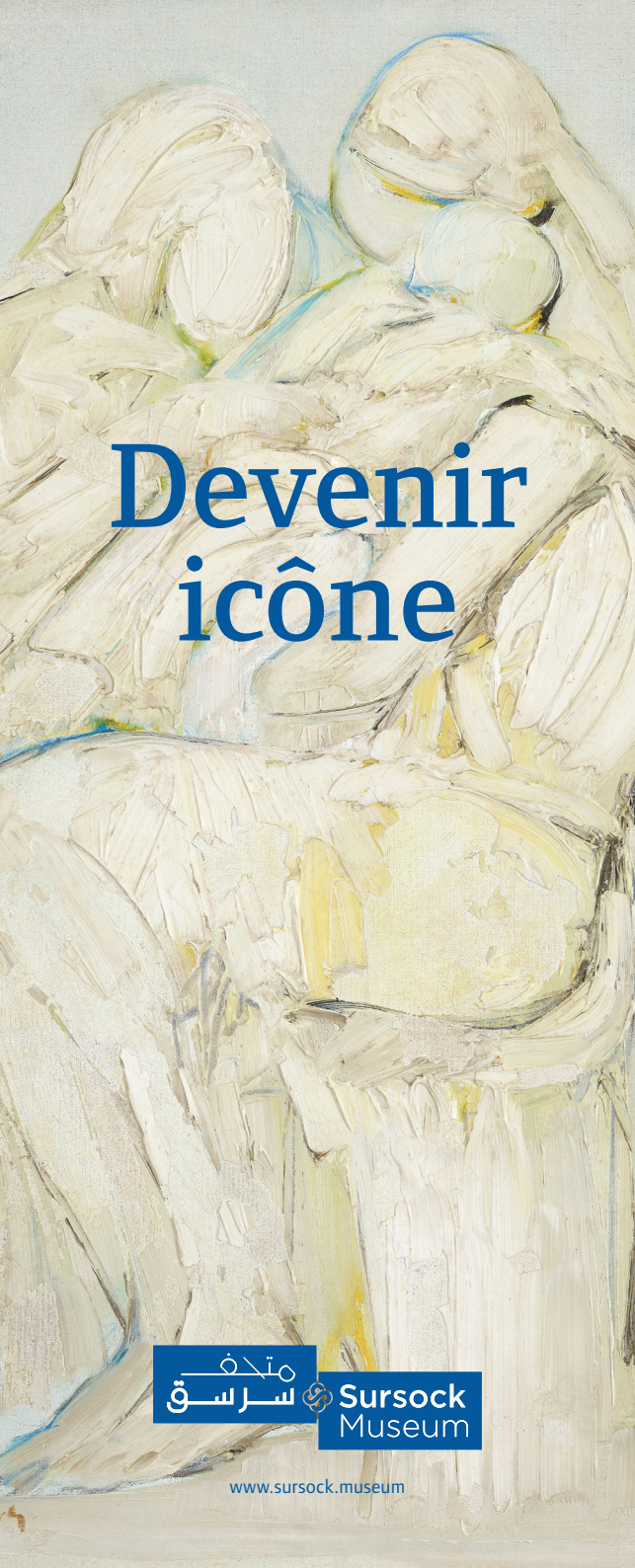




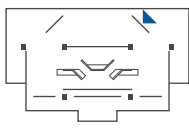
Devenir icône

متحف
سرسوق



Sursock
Museum

www.sursock.museum



ICÔNE

Forme générée par une représentation fidèle qui devient symbole par répétition. Elle est celle qui représente toutes les autres, par son caractère sériel ou universel. Elle est reconnue immédiatement, repère incontournable d'une culture donnée.

Note au visiteur

Il y a, dans un musée ou des collections, quelques noyaux durs, des présences nécessaires. Le reste, satellite, peut évoluer, questionner, confronter, illustrer. Les images n'existent jamais seules. Les relier entre elles, c'est les inscrire dans une intertextualité, une trame dense et stratifiée d'échos, d'allusions, de détournements parfois. Chaque œuvre porte en elle un réseau de liens avec d'autres, passées ou à venir, dans un jeu complexe d'affinités et de tensions, de reconnaissance et de rupture. C'est à l'intérieur de cette constellation, entre fixité et mouvement, que s'inscrit notre proposition d'exposition.

Qu'attendons-nous d'une œuvre d'art ?

