

NAJIA MEHADJI

GALERIE D'ART
L'ATELIER





20 ANS D'OEUVRES
20 YEARS OF ARTWORKS

Galerie d'art **L'Atelier 21**

Du 17 mars au 22 avril 2015

21, rue Abou Mahassine Arrouyani (ex rue Boissy - d'Anglas) Casablanca 20100 Maroc

Tél. : +212 (0) 522 98 17 85 • Fax : +212 (0) 522 98 17 86

latelier21@gmail.com • www.atelier21.ma



UNE EXPÉRIENCE SENSIBLE ET MENTALE

Entretien avec Philippe Piguet

Si l'art de Najia Mehadji est polymorphe et en appelle à des formes tant géométriques qu'organiques, il est essentiellement fondé sur la recherche d'une sublimation du réel en quête de l'énergie profonde qui l'anime. La volonté de l'artiste est de convoquer le regard à l'exercice d'une concentration contemplative pour mieux l'inviter au voyage de l'esprit. Faire de l'image une expérience sensible et mentale, tel est son objectif. Rencontre avec l'artiste.

Comment avez-vous pensé cette nouvelle exposition ?

Comme une mini rétrospective de mes peintures depuis l'utilisation que j'ai faite successivement des sticks à l'huile à partir de 1996 et du pinceau large depuis 2008. Formellement parlant, il y a donc la série des *Chaosmos*, des *Arborescences* et des *Pivoines* mais aussi des dessins depuis les années 90 exécutés tout à la fois à la craie, au graphite et à la peinture, enfin des *Enroulements* qui sont des toiles récentes. L'idée qui a présidé à ce choix est de montrer le lien qui existe entre toutes les périodes pour donner à voir le fil conducteur du travail sur une vingtaine d'années.

Précisément, qu'est-ce qui caractérise une telle réunion ?

C'est le désir de synthèse qui existe chez moi depuis toujours de faire le lien entre l'Orient et l'Occident, entre culture occidentale et cultures extra-européennes. Plus qu'un simple désir, c'est l'expression d'une nécessité. Celle de faire une synthèse entre des éléments qui, d'habitude, sont séparés, comme la peinture et l'architecture, le dessin et la danse, le trait et le son, etc. J'ai toujours considéré mon travail comme le vecteur de toutes sortes d'expérimentations. Etant de double origine, marocaine et française, j'ai à la fois une passion pour la peinture et, en même temps, pour la gestuelle libre de la calligraphie, qu'elle soit chinoise, japonaise ou arabe, ainsi que pour les cultures de l'islam.

L'exposition comporte une série de travaux à dominante géométrique qui déterminent une esthétique très construite. A quoi cela correspond-il ?

C'est une période de mon travail qui procède de la géométrie de l'art islamique et des formes idéales platoniciennes que l'on trouve dans le Quattrocento italien, chez Piero Della Francesca ou Uccello. Ces sphères, que j'ai appelées *Chaosmos*, ce sont des dessins en suspens dans le champ iconique qui créent un volume à grand renfort de gestes amples et répétitifs sur de la toile brute et qui suggèrent l'idée d'un flux « vital ». La sphère qui est une figure cosmique y opère en symbole universel. Ce pourrait être aussi les prémisses d'un langage d'avant la calligraphie qui précède le mot ou qui outrepassé le verbe. En fait, on est en-deçà ou au-delà du langage.

Un métalangage, en quelque sorte ?

Une forme d'écriture intérieure, au sens générique du terme, sans qu'il désigne quelque chose en particulier, sinon l'idée de rythme et d'intensité. On retrouve alors une dimension qui est en filigrane permanent dans mon travail : la musicalité.

De la série des *Chaosmos* à celle des *Mystic Dance*, en passant notamment par celles des *Grenades* et des *Arborescences*, le parcours de votre exposition offre à voir de nombreux changements quant à votre manière de travailler. Qu'est-ce qui selon vous en spécifie l'évolution ?

