Le grand mystère de son travail décoratif à l'exposition reste de savoir quel est le « mal » qui est fécond. Quelles sont les larmes qui réhabilitent la terre égyptienne ?

123. Rémond, 1937, p. 40.
124. Rémond, 1937, p. 41.
125. Khalil, 1937, p. 6.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Source : la famille Nāğī et Art d'Égypte.

Fig. 12. *Au marché, Abou-Hommos*, huile sur toile, 56,6 cm × 80,5 cm, 1930.



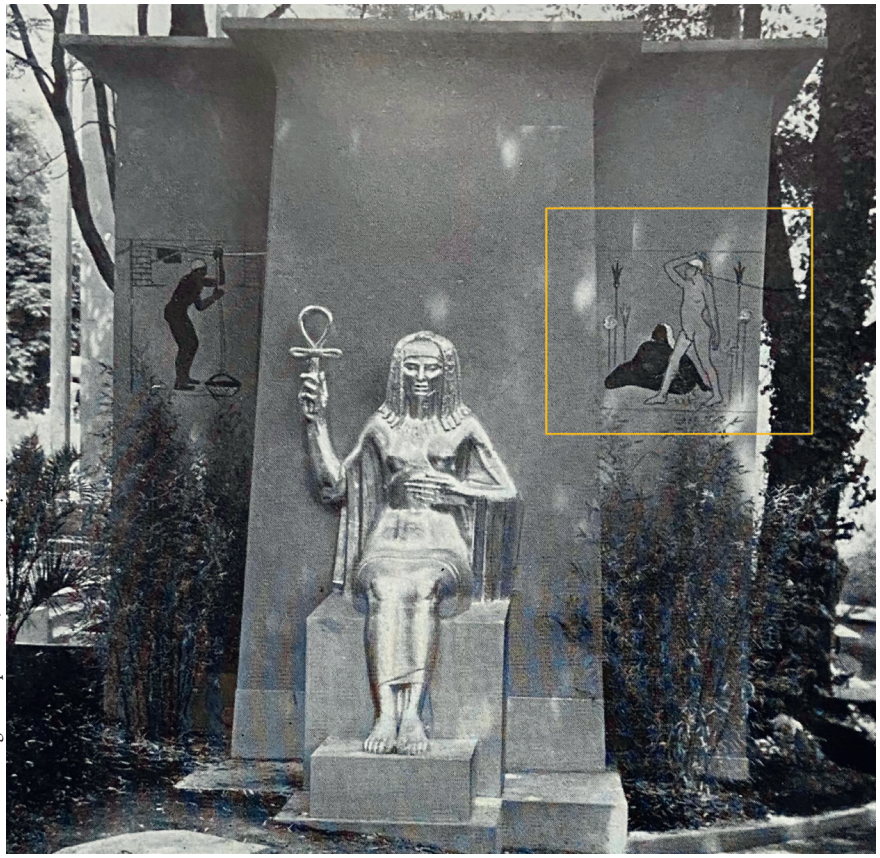
Source : catalogue d'exposition, archives de 'Iṣmat Dāwistāši.

Fig. 13. Pavillon du tourisme.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Source : la famille Nāǧī et Art d'Égypte.

Fig. 14. *L'oiseleur*, huile sur toile, 72 × 47 cm, années trente.



Source : catalogue d'exposition, archives de ʿIṣmat Dāwistāšī.

Fig. 15. Pavillon du tourisme.

© IFAO 2026

4.4. *De l'atavisme égyptien*

Les années trente voient de manière plus générale le discours sur l'atavisme égyptien se propager. Les recherches de Ḥabīb Ǧurǧī, artiste pédagogue, par rapport aux dessins des enfants, et celles de Yūsuf Amīn qui recrute ses élèves dans les milieux populaires en témoignent. Les critiques européens et égyptiens, à l'instar de Gabriel Boctor, de Alfred Bozum ou d'Aimé Azar s'unissent pour parler de plus en plus d'art vraiment « égyptien ». « Bien que Nāǧī ait été à un moment donné sous l'influence de l'école de Paris[126], le grand mérite de cet artiste est de n'avoir pas perdu son caractère propre et les qualités héréditaires de sa race. C'est la raison pour laquelle il marque et marquera une place de choix dans la renaissance picturale de l'Égypte[127]. » La mission est accomplie.