Qu'elle contienne un ensemble de signes indiciels, liens matériels directs avec le tangible.

Qu'elle devienne sujet d'identification ou d'appartenance.

Qu'elle surprenne et offre à voir une autre réalité.

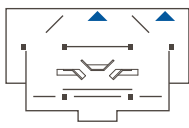
Qu'elle soit le basculement du regard duquel naît la contemplation.

Face à l'œuvre, la perception et l'intelligence du spectateur. Il n'est d'œuvre que par le regard qui confronte ou s'émerveille. Qu'elle soit institutionnalisée (concours, prix, salons, critique journalistique) ou relevant de la sphère de l'intime, la réception ne prend pas de détour.

Depuis son ouverture au public en 1961, le musée Sursock est un des acteurs des « mondes de l'art » de la scène libanaise et arabe. À ses côtés, nombre d'ateliers d'artistes, de lieux (le palais de l'Unesco, le Cénacle libanais, l'Université américaine de Beyrouth, le Club culturel arabe), d'associations (Lebanese Association of Artists, Painters and Sculptors ou Association libanaise des artistes, peintres et sculpteurs), de galeries (Galerie One, Dar al Fan), de cafés artistiques (The Horseshoe, Café La Palette) ont été les terrains d'expérimentation et d'expression, ralliant ou isolant. Les circulations entre ces groupes sont avérées et la présente étude démontrera qu'il est inutile de dissocier les parcours artistiques des lieux de l'art.

L'autorité de la reconnaissance exercée par les professionnels de l'art ou par le public a placé certaines œuvres au rang d'icônes ; le processus d'iconisation faisant suite bien souvent à un moment décisif dans la vie d'un artiste (cabale, acte de vandalisme, rejet, mort symbolique ou mort physique). L'icône ici est entendue au sens d'une image véhiculée et reconnue par l'ensemble – ou par une communauté, et diffusée à plus ou moins grande échelle dans le but de la faire perdurer au-delà d'une vie d'artiste, d'un lieu ou d'une époque. À travers le prisme de l'iconicité, plusieurs focus s'arrêteront sur des œuvres choisies pour leur potentiel. Car l'œuvre ne naît pas icône. Le chemin de croix – symbolique, physique ou spirituel – qui lui est associé mène à la reconnaissance de la valeur historique, de la valeur de remémoration intentionnelle, de la valeur d'usage ou de la valeur artistique¹.

¹ Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, éditions Allia, Paris, 2016, 2021. Sur la notion d'icône, se référer à Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Le Seuil, Paris, 1996 et aux idées de Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclash*, deux textes parus aux éditions La Découverte, Paris, 2009.



FORME

Signe, objet matériel ou image manifestant, figurant ou incarnant quelque chose qui est reconnu des initiés ou d'un groupe humain donné. La forme est un élément dont la signification concrète renvoie par correspondance analogique à une signification abstraite.

SYMBOLE

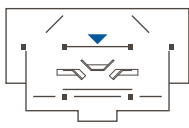
Ensemble de traits caractéristiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être reconnue. Une forme peut être définie par son aspect, sa structure, ses lignes et ses contours, sa surface, sa nature ou sa couleur.

Les œuvres ne surgissent pas dans un vide. Elles sont l'écho d'histoires multiples, d'appartenances emmêlées, de formes héritées, traduites et réinterprétées. En cela, la modernité arabe n'est pas un mimétisme, mais un acte souverain de synthèse. Une manière d'habiter le monde sans renier ce qui nous entoure. Comprendre l'art libanais, ou arabe, à travers le seul prisme de la peinture moderne occidentale serait une erreur. Le travail de figures comme Chafic Abboud ou Janine Rubeiz nous rappelle que toute création s'enracine dans une histoire polyphonique. Abboud, né en 1926, héritier des idéaux de la Nahda, porte en lui l'influence de l'École de Paris, mais aussi de la tradition des conteurs ambulants (*haqawati*), des manuscrits arabes, des icônes grecques-orthodoxes de son village natal ou encore de la calligraphie islamique. Il incarne cette capacité de « voir large », de faire coexister abstraction lyrique et mémoire de la figuration arabe. Preuve en est avec sa réinvention, dans une forme picturale qui lui est propre, des *Maqâmât* d'al-Harîrî. Janine Rubeiz, figure féministe et visionnaire, défend une culture qui transcende les barrières sociales et qui affirme l'appartenance du Liban à la culture arabe tout en revendiquant son ancrage dans la civilisation occidentale. Comme l'écrit Etel Adnan, Rubeiz « se voyait comme l'héritière de Byzance – mais d'une Byzance qui, il ne faut pas l'oublier, a dialogué avec l'Islam des premiers temps et participé à l'émergence d'une civilisation commune.² »