Ce qui est clair pour moi, c'est que je m'octroie de plus en plus de liberté, que ce soit par rapport au thème ou à l'invention d'une nouvelle gestualité. Auparavant, mon dessin était plus contraint du fait qu'il était inscrit dans des figures géométriques comme celles de l'octogone avec les *Coupoles* ou de sphères avec les

Gradients. Ensuite la courbe est arrivée avec les *Fleurs-flux*, *Pivoines* etc... Avec les *Mystic Dance* créées en 2011, c’est tout autre chose, c’est beaucoup plus libre, et le mouvement de la main délivre ce qui était latent depuis le début, c’est-à-dire la recherche de la lumière et de la sacralité. Une icône, si vous voulez, mais une icône incarnée, traversée par le corps, le geste.

Le fil conducteur de votre trajectoire ne serait-elle pas l'utilisation de motifs empruntés au monde réel mais que vous vous appliquez à transcender pour les charger d'une dimension universelle ?

Quand il m’arrive d’être inspirée par une œuvre précise, je suis mue par une nécessité que je ne m’explique pas. Il faut sans doute que ce soit quelque chose qui me touche profondément. C’est un film de Dreyer, *Ordet*, qui m’a conduit à travailler les *Drapés* blancs. Je l’avais vu, il y a longtemps, et certains plans de draps très lumineux claquant au vent m’avaient émue. Je l’ai revu sur un ordinateur et, à partir de ce moment, j’ai travaillé dessus pendant un an pour réaliser la série *Drapés* sur la notion d’espoir. Tout à coup, j’ai eu envie de sortir ces plans de leur contexte pour en faire autre chose.

Question de révélation ?

Oui sans doute. Quand j’ai travaillé avec les gravures de Goya dans mes numériques *Suite Goyesque*, j’ai éprouvé un irrépressible désir de faire voir les traits des *Désastres de la guerre* en les agrandissant. C’est de l’ordre d’une impérieuse nécessité ; faire partager une révélation.

« L’art rend visible », disait Paul Klee

En tous cas, c’est cela qui me motive : révéler quelque chose que j’ai vue, qui m’a touchée mais qui n’est pas forcément visible, telle la vibration d’un rouge sur la toile *El Espolio* du Greco – le peintre génial de Tolède. C’est très émotionnel. Quand Greco a posé ce rouge dans la tunique du christ, il y a mis tous ses affects. Il m’est arrivée la même chose avec le rituel des Derviches tourneurs – les

mevlevi turcs. La première fois que je les ai vus, j’ai eu un choc. Par la suite, j’ai pris des quantités de photos à partir desquelles j’ai travaillé plusieurs années. Il y avait là, sans doute, quelque chose de sublime qui m’a littéralement happée et qui m’a permis une nouvelle liberté.

Qu’en est-il de votre engagement du corps à l’œuvre ?

Quand je peins, mon corps se laisse entrainer. On retrouve là quelque chose de la transe mais maîtrisée, ce qui est paradoxal. C’est que le corps dans son mouvement arrive à être totalement au service de la peinture, au service du geste qui trace le trait au stick à l’huile sur la toile brute ou les lignes continues avec un large pinceau comme j’en utilise actuellement. C’est un corps qui, par un travail mental, s’abandonne tout en étant à la fois actif et passif. Les instruments sont la continuité du corps et de l’esprit. Je ne peux pas parler du corps sans parler du mental, les deux sont en jeu dans le même temps. Si ce n’était que le corps, ce serait de l’abstraction gestuelle ; si ce n’était que du mental, ce serait une construction géométrique. Quand je parle de synthèse, c’est d’abord celle du corps et de l’esprit. C’est-à-dire que les deux doivent être unis pour créer la forme qui va naître...

Quel rapport entretenez-vous à l’exercice même de la peinture ?

Je travaille quotidiennement. Mais le travail n’est pas que pictural. Je peux être tout simplement à l’atelier, rédiger des notes, écouter de la musique, prendre un livre dans ma bibliothèque, le feuilleter à la recherche d’un déclic qui finalement va me suggérer une idée... mais je crois que dans le fond rien n’arrive par hasard, il faut savoir attendre.

Avez-vous une façon particulière de vous mettre en condition avant de peindre ?