Pendant les années où il dirige le musée d'art moderne, poste qu'on lui assigne après un litige avec Muḥammad Ḥassan, qui trouve par ce moyen habile une manière de se débarrasser de Nāǧī et de prendre sa relève au poste de directeur de l'école des Beaux-Arts, il œuvre à créer dans l'institution des services muséaux comme ceux qu'on peut trouver en Europe, et élabore une stratégie d'acquisition de tableaux de peintres égyptiens du XIXe siècle[128]. Il occupe ce poste jusqu'en 1947. Tout en souhaitant le garder, il se propose de servir de « délégué Directeur de mission artistique » afin d'accompagner les boursiers égyptiens en Europe pour s'assurer qu'ils ne s'écartent pas de leur objectif :

> Au ministre de l'instruction publique.
>
> J'ai l'honneur de proposer à Votre Excellence le projet que voici :
> En ma qualité d'ancien Directeur de l'école supérieure des Beaux-Arts, ayant eu le goût et l'expérience de l'enseignement […]
> J'ai suivi avec intérêt les boursiers qui vont parfaire leurs études à l'étranger et j'ai remarqué que pas un d'entre eux n'a réussi à dépasser la médiocrité cela tient aux causes suivantes :
> Les beaux-arts n'impliquent pas seulement des connaissances du métier mais une culture générale. Or, les étudiants qu'on envoie en Europe se trouvent brusquement désemparés au contact d'une culture qui dépasse leur niveau. Ils sentent le besoin d'être conseillé et dirigé spécialement par un attaché de mission affecté à ces sortes d'études.
> Il s'agit de les aider à trouver leur voie, de leur permettre d'assimiler les bonnes influences et d'écarter les mauvaises. De développer leur savoir et d'atteindre à ce niveau culturel sans quoi l'artiste demeure un simple artisan.
> J'ai remarqué que ces boursiers font de l'art européen sans se préoccuper que le pays attende d'eux une expression artistique conforme à la tradition. Beaucoup de problèmes se posent ainsi qu'ils

126. Il s'agit ici de l'impressionnisme.
127. Boctor, 1950, p. 45.
128. Maher, 2012, p. 60-61.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

> sont incapables de résoudre quand ils sont livrés à leurs moyens. La présence d'un chef de mission artistique est indispensable pour diriger des études, orienter les vocations et former leur personnalité. Trois centres d'études se présentent à eux : Londres, Paris et Rome. Il serait intéressant de les envoyer également en Espagne. Le poste de directeur de l'Enseignement technique à l'étranger que je propose est une création de notre ministère[129]. […]

On l'aura compris : Nāǧī souhaite également repartir en Europe. Il obtient le poste de Directeur de l'Académie Égyptienne à Rome, qu'il conserve de 1947 à 1950. Suite à ses efforts, des artistes comme Zaynab ʿAbd al-Ḥamīd ou Ḥāmed Nada, ou encore ʿIzz al-Dīn Ḥammūda, pour ne nommer qu'eux, profiteront de la bourse étatique pour étudier notamment à l'Académie Royale de San Fernando, à Madrid. Inutile de rappeler ici la place qu'occupe l'Andalousie dans l'imaginaire arabe.

On pourrait penser qu'à ce stade, Nāǧī ne peindrait que l'Égypte et les Egyptiens. Ce n'est pas le cas. Le dialogue avec les autres cultures demeure si fondamental pour lui. D'ailleurs, voyager pour apprendre de l'Occident reste d'actualité puisqu'en 1950, il part s'initier à l'art de la mosaïque à Ravenne, en Italie.

Conclusion

Si par la fréquence de ses voyages, Nāǧī peut être considéré comme un « Ibn Baṭṭūṭa[130] » des arts visuels, d'un point de vue qualitatif, l'œuvre qui résulte de ses voyages montre la recherche cohérente d'une certaine esthétique plastique. Il s'agirait même, d'après l'écrivain et critique Édouard Kharrat, d'une quête unique dont le motif s'est clarifié progressivement[131].