L'histoire du musée Sursock témoigne, elle aussi, de cette tension féconde. En 1969, l'exposition « Icônes melkites » fait événement, mettant en lumière un art local de la peinture d'icônes, synthèse arabe, grecque et latine. En 1974, le musée présente, pour la première fois, une exposition d'art islamique au Liban³, comme pendant à l'exposition de 1969, positionnant alors le musée en institution nationale moderne et célébrant une iconographie multiple, qui repose sur des héritages, parfois perçus comme opposés, ou conflictuels. Matrices actives pour la création contemporaine, les icônes melkites, au même titre que la survivance de l'art islamique, se retrouvent dans l'art des peintres naïfs (Khalil Zgaib), dans l'abstraction de Chafic Abboud ou dans les gravures érudites de Mohammad el Rawas, où l'intertextualité et la superposition des références et des signes se changent en art de la synthèse. Alors que les images sont adorées ou bien détruites, où leur puissance fascine autant qu'elle effraie, l'artiste arabe moderne ne choisit pas entre vénération et sarcasme mais fait jouer les images entre elles, les met en tension pour en extraire une vérité nouvelle issue de la résonance.

² Etel Adnan, dans Nadine Kassab (dir.), Janine Rubeiz et Dar el Fan. *Regards vers un patrimoine culturel*, éditions Dar an Nahar, 2003, p.17.

³ Pour une étude de l'exposition d'art islamique au musée Sursock, lire l'article de Sarah Sabban, « Whither the Spiritual? Rethinking Secularism's Legacy in post-Ottoman Art. Imagining Lebanon with Islamic art: The 1974 Exhibition at the Nicolas Sursock Museum » paru dans la revue *Regards*, n°28, 2022.



COMMUNAUTÉ

Ensemble de personnes formant un collectif fondé sur une participation en commun. Il peut s'agir d'un groupe qui se réunit sous les mêmes croyances, les mêmes usages et qui se soumettent au vivre ensemble. Il est fréquent qu'une communauté artistique se construise aux dépens d'une autre communauté ou groupe d'individus.

Dans le Beyrouth foisonnant des années 1960 et 1970, l'art n'est pas une affaire isolée d'atelier ou de musée, mais s'inscrit dans un tissu collectif fait de lieux de rencontres, de réflexions et de débats. Le Horseshoe et Dar el-Fan se détachent comme des lieux emblématiques, à la fois refuges et catalyseurs d'artistes en quête de sens, d'engagement et d'identité. Le Horseshoe est l'iconique café fondé en 1959 par Munah Dabaghi, inspiré des cafés trottoirs parisiens. Situé dans la rue Hamra, un emplacement stratégique, ouvert sur deux angles, proche des nombreux cinémas et théâtres beyrouthins, le lieu devient rapidement un carrefour de la scène littéraire et artistique de la ville et un lieu d'appartenance à une communauté. Dar el Fan, fondé en 1967 par Janine Rubeiz, est bien plus qu'un lieu accueillant des expositions. Dans un contexte marqué par la Naksa de 1967, les luttes anticoloniales, les solidarités tiers-mondistes et les espoirs d'un renouveau arabe, Dar el Fan s'affirme comme un espace de production et de circulation d'idées, prônant une expression artistique engagée (*multazim*⁴) et ancrée dans les tensions du présent. Conférences, lectures, et performances réunissent des plasticiens, des poètes, des penseurs et des militants. Sa gestion était celle d'une communauté, avec un système de parts divisées entre les bénéficiaires.

Avant même que les institutions publiques n'en reconnaissent l'importance, ces initiatives privées ou informelles ont permis de faire émerger une scène artistique autonome, connectée aux enjeux politiques et esthétiques de son temps. Les deux lieux ne survivent pas à la guerre civile. Bombardé à plusieurs reprises, l'aventure du Horseshoe s'arrête en 1978. Dar el Fan, lui, avait dû fermer en 1976 après le dernier concert de Henri Ghorayeb dans le jardin.