Je n’ai aucune habitude régulière sinon que j’arrive à l’atelier le matin après avoir marché pendant une bonne demi-heure. La marche est importante pour me mettre en condition parce qu’en

marchant les idées se mettent en mouvement. Mais les choses ne se jouent jamais de la même manière. Je n’aime pas la répétition. J’ai besoin d’un appel, d’un stimulant, de laisser venir cette symbiose entre le corps et le mental qui va m’entraîner vers la toile au bon moment sans volontarisme.

Ce qui veut dire que la toile aura été préparée à accueillir ce moment. Il y a donc toute une organisation préalable ?

Absolument. Pour les tableaux à fond noir, je tiens à les préparer moi-même ; je ne veux pas confier cela à un assistant. Pendant que je brosse le fond, il peut y avoir des images qui adviennent et ces images peuvent ressurgir au moment où je m’apprêterai au travail. Dans le passé, pour les *Pivoines* ou les *Arborescences*, je faisais beaucoup de croquis, je prenais des photos, en revanche aujourd’hui, il n’y a plus de préliminaires. Je travaille sans filet.

Il y a quelque chose de récurrent dans votre travail, c’est l'utilisation de grands formats. Qu’est-ce qui justifie cela ?

Quand j’ai commencé à travailler dans les années 80, j’ai surtout fait un travail d’empreintes du corps. J’avais donc la nécessité de projeter les gestes de mon corps sur des toiles de grande taille. Mon pinceau, c’était mon avant-bras que je pressais contre un papier encré pour faire son empreinte. J’ai toujours entretenu un rapport privilégié à l’espace. Cela se vérifie jusque dans mes ateliers. J’ai besoin de m’exprimer dans l’espace.

A quoi cela tient-il selon vous ?

J’ai toujours été fascinée par les images en gros plan, comme au cinéma, celui d’un visage qui peut faire deux ou trois mètres de haut sur l’écran. Il y a là quelque chose de magique, de très émouvant. Gilles Deleuze parle à ce propos d’*image affect*. On est comme immergé dans une image mystérieuse. Quand j’ai fait agrandir les *Mystic Dance*, je suis passée d’un simple geste, qui tourneie, à la révélation même du mouvement de la danse du derviche. La question de la métamorphose m’intéresse tout

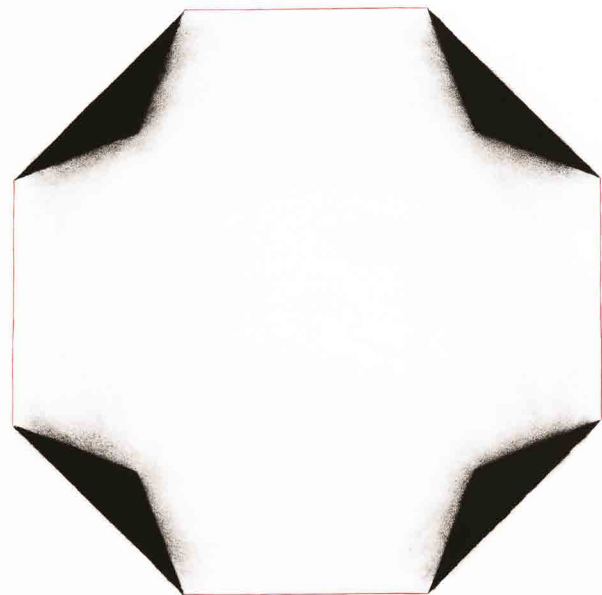
particulièrement. Je me souviens d’une réflexion d’une actrice de Bergman visualisant des rushes où elle disait qu’elle ne reconnaissait pas son visage filmé en gros plan. Elle pensait que c’était le visage de quelqu’un d’autre. Comme si Bergman avait donné à voir l’au-delà de la représentation du visage.

A considérer l’histoire de la peinture, on note que la problématique du geste a surtout été abordée par des artistes qui sont des hommes. Vous en saisissez, est-ce chez vous une forme de revendication identitaire ?