Dans cette quête qui s'étend sur plusieurs décennies, les quatre périodes reflètent bien les jalons de prises de conscience successives. L'Antiquité gréco-romaine et sa réinterprétation pendant la Renaissance fait prendre conscience au peintre des racines antiques sur lesquelles se fonde la civilisation moderne européenne qui l'inspire tant. Elle lui donne en outre une idée du type d'art qu'il aimerait pratiquer : un art non pas de salon, mais un art engagé, un art qui pense, qui propose une autre vision de l'histoire, qui est lié non pas à un discours mais à un lieu. Pour Nāǧī, ce lieu c'est l'Égypte. *L'école d'Alexandrie* en est le parfait exemple : le noyau central est composé par Ibn Rušd et Archimède, représentants de la foi et de la raison, à l'instar de *La dispute du Saint-Sacrement* (foi) de Raphaël et de son pendant *L'école d'Athènes* (raison). Mais au lieu de peindre deux tableaux différents, Nāǧī offre une synthèse dans un tableau unique. La Grèce antique avec son canon de beauté et sa mythologie, et la Grèce moderne avec ses types provinciaux et une vie rustique occupent une place spéciale dans son cheminement. Imbu d'un esprit humaniste, ouvert, et en quête d'idéal, il n'hésite pas à faire preuve de solidarité pour la cause chypriote dans un tableau comme l'*Énosis*.

129. Journal intime, archives de ʿI. Dāwistāšī.
130. Al-Ḫādim, 1993, p. 24. Ibn Baṭṭūṭa est le célèbre voyageur et géographe arabe du XIVe siècle.
131. Kharrat, 2002.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

La deuxième prise de conscience est en relation avec la place et le rôle que joue l'Égypte ancienne dans l'ambition coloniale des européens, ainsi que dans le voyage artistique de l'humanité. Les antiquités égyptiennes dans les villes européennes touchent en lui une veine nationaliste. Il décide de s'engager pour la défense du patrimoine national. Par ailleurs, les peintures thébaines lui semblent être des modèles de référence aussi valables que les fresques italiennes. Ces réflexions sont contextualisées par le réveil politique de son pays, un réveil qu'il décide d'immortaliser dans *La Renaissance de l'Égypte*, d'abord exposée à Paris. Plusieurs tableaux historiques célébrant l'Égypte ou l'histoire de son pays s'en ensuivront. En 1937, en tant que premier directeur égyptien de l'école des Beaux-Arts, Nāǧī rend obligatoire l'étude de l'art égyptien antique. Lucide quant au danger de faire de l'art périmé, il poursuit sa quête en s'inspirant cette fois des avant-gardes européennes.

L'Europe moderne lui offre l'émulation nécessaire tout au long de ce voyage de recherche. Il y puise la liberté artistique grâce à Monet, mais en même temps il est critique vis-à-vis de cette Europe de l'entre-deux-guerres qui suscite en lui méfiance. Le modernisme montre un visage dévastateur. Les avant-gardes ont sans doute un sens en Europe, où les débats sont nombreux, mais pas en Égypte. De plus, il craint de s'éloigner de la mission qu'il s'est donnée : devenir le peintre national. Lorsqu'à travers André Lhote et le cubisme, il découvre la théorie de la Section d'or qui reprend l'idée de *symmetria* classique (c'est-à-dire la commensurabilité des parties par rapport au tout), dont les pyramides sont l'application concrète et millénaire, l'idée d'une modernité alliée à la tradition se fait moins absurde. Il réoriente sa pratique artistique. Il est encouragé dans cela par des critiques d'art à la fois égyptiens et étrangers. L'Europe lui sert aussi de tremplin pour un certain succès. Il espère devenir célèbre mondialement à travers le portrait de *Madame Juliette Adam*. Il s'inspire en outre de modèles européens pour munir son pays d'infrastructures artistiques dans le but d'ouvrir un espace de débats sur l'art mais aussi dans le but de promouvoir les artistes égyptiens. Les trois ateliers (d'Alexandrie, de Louxor et du Caire), les services muséaux qu'il créé en tant que directeur du musée d'art moderne, les articles qu'il écrit témoignent de ses efforts en tant qu'acteur culturel.