UNITÉ

Caractère de ce qui n'est ou ne fait qu'un ; caractère de ce qui forme un tout substantiel et cohérent. Le dérivé « unifier » renvoie à l'action d'amener à l'unité – un peuple, un pays – en rassemblant. C'est déployer une énergie au profit de la cohésion et se fondre dans un tout.

Sur la place des Martyrs à Beyrouth, bien avant la silhouette héroïque des géants de bronze qui la domine aujourd'hui, se dressait une œuvre silencieuse et puissante : le premier mémorial aux Martyrs, sculpté en 1930 par Youssef Hoyeck, figure pionnière de l'art moderne libanais. Retirée de son emplacement original à la suite d'une mutilation en 1948, la sculpture est aujourd'hui conservée et exposée sur l'esplanade du musée Sursock. Elle reste pourtant la première œuvre à incarner un récit national au Liban, manifeste de l'unité dans un pays en quête d'identité.

La commémoration des pendus du 6 mai 1916, victimes de la répression ottomane exécutées sur l'ancienne place des Canons qui, à travers les époques, porte plusieurs noms, est un projet national. Le martyre des communautés sunnite, chiite, maronite et orthodoxe, sacrifice partagé, assoit une mémoire collective. Pour l'incarner, le sculpteur Youssef Hoyeck, formé à Paris dans l'atelier de Rodin, choisit deux figures féminines

⁴ Le concept d'*iltizām* (engagement) forgé par le romancier égyptien Taha Hussein est repris et développé par Flavia Elena Malusardi, « La politique culturelle engagée du Beyrouth mondialisé des années 1960 : Dar el Fan et la fabrique d'une identité nationale », *Biens Symboliques / Symbolic Goods, Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, 15, 2024. Mis en ligne 26 mars 2025, consulté 28 mars 2025.

sculptées dans le calcaire jaune des montagnes libanaises, les bras tendus l'une vers l'autre et réunies autour d'une urne centrale⁵. Voilée selon les usages musulmans ou coiffée selon la mode chrétienne urbaine, les deux figures se chargent d'une symbolique forte et d'une modernité stylistique : l'image de la nation qui se fait mère, s'inscrivant dans une iconographie nouvelle d'une figure de la Pietà.

L'iconicité du mémorial aux Martyrs atteint son paroxysme lorsque la sculpture elle-même est vandalisée le 9 septembre 1948. Un homme, armé d'un marteau, exécute littéralement la critique d'un poème de Fouad Suleiman intitulé «Sanam» (signifiant «idole») : le mémorial de Hoyeck ne suffit plus à incarner l'héroïsme attendu. Retiré de la place publique dans les années suivantes – avant de réapparaître en 2001 au musée Sursock, l'espace vide devient l'enjeu d'une nouvelle fabrique de l'icône en 1952. Le nouveau monument devra parler à tous, incarner l'héroïsme, la virilité, la modernité. En 1957, c'est finalement le sculpteur italien Marino Mazzacurati qui est choisi pour ériger la statue actuelle, avec ses géants porteurs de torches, figures de la libération nationale. L'histoire des martyrs de 1916 est désormais canonisée dans les manuels scolaires.



ABSORBEMENT

Au XVII^e siècle, l'absorbement désigne l'état d'une âme entièrement absorbée dans la contemplation, c'est-à-dire sans une profonde application de l'esprit où les sens (visuel, auditif) sont fortement sollicités. C'est le théoricien Michael Fried qui invite le terme dans la sphère des beaux-arts : «Le tableau devait donc maintenir l'attention du spectateur, l'amener à s'arrêter et à le retenir, ensorcelé, incapable de mouvement.⁶»

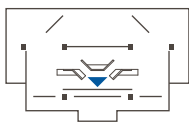
Si c'est en 1988 que Stelio Scamanga inaugure une série de toiles intitulée «Icônes», sa peinture prolonge une réflexion entamée bien plus tôt par l'artiste, dès son manifeste de 1964, dans lequel la lumière occupe une place centrale. Loin d'un simple effet plastique ou décoratif, la lumière chez Scamanga est investie d'une charge symbolique et spirituelle : elle est la matière même de la révélation, le vecteur d'un espace absolu, qui transcende la réalité sensible⁷. Bien qu'abstraites et dépourvues de toute figuration religieuse, les œuvres de Scamanga s'inscrivent pleinement dans une pensée de l'icône. La lumière agit comme une force d'«absorbement» – au sens donné par Michael Fried – qui capte et retient le regard du spectateur dans un état proche de la contemplation mystique.