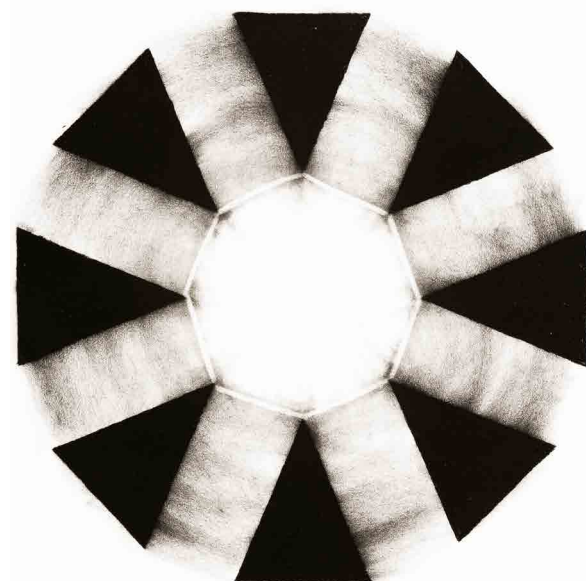
J’aime me référer à une formule de Virginia Woolf disant que les artistes sont tout à la fois homme et femme. Je pense pour ma part qu’il y a en effet chez tous les artistes une sorte d’androgynéité. Cy Twombly peint des fleurs de façon très sensuelle alors que Joan Mitchell fait une peinture de paysage dont la facture est parfois tellement expressive que cela pourrait être masculin. Aujourd’hui, il y a des femmes qui se placent du côté du genre et qui décident qu’en tant que femmes, il leur faut raconter des histoires qui tournent autour d’une iconographie ou de clichés liés à la féminité. Pourquoi pas ? Mais cette démarche n’est pas la mienne. Mes derniers travaux *Enroulements* s’appuient sur la continuité de la ligne dans une sorte de « calligraphie du corps » où la réversibilité dehors/dedans joue un rôle primordial. Sans doute, y ai-je mis ma part féminine... car cela n’existe pas chez les artistes masculins de l’abstraction gestuelle comme Soulages ou Kline qui sont davantage dans la fragmentation et la discontinuité.

Paris, Novembre 2014

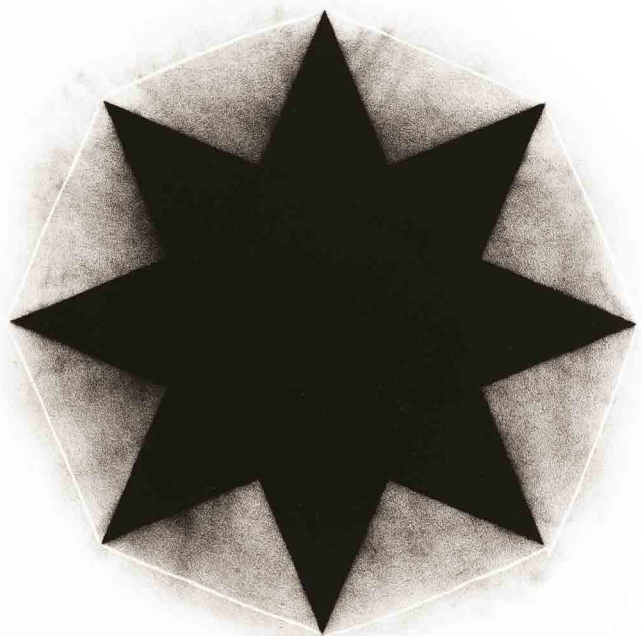
Philippe Piguet est historien, critique d'art, enseignant et directeur artistique du salon parisien du dessin contemporain Drawing Now Paris



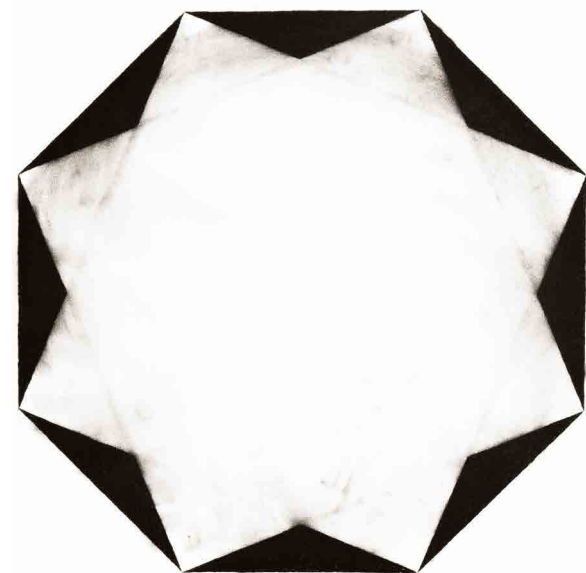
Coupole, 1993
Craie sur papier
75 x 57 cm