L'incident diplomatique avec Louis Hautecœur, l'administrateur général des Beaux-Arts en Égypte, lors du Congrès des art Populaires de Prague en 1927, lui fait comprendre les enjeux critiques et le met face à ses responsabilités envers son pays. Il multiplie les thèmes égyptiens et privilégie la peinture murale à la détrempe. Il occulte tout ce qui a trait à la modernisation en cours dans son pays. C'est la leçon qu'il assimile du cubisme : derrière les accents particuliers d'une société, gisent les traits permanents, éternels, et « c'est le peuple nourricier plus près des origines qui alimente les réserves inépuisables », (voir *supra*). Ainsi, la peinture à l'huile *Les joueurs de bâton* est une célébration de la tradition. Celle-ci assure le lien avec l'Égypte ancienne et se présente comme un remède contre le modernisme et l'académisme. Le corpus de l'exposition internationale, est quant à lui une manière de sanctifier le peuple égyptien en lui donnant une place équivalente à celle qu'avaient les saints dans les églises et celle qu'avaient les pharaons divinisés dans les temples. La passéification des sujets apparaît comme une résistance au colonialisme mais aussi comme le moyen de construction d'une

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

subjectivité égyptienne, d'une identité nationale. La vie rurale avec toutes ses manifestations constitue le milieu formel dont parle H. Focillon et duquel découlerait le mythe de la nation égyptienne renaissante.

Les quatre périodes temporelles ne sont pas clairement séparées dans l'œuvre de Nāǧī, mais se chevauchent. Tout comme son processus créatif où chaque tableau demeure un champ de recherche ouvert et sujet à modification. Ses talents de dessinateur acquis à Florence lui permettent de rester productif pendant ses déplacements diplomatiques et de développer rapidement sa réflexion plastique.

Comme l'observe É. Kharrat (2002), Nāǧī a effectivement dépassé le stade du *inbihār*, de l'attitude admirative envers l'Occident, sans pour autant sombrer dans une perplexité, ni une hostilité agressive. Au contraire, il n'hésite pas à prendre la parole lorsqu'il le faut pour dénoncer « la haine de l'étranger » qui sévit momentanément.

Le voyage en Occident, dans le cas du cosmopolite de vaste culture qu'est Muḥammad Nāǧī, l'a ramené à lui-même, à la fois en termes d'appréciation culturelle mais aussi d'un point de vue de maturation artistique. Il a développé une grammaire égyptienne, moderne, ancrée dans la tradition.

Dans les années quatre-vingt, il fut critiqué pour son éclectisme et pour son conservatisme. Certes, il peignait toujours en cravate et ne cessait de penser à la notion de mission artistique. On lui reproche également d'avoir simplement théorisé l'appel à l'authenticité, sans vraiment proposer une plastique nouvelle contrairement à sa sœur ʿIffat Nāǧī. En somme, de ne pas être à la hauteur de ses ambitions. Son rôle est aujourd'hui réévalué. Édouard Kharrat le consacre « vrai père plastique de l'école égyptienne[132] » de peinture. D'après lui, tous les courants postérieurs sont issus d'une manière ou d'une autre des germes de la pensée de Nāǧī. Ainsi, le travail d'artistes très divers des générations futures comme Inji Efflatoun, Gazbia Sirry, Abdel Hady al-Gazzar, Ramsis Younane serait tributaire du legs de ce pionnier.

Par son parcours, par un dialogue constant avec l'Europe, et tout en reconnaissant le rôle de l'Europe dans la renaissance culturelle de l'Égypte, il tente de proposer l'Égypte et non pas l'Europe comme lieu de l'universalité et comme lieu de production du savoir. C'est sa contribution fondamentale. Le voyage en Occident peut donc être considéré, dans le cas de Nāǧī, paradoxalement, comme l'atelier d'une certaine égyptianité, comme l'atelier d'un nationalisme.

132. Kharrat, 2002.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Bibliographie

Abdel Fattah, Galal, « Taha Hussein », *Prospects: Quarterly Review of Comparative Education* 23, 3-4, 1993, p. 687-710.

Arasse, Daniel, *Histoires de peintures*, Gallimard, Paris, 2006.

Archives et collection de ʿIṣmat Dāwistāšī, Alexandrie.

Archives et collection de la famille Nāğī et Art d'Égypte, Le Caire.

ʿAṭṭiyya, Naʿīm, « Muḥammad Nāğī », *Ibdāʿ* 7 (Créativité), Le Caire, 1er Juillet 1988, p. 125-137.

Avgeropoulos, Yorgos, *Egypt: The Other Homeland*, Small Planet, al-Ğazīra, 2011.

Azar, Aimé, *La peinture moderne en Égypte*, Les Éditions Nouvelles, Le Caire, 1961.

Baʾšīš, Maḥmūd, « al-Ḏikrā al-maʾawiyya li-l-fanān Muḥammad Nāğī wa-iʿādat qirāʾatihi », *al-Hilāl* 7, 1er juillet, 1989, p. 130-135.