Cette démarche rejoint un courant plus large d'abstraction orientale qui traverse le monde arabe. Si l'abstraction occidentale se veut rupture avec le figuratif, pour de nombreux artistes arabes, elle devient au contraire un terrain d'exploration identitaire. À l'image de Farid Belkahia au Maroc ou de Shakir Hassan al Said en Irak, Scamanga – tout en conservant un langage propre – participe d'un élan de *ta'sîl*, de retour aux sources, d'arabisation du langage pictural. Il s'agit moins de mimer les avant-gardes européennes que de puiser dans des rythmes, des palettes, des intensités lumineuses propres à un Orient intérieur. À travers une abstraction nourrie de spiritualité, de mémoire et de symboles implicites, ces artistes inventent une autre modernité, à la fois enracinée et ouverte.

5 Pour une description détaillée de l'ouvrage du monument aux Martyrs de Youssef Hoyeck, se référer à Lucia Volk, *Memorials and Martyrs in Modern Lebanon*, Indiana University Press, 2010 ; César Nammour, *An nahat fi lubnan / La sculpture au Liban*, Beyrouth, édition des Beaux-arts, 1990.

6 Michael Fried, *La place du spectateur*, Esthétique et origines de la peinture moderne, Gallimard, Folio essais, 1990, p.130.

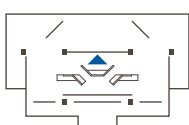
7 Joseph Tarrab, Stelio Scamanga, *La mémoire du temps qui passe. Parcours 1954-2004*, «Les icônes de Scamanga, attrac-teurs étranges», autoédition, 2015, p.80.



CIRCULATION

Action de se mouvoir, d'aller et venir, qui implique un retour au point de départ. En biologie, le terme circulation désigne l'ensemble des transformations que subissent les molécules chimiques qui constituent l'essentiel de la cellule vivante (Bergson, *L'Évolution créatrice*, 1907). On peut supposer que les artistes en circulation font l'objet de transformations comparables.

Tout au long du XX^e siècle, Paris occupe une place de choix comme destination d'apprentissage. Centre de formation académique, carrefour des avant-gardes et lieu de reconnaissance internationale, la capitale française incarne une promesse pour les artistes arabes. Si certains artistes choisissent de faire confiance à leur génie sans formation, la majorité éprouve tôt ou tard le besoin de se confronter à des écoles – École des beaux-arts, Académie de la Grande Chaumière – des maîtres, des mouvements artistiques – le fauvisme, le cubisme, le surréalisme ou encore l'abstraction lyrique. Ce voyage initiatique vers Paris est rendu possible grâce à des figures de passeurs. Le rôle de Zalfa Chamoun, première dame du Liban entre 1952 et 1958, est à cet égard déterminant. Peintre elle-même, mécène éclairée et actrice majeure de l'émancipation culturelle libanaise, elle facilite le départ d'une génération d'artistes libanais vers la France. Sous son impulsion, des bourses d'études sont attribuées à des artistes comme Michel Basbous, Chafic Abboud, Elie Kanaan, Yvette Sargologo (Achkar), Mounir Najem, Said Akl, Farid Aouad ou Stelio Scamanga⁸. Henri Seyrig, alors directeur de l'Institut français d'archéologie du Proche-Orient, encourage activement la formation de jeunes artistes libanais, favorisant notamment les liens avec l'Université américaine de Beyrouth et appuyant les candidatures pour des bourses d'études à Paris. De retour à Beyrouth, les artistes se structurent sous l'égide de l'Association libanaise des artistes, peintres et sculpteurs (LAAPS), officiellement enregistrée en 1957. À travers elle, les artistes militent pour une meilleure visibilité et une reconnaissance de leurs pairs sur le territoire national, à une époque où les jurys de salons sont en grande majorité composés de référents occidentaux. Parallèlement à Paris, c'est à Rome, New York ou en Californie que Saliba Douaihy, Huguette Caland, Helen Khal, Farid Haddad, Amin el Bacha ou encore Jamil Molaeb décident d'élargir leur horizon, faisant de la modernité arabe un vivier d'expérimentations et de circulations fluides.