Coupole, 1994
Craie sur papier
75 x 57 cm



Coupole, 1994
Craie sur papier
75 x 57 cm



Coupole, 1995
Craie sur papier
75 x 57 cm

A SENSITIVE AND MENTAL EXPERIENCE

Interview with Philippe Piguet

While Najia Mehadji's art calls upon geometric as well as organic forms, it is primarily based on the study of what is real, and what deep energy drives it. The artist's will is to provoke a contemplative concentration into the journey of the spirit. Her objective is to transfer the image into a sensitive, mental experience – a meeting with the artist.

How did you think of this new exhibition?

It is like a mini retrospective of my paintings, using the oil stick starting in 1996, to thereafter using the large brush in 2008. Formally speaking, there is the *Chaosmos* series, the *Arborescences* and the *Pivoines* series, but also drawings, since the 90's, all executed with chalk, graphite and paint. Finally, you can find the *Enroulements* series, which are recent paintings. The idea behind this choice is to show the existing link between all thereby providing a guide through two decades of my work.

Precisely, what characterizes such a synthesis?

I always wanted to summarize, to make the link between East and West, between Western cultures and the cultures outside of Europe. More than a simple desire, it is the expression of a need – the need to analyze elements that are usually separated, such as painting and architecture, drawing and dance, the line and the sound, etc. I have always considered my work a main vector of all sorts of experimentation. As I hold dual citizenship, Moroccan and French, I have a passion for painting and, at the same time, a real interest in calligraphy, whether it is Chinese, Japanese or Arab, as well as for Islamic culture.

The exhibition includes a series of works dominated by geometrics, giving a properly prepared aesthetic. What does this correspond to?

It is a period of my work that comes from the geometry of Islamic Art as well as from the ideal platonic forms, that we can find in the Italian Quattrocento, with Piero Della Francesca or Ucello. Those spheres, untitled *Chaosmos*, suggest the idea of a vital flow. The sphere is a cosmic figure representing a universal symbol. It could be the language before the setting of calligraphy that exceeds words or verbs. We are beyond the language.

A sort of meta-language?

In all the cases, a form of interior writing, in the generic sense, without pointing at something in particular, but with the idea of rhythm and intensity. We then find something implicit in my work, musicality.

From *Chaosmos* series to *Mystic Dance* series going through, *Grenades* and *Arborescences* series, the exhibition layout displays a number of changes concerning your way of working. To what do you attribute this evolution?

What is clear to me is that I allow myself more liberty regarding the gesture or the invention of a form of gestuality. Before, my drawing was more binding, determined by geometric forms such as octagons with the *Coupoles* or spheres with the *Gradients*. After this, the curve arrived, as with the *Fleurs-Flux* and the *Pivoines* series...The *Mystic Dance* series was created

in 2011, and was totally different, completely free. Suddenly, the movement is totally present and highlights what was latent since the beginning, that is to say the research of light and spirituality incarnate. An icon if you wish, but an icon embodied by the body, the gesture.

The use of motifs borrowed from the real world that you transcend to give a universal dimension is not the guiding principle of your path?

When inspired by a specific artwork, I am driven by a deep necessity that I find inexplicable. It has to be something that moves me very deeply. It is a movie by Dreyer, *Ordet*, that led me to work on the white *Drapés*. I watched this movie a long time ago and some scenes, with shining sheets flapping in the wind, touched me. The *Drapés* series, based on the notion of hope, was realized through a year of work. Suddenly, I wanted to take those scenes out of their context to use them into something different.

Is it a question of revelation?