Boctor, Gabriel, « La Palette de Naghi », *La Femme Nouvelle*, Le Caire, été 1950, p. 44-45.

Cassou, Jean, Lhote, André, *Les invariants plastiques*, Hermann, Paris, 1967.

Collection du Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie.

Collection du Musée de la Faculté des Beaux-Arts d'Alexandrie.

Curinier, Charles-Emmanuel (dir.), « Naghi » (article anonyme), *La Revue Moderne des Arts et de la Vie* 18, 30 Septembre 1922.

D'Agostini, Aldo, « L'*agency* de Juliette Adam (1836-1936) », *Rives méditerranéennes* 41, 2012, 1, p. 101-115.

Daix, Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne : de David à Cézanne*, Odile Jacob, Paris, 1998.

Dāwistāšī, ʿIṣmat, *Siḥr al-aškāl, ʿIffat Nāğī (1905-1994)*, Catalogue 77, Le Caire, 2005.

Dāwistāšī, ʿIṣmat, « "Madrasat al-Iskandariyya": ğidāriyyat Muḥammad Nāğī al-latī iḫtaraqat », article indépendant, 2011.

Ducci, Annamaria, « Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut International de Coopération Intellectuelle à l'époque du Congrès de Prague », *Revue germanique internationale* 21, 2015, p. 133-148.

*EI*² = *Encyclopédie de l'islam*, 2e éd., 12 vol., Brill, Leyde, En ligne, 2019.

El-Sérafi, Inès, « Ce qu'être moderne signifie pendant la *Nahḍa*. *Mudhakkirât al-shabâb* [« Mémoires de jeunesse »] de Muḥammad Husayn Haykal » *in* Randa Sabry (dir.), *Voyager d'Égypte vers l'Europe et inversement. Parcours croisés (1830-1950)*, Classiques Garnier, Paris, 2019, p. 167-183.

Focillon, Henri, *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1943.

Ğabāḥanğī, Muḥammad Ṣidqī, *Sīrat ḥayāt al-fannān Aḥmad Ṣabrī: 19 Abrīl 1889-9 Māris 1955*, al-Dār al-Miṣriyya li-l-Taʾlīf wa-l-Tarğama, Le Caire, 1967.

al-Ḫādim, Saʿd, *al-Hayā al-Šaʿbiyya fī rusūm Nāğī*, al-Hayʾa al-Maṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Le Caire, 1993.

Iskandar, Rušdī, al-Mallāḫ, Kamāl et al-Šārūnī, Ṣubḥī, *80 sana min al-fann, 1908-1988*, al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Le Caire, 1991.

Khalil, Mohamed Mahmoud, « L'Égypte à Paris » in *Égypte. La participation égyptienne à l'Exposition internationale de Paris 1937*, Tissot & Tripet, Paris, 1937, p. 5-16.

Kharrat, Édouard, « Min abāʾ al-madrasa al-maṣriyya: Muḥammad Nāğī », al-Ahrām, Le Caire, 22 février 2002.

Lackany, Radamès, « Muḥammad Nāji, fondateur de l'atelier d'Alexandrie », *Bulletin de l'atelier d'Alexandrie*, Alexandrie, 1975.

Laneyrie-Dagen, Nadeije, *Histoire de l'Art pour tous*, Hazan, Paris, 2011.

Lenssen, Anneka, Rogers, Sarah & Shabout, Nada (éd.), *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*, Duke University Press, Durham, 2018.

Lhote, André, *Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne*, Hachette, Paris, 1954.

Louca, Anouar, *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIXe siècle*, Didier, Paris, 1970.

Maher, Mahinaz, « Le musée Mohamed Nagy », thèse de doctorat, Le Caire, 2012, p. 60-61.

Mostafa, Amani, « Rihla fī Siqilliya [« Voyage en Sicile »] de Muhammad ʿAbduh ou le réformiste voyageur » *in* Randa Sabry (dir.), *Voyager d'Égypte vers l'Europe et inversement. Parcours croisés (1830-1950)*, Classiques Garnier, Paris, 2019, p. 95-113.

Naef, Silvia, *À la recherche d'une modernité arabe : l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Slatkine, Genève, 2006.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Naghi, ʿEffat, Naghi, Muḥammad, Alleaume, Ghislaine, Gimeno-Ribelles, Blas, Dubois, Olivier & Roussillon, Christine, *Mohamed Naghi (1888-1956) : un impressionniste égyptien*, Les cahiers de Chabramant, Le Caire, 1988.