MODÈLE

Objet, chose ou personne qui, grâce à ses caractéristiques, à ses qualités, peut servir de référence à l'imitation ou la reproduction. En beaux-arts, le modèle désigne l'image que l'artiste souhaite représenter ou la forme qu'il veut reproduire ou façonner. La présence du modèle suppose l'existence d'un public et implique, de fait, l'image multiple.

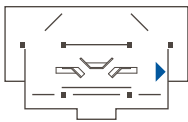
En 1938, à seulement treize ans, Maryam Khairo est repérée et choisie par le peintre César Gemayel, qui l'élève rapidement au rang de muse. Avant lui, des artistes comme Habib Srour ou Khalil Saleeby peignaient des corps féminins à partir de leur épouse ou de quelques modèles anonymes. Avec Maryam, Gemayel reconnaît le « métier » de modèle et introduit, pour la première fois, et de manière assumée, le nu académique féminin dans la formation artistique au Liban. Lorsque l'Académie libanaise des beaux-arts (ALBA) est fondée en 1943 par Alexis Boutros, avec la participation active de Gemayel, Maryam y devient le modèle attitré du cours de

⁸ La liste des artistes ayant bénéficié d'une bourse d'étude est donnée par Laure Ghorayeb en 2017 lors d'un entretien avec Yasmine Chemali. La mention de Michel Basbous apparaît quant à elle dans Maha Sultan, *L'art au Liban*, Kutub Publishing, Beyrouth, 2019, p.84.

nu, posant chaque soir de 17 heures à 20 heures pour des générations d'artistes. Parmi eux : Farid Aouad, Michel Basbous, Yvette Achkar, Helen Khal⁹, George Guv, Mounir Eido, Rafic Charaf, Halim Jurdak, Pierre Sadek ou encore Hussein Madi.

« J'avais beaucoup hésité avant de m'asseoir nue devant César Gemayel. J'avais honte au début. J'étais plus confiante lorsque son amie Mme Pierrette Hayek assistait aux séances. Mon corps n'était pas encore mature, puisque je n'avais que seize ans. Quelques années après, César m'a encouragée à devenir un modèle pour les peintres et les étudiants de l'Académie. Souvent, en me peignant, il me disait : "Tu gagnes en beauté et en couleurs, tu entreras dans l'histoire." » (Maryam Khairo)

En parallèle de son engagement à l'ALBA, Maryam continue à poser pour Gemayel jusqu'à la mort de celui-ci en 1958, et devient le modèle occasionnel de Saliba Douaihy, de Georges Cyr, ou de Youssef Hoyeck, tout en étant sollicitée par l'Université libanaise, l'AUB et le Junior College. À ses côtés, d'autres modèles se sont prêtés à l'exercice. C'est le cas de Micheline Daouk ou de Renée Deek. Mais c'est bien l'image de Maryam Khairo, icône de la féminité peinte, qui traverse les styles et les générations, du naturalisme de Gemayel à l'abstraction sensuelle de Huguette Caland, qui elle-même a fait de la représentation du corps un enjeu de liberté et d'émancipation.



REPÈRE

Marque, signe ou élément connu et reconnu d'un ensemble et servant à signaler ou à retrouver un point, un lieu, un emplacement. Le cône, forme primitive et originelle de la représentation de la montagne, est une forme qui adopte le principe géométrique d'une surface dont les génératrices passent par un point fixe qui est le sommet. De là, la transfiguration, changement ultime et absolu, peut opérer.

Axe du monde, *axis mundi*, pilier entre le Ciel et la Terre, la montagne est ce qui relie l'espace profane du sacré. Depuis les ziggourats mésopotamiennes jusqu'aux représentations romantiques de l'Occident, elle concentre une tension entre matière et mythe, entre corps et symbole. Elle devient repère, seuil, ou image. Ici, trois approches, trois récits de ce qui fait icône. Etel Adnan a peint inlassablement le mont Tamalpais depuis sa fenêtre de Sausalito (Californie). Elle en a fait une présence intime, un langage de formes et de couleurs. Tamalpais devient un être aimé, une idée, l'absolu même de la peinture. Plus qu'un motif, une révélation. La montagne devient chez elle un corps cosmique, vivant et multiple. Pour Nadim Asfar, qui photographie le mont Hermon (Liban) avec insistance et patience, la montagne libanaise est à la fois refuge pendant la guerre et territoire de légendes. Symbole national, le mont Hermon, où aurait eu lieu la transfiguration du Christ, devient ici un espace d'expérience, à rebours de l'image figée des cartes postales. En marchant, en observant, il déconstruit les stéréotypes et fabrique sa propre icône : une montagne vécue, sensible, chargée de lumière et d'histoire. Les images de Gilbert Hage abordent le mont Ararat (Arménie), montagne-repère dont on place l'image dans l'intime du quotidien, auprès des icônes orthodoxes ou de souvenirs de famille. Silhouette mythique reconnue de la communauté arménienne, montagne devenue cliché ou icône populaire, dans sa version reproduite, partagée, presque désincarnée.