Yes, without a doubt. When I worked with Goya's engraving in my digital printing *Suite Goyesque*, I felt an irresistible need to make people see the *Désastres de la guerre* by enlarging it. It was necessary to share a revelation.

**“Art does not reproduce the visible; it makes visible.”
Paul Klee**

That is the motivating factor for me: revealing something I saw, that touched me, that may not be apparent, such as the vibration of the red color on the canvas of *El Espolio* by Greco - the brilliant painter from Toledo. It is very emotional. When Greco put this red color in Christ's tunic, he put all his affections and emotions into it. The same happened to me with the Whirling Dervishes. The first time I saw them, I was shocked. Thereafter,

I took countless photos from which I worked from for several years. There was likely something sublime that literally caught me up and led me to a place of unthinkable freedom.

What about the commitment of your body to the artwork?

When I paint, it's because my body allows me to paint. It is something of a trance state, but contained, which is paradoxical. The body in movement can be at the service of the painting, at the service of the gesture that draws the line with the oil stick on the canvas or draws the line with a large brush, which I currently use. It is a body, which by a mental work, is totally abandoned and at the same time is active and passive. The instruments are the continuity of the body and the mind. I cannot speak about the body without speaking of the mind; both are at stake at the same time. If it were only the body, it would be gestural abstraction. If it were only the mind, it would be a geometric construction. When I speak of synthesis, it is one of the body and the spirit. That is to say that both have to be together to create the form that will rise...

What relationship do you have with the exercise of painting?

I work on a daily basis. But the work is not only pictorial. It could simply be being at my studio, taking notes, listening to the music, picking up a book from my library and browsing it, searching for a click that will finally suggest an idea to me. But I think that in the end, things happen for a reason, one should wait.

Do you have a particular manner of warming up before painting?

I have no regular habit other than arriving at my studio in the morning after a half an hour walk. Walking is important to put me into condition because, while walking, ideas come up.

I do not like repetition. I need a call, a stimulant, to welcome the symbiosis between body and spirit; this is what drives me to the canvas at the right time without willfulness.

That is to say that the canvas will have been prepared to welcome this moment. So, is there a degree of organization needed?

Absolutely. For my paintings with black backgrounds, I prefer to prepare it myself. I do not want to entrust it to an assistant. While I brush the background, some images may emerge and those images may be there while I work on the canvas later. In the past, for the *Pivoines* or *Arborescences* series, I used to do a lot of sketches, took numerous photos; today there is no iconic preliminary preparation. I have no safety net.

There is something recurrent in your work; it is the use of large sizes. Why?

When I started to work in the 80's, I mostly worked on an imprint of the body. I needed to project my gestures into large size canvases. My brush was my upper arm; I squeezed it against an ink paper to make an imprint. I have always maintained a special relationship with the space. I need to express myself into the space.

What are the reasons for this?

I have always been fascinated by close up images, such as in the cinema, when seeing a face that could be 2 to 3 meters high on the screen. There is something magical there and very touching. Gilles Deleuze calls this *image affect*. We feel immersed into a mysterious image. When enlarging the *Mystic dance* series, I went from a simple twirling gesture to the essence of movement of the Dervishes. The question of metamorphosis interests me in particular. I remember a reflection of an actress

of Bergman, saying that she could not recognize her face while the camera was zooming. She thought it was someone else's face, as if Bergman had given the same essence to the face.

Considering the history of painting, we note that mostly male artists have addressed the gesture issue. Is it a powerful claim of identity for you to address it?