Naghi, Mohamed, « Les larmes d'Isis ou la crue du Nil » in *Égypte. La participation égyptienne à l'Exposition internationale de Paris 1937*, Tissot &-Tripet, Paris, 1937, p. 21-22.

Nağīb, ʿIzz al-Dīn, « Muḥammad Nāğī, Iʿādet Iktišāf » (Redécouvrir Muḥammad Nāğī), *Ibdāʿ* 3 (Créativité), Le Caire, 1991, p. 127-132.

Nağīb, ʿIzz al-Dīn, Dāwistāšī, ʿIṣmat, & Faraǧ, Nabīl, *Muḥammad Nāğī*, Le Caire, non daté.

Parolin, Gianluca Paolo, *Citizenship in the Arab World: Kin, Religion and Nation-State*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009.

Peltre, Christine, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Hazan, Paris, 2008.

al-Quwayḍī, Yusrī et Dāwistāšī,ʿIṣmat, *Muḥammad Nāğī kamā lam yuʿraf min qabl: ḥayātuhu al-šaḫṣiyya wa-l-fanniya, 1888-1956*, Cultural Pubishing House, Le Caire, 2009.

al-Quwayḍī, Yusrī, *al-Rāʾida ʿIffat wa-tilmīḏuhā ʿIṣmat*, Silsilat Ruwwād al-fann al-taškīlī al-Miṣrī, Le Caire, 2012.

al-Quwayḍī, Yusrī, *Murāsalāt ʿIffat Nāğī maʿa Andrīh Lut wa-zawǧatuhu*, Cultural Pubishing House, Le Caire, 2015.

Radwan, Nadia, « Between Diana and Isis: Egypt's 'Renaissance' and the Neo-Pharaonic Style (1920s-1930s) », *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*, INHA, 2017a, p. 1-19.

Radwan, Nadia, *Les modernes d'Égypte : une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués*, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern, 2017b.

Rémond, Georges, « L'Égypte terre des voyageurs » in *Égypte. La participation égyptienne à l'Exposition internationale de Paris 1937*, Tissot & Tripet, Paris, 1937, p. 37-41.

Saadedin, Magda, « Articulating Art: Writing About Modern Art in Egypt », *Rawi Magazine* 8, Le Caire, 2016, p. 66-71.

Sabry, Randa, « Pourquoi voyage-t-on en Europe au temps de la *Nahḍa* ? » *in* Randa Sabry (dir.), *Voyager d'Égypte vers l'Europe et inversement. Parcours croisés (1830-1950)*, Classiques Garnier, Paris, 2019, p. 45-63.

Sabry, Randa, (dir.) *Voyager d'Égypte vers l'Europe et inversement. Parcours croisés (1830-1950)*, Classiques Garnier, Paris, 2019.

Said, Hamed (éd.), *Contemporary art in Egypt*, Ministry of Culture & National Guidance, Le Caire, 1964.

Shabout, Nada, « Record, or Arab art again », *Sajjil, A Century of Modern Art*, Skira, Milan, 2010.

Thuile, Henri, « La maison du peintre », *L'Égypte Nouvelle* 130, Le Caire, 20 décembre 1924, p. I-V.

Thévoz, Michel, *L'académisme et ses fantasmes : le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

Volait, Mercedes, « Architectures de la décennie pharaonique en Égypte (1922-1932) » *in* J.-C. Vatin (éd.), *Images d'Égypte. De la fresque à la bande dessinée*, CEDEJ-Égypte/Soudan, Le Caire, 1992, p. 163-186.

—, « Collections moyen-orientales de peintures orientalistes à l'orée du XXIe siècle » *in* François Pouillon, Jean-Claude Vatin (éd.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Karthala, Paris, 2013, p. 547-565.

—, « Les années égyptiennes de Louis Hautecœur ou l'art de la « diplomatie culturelle » en terrain contesté » *in* Tricia Meehan, Patrice Gourbin (dir.), *Relire Louis Hautecœur*, Éditions Points de vue, Rouen, 2019, p. 90-99.

Wassef, Cérès Wissa, « D'où vient la crise du coton en Égypte ? », *Revue Tiers Monde* 54, vol. 14, 1973, p. 417-424.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

© IFAO 2026

© IFAO 2026