⁹ Dans *The Woman Artist in Lebanon*, opuscule réalisé par l'Institute for Women's Studies In The Arab World, Beirut University College, 1975-76, Helen Khal revient longuement sur le personnage de Maryam Khairo. À propos de la figure de Maryam, lire aussi *Maha Sultan*, op.cit., p.185; Sylvia Naef, *À la recherche de la modernité arabe : L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, éditions Slatkine, Genève, 1996, p.157; Victor Hakim, « Le modèle Mariam vu par César Gemayel et Georges Cyr », article paru dans *La Revue du Liban*, 1972; Mariam Chakhtoura « Modèle à l'ALBA depuis 46 ans. Maryam, l'égérie de César Gemayel égrène ses souvenirs. », article paru dans *L'Orient-le Jour*, le 22 août 1983; et surtout l'ouvrage en langue arabe de Nadia Nammar, *حكاية جسد* – « Hikayat Jassad », édition Dar an Nahar, 2001.

Entre image mentale et vision picturale ou photographique, la montagne est à la fois icône universelle et personnelle, et fait l'objet d'une reconnaissance collective et d'une appropriation intime. Que reste-t-il une fois disparue la figure reconnaissable de la montagne ? Une matière, une verticalité, une mémoire, une intention, les rêves et la charge affective. Un paysage, non plus comme décor, mais comme lieu d'ancrage. Un lien aux autres, des regards et l'imaginaire.

L'exposition se poursuit au 1er étage, dans l'espace The Fouad Debbas Collection Gallery.

EMBLÈME

Représentation d'une figure à valeur symbolique particulière ; résultat d'une certaine œuvre et d'une création. L'emblème est conventionnellement choisi pour incarner une image typique ou un aspect identitaire, pouvant être aussi qualifié également d'allégorie.

DIFFUSION

Système de propagation des images au plus grand nombre, par procédés artisanaux ou industriels. Le caractère reproductif et sériel de la photographie a permis sa diffusion massive depuis les années 1680. Par tirages multiples, par procédés mécaniques à l'encre, puis édition en livres imprimés. La diffusion des photographies est indissociable de l'essor du tourisme.

Arbre majestueux enraciné dans la terre et dans l'imaginaire, le cèdre du Liban dépasse de loin sa simple existence botanique. Symbole national, motif récurrent dans l'histoire visuelle du pays, il incarne une forme d'évidence identitaire. Présent sur le drapeau, la monnaie, les timbres et véhiculé par les cartes postales, le cèdre est devenu un totem collectif, chargé d'émotions, de récits et de projections. Il est à la fois emblème, repère, et objet de fantasme. Dans les vers lyriques de Charles Corm publiés en 1934 dans *La Montagne inspirée*, le cèdre est chanté comme un être mythique, presque biblique (Ézéchiél, 32¹⁰). Arbre-monde tutélaire nourri par les fleuves, à l'ombre duquel s'abritent les nations, il devient un miroir idéalisé du Liban lui-même : élevé, fertile, protecteur, infiniment ancien.

Mais ce symbole n'est pas uniquement littéraire : il prend corps à travers une iconographie populaire prolifique, notamment dans les années 1930, où les artistes multiplient les représentations de l'arbre pour les besoins de l'État naissant. Philippe Mourani fait du cèdre, au même titre que les ruines de Baalbek, un sujet pictural récurrent que l'on retrouve sur les timbres-poste. Reproductible, archétypal, vecteur de fierté nationale et d'identification populaire, le cèdre trouve son pendant en Palestine avec l'image du cactus. Les photographes du XIXe siècle, pour la plupart occidentaux, participent eux aussi à cette mythification visuelle. Leurs clichés, reproduits et diffusés à travers albums de voyage, cartes postales et vues stéréoscopiques, fixent l'image du cèdre solitaire et monumental, ou forêt défiant les cimes. Rien d'étonnant à ce que les artistes locaux s'emparent de l'emblème, comme Khalil Zgaib, dont la pratique intègre tout élément du quotidien dans ses scènes de genre ou ses peintures à caractère historique. Simone Baltaxé, quant à elle, choisit la tapisserie pour magnifier le cèdre, objet de contemplation, de fantasme et de mémoire collective.

À l'image des icônes démultipliées et vénérées, le cèdre, reproduit sur tous les supports, se transforme en élément de décor familial, presque domestiqué, sans perdre son aura symbolique.

¹⁰ Charles Corm, *La montagne inspirée, Chansons de gestes*, éditions de la Revue phénicienne, Beyrouth, 1934.

«... Voici un cèdre du Liban ; Ses branches étaient belles, Son feuillage était touffu, sa tige élevée, Et sa cime s'élançait au milieu d'épais rameaux, les eaux l'avaient fait croître, L'abîme l'avait fait pousser en hauteur ; Des fleuves coulaient autour du lieu où il était planté, et envoyaient leurs canaux à tous les arbres des champs ; Ses branches avaient multiplié ; ses rameaux s'étendaient, par l'abondance des eaux qui l'avaient fait pousser. Tous les oiseaux du ciel nichaient dans ses branches, toutes les bêtes des champs faisaient leurs petits sous ses rameaux, et de nombreuses nations habitaient toutes à son ombre. Il était beau par sa grandeur, par l'étendue de ses branches, car ses racines plongeaient dans les eaux abondantes. Les cèdres du jardin de Dieu ne le surpassaient point, aucun arbre du jardin de Dieu ne lui était comparable en beauté ! ÉZÉCHIEL, 32 »

Commissariat: Yasmine Chemali

Scénographie: Atelier Meem Noon en collaboration avec Jacques Abou Khaled

Construction et Peinture: BETABAT et MESP

Conception Graphique de l'Exposition: Mind the gap

Création Lumière: Joe Nacouzi

Montage film et audio: Mohamed Choucair

Recherche et textes: Yasmine Chemali

Cartels: Ashraf Osman

Traduction: 180 sunsets

Révision des textes: Bruno Barmaki et Dima Hamadeh

Transport: Capit Logistics

Restauration des œuvres: Kerstin Khalife;

Caroline Gelot; et Naya Abou Rizk

Encadrement: Coin d'art

Signalétique: Prints Garage

Prêteurs d'œuvres: Ministère de la Culture, sous la responsabilité de BeMA; Ramzi et Saeda Dalloul

Art Foundation; Collection Saradar; Galerie Saleh Barakat;

Galerie Sfeir Semler Beyrouth / Hambourg;

Fondation Audi; Collection César et Mireille Nammour;

Collection Claude et France Lemand; Collection

Farouk Abillama; Joseph et Aline Faloughi;

Karma Dabaghi; Naji et Hoda Skaff; Collection

Pierre Caland; Abed Al Kadiri; Collection Privée Beyrouth;

Samir et Rosine Sursock Collection, Beyrouth; et Jamil

Molaeb Museum

Prêteurs d'archives: Université Américaine de Beyrouth;

Bibliothèques de l'Université, Archives et Collections

spéciales; Archives Abboudi Abou Jaoude,

Archives de l'ALBA; Archives Shafic Abboud;

Fondation Pierre Sadek; et Mazen Kerbaj

Remerciements spéciaux à: Nadine Begdache;

Ashraf Osman; Flavia Malusardi; Kirsten Scheid;

Clémence Cottard-Hachem; Claude Lemand;

Nadia Nammar; Fadi Yeni Turk; Samir Sayegh;

et Fondation AMAR, pour leur bienveillance et leur précieuse aide

Équipe du Musée Sursock: Rowina Bou Harb, recherche

et archives; Maya Nassif Mattar, coordination de projet;

Malek Steif et Zaher Alameh, régie des œuvres;

et Adel Khoury, support technique

Mécènes Principaux

Fondation Bassam et Ghida Yammine

Marwan T. Assaf

Fonds de Dotation G. Corm

Partenaires Techniques