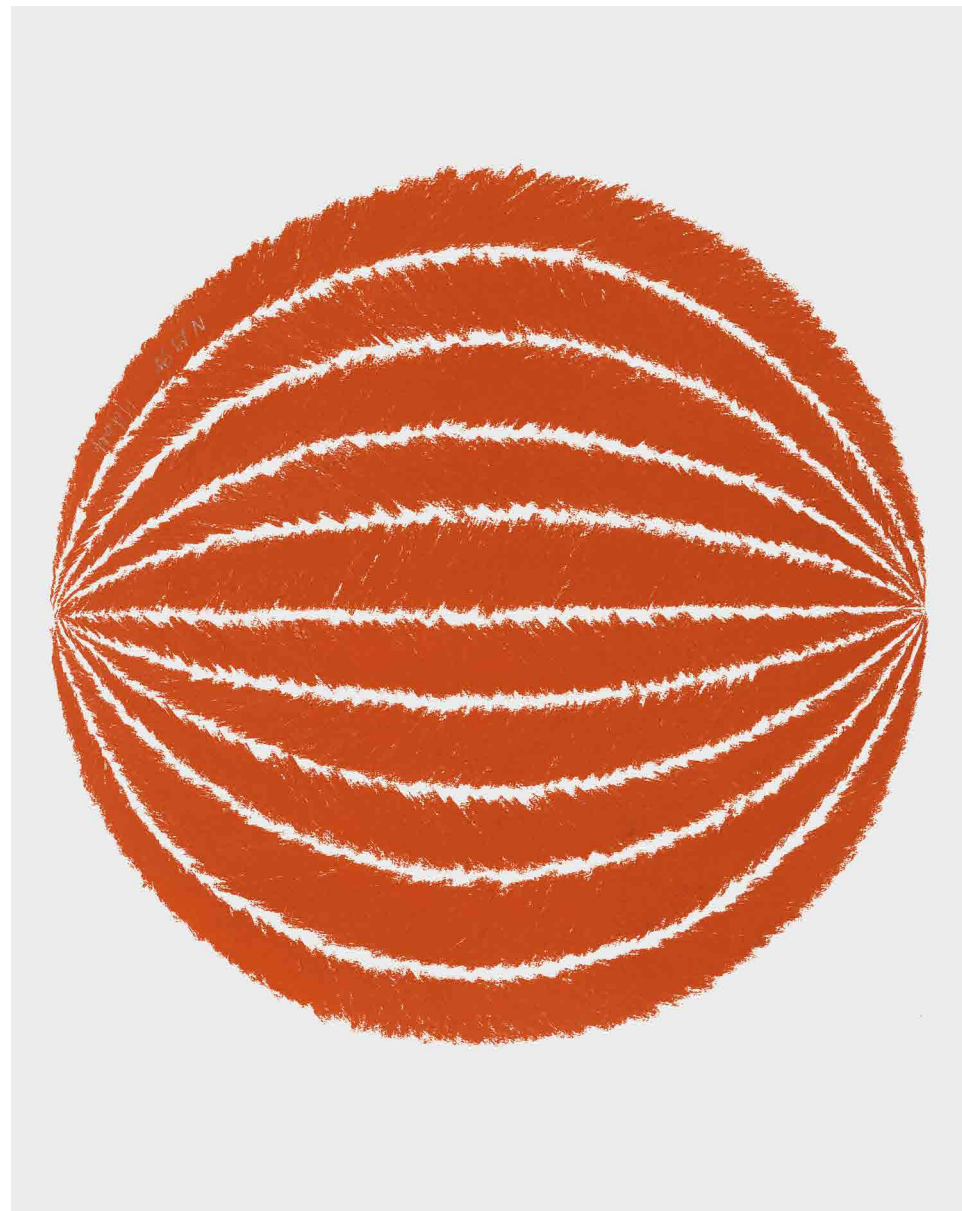
I like to refer to a formula of Virginia Woolf who says that artists are, at the same time, men and women. I think that a kind of androgyny exists in all artists. Cy Twombly paints flowers in a very sensual way, whereas Joan Mitchell has done landscape paintings in a way so brutal that it could be a male artist. Today some women decide to place themselves on a gender platform and want to tell stories about a feminine iconography. Why not? But this does not interest me. Regarding the gestural painting, few women have worked in this field. My last works, *Enroulements*, rely on the continuity of the line in a sort of “organic calligraphy” for which reversibility outside/inside played a key role. This does not exist when it comes to the artists of gestural abstraction such as Soulages or Kline who are further into fragmentation and discontinuity.

Paris, November 2014

Philippe Piguet is historian, art critic, teacher and artistic director of the 'Salon du dessin contemporain', Drawing Now Paris

Chaosmos, 1998
Craie à l'huile sur toile
179 x 168 cm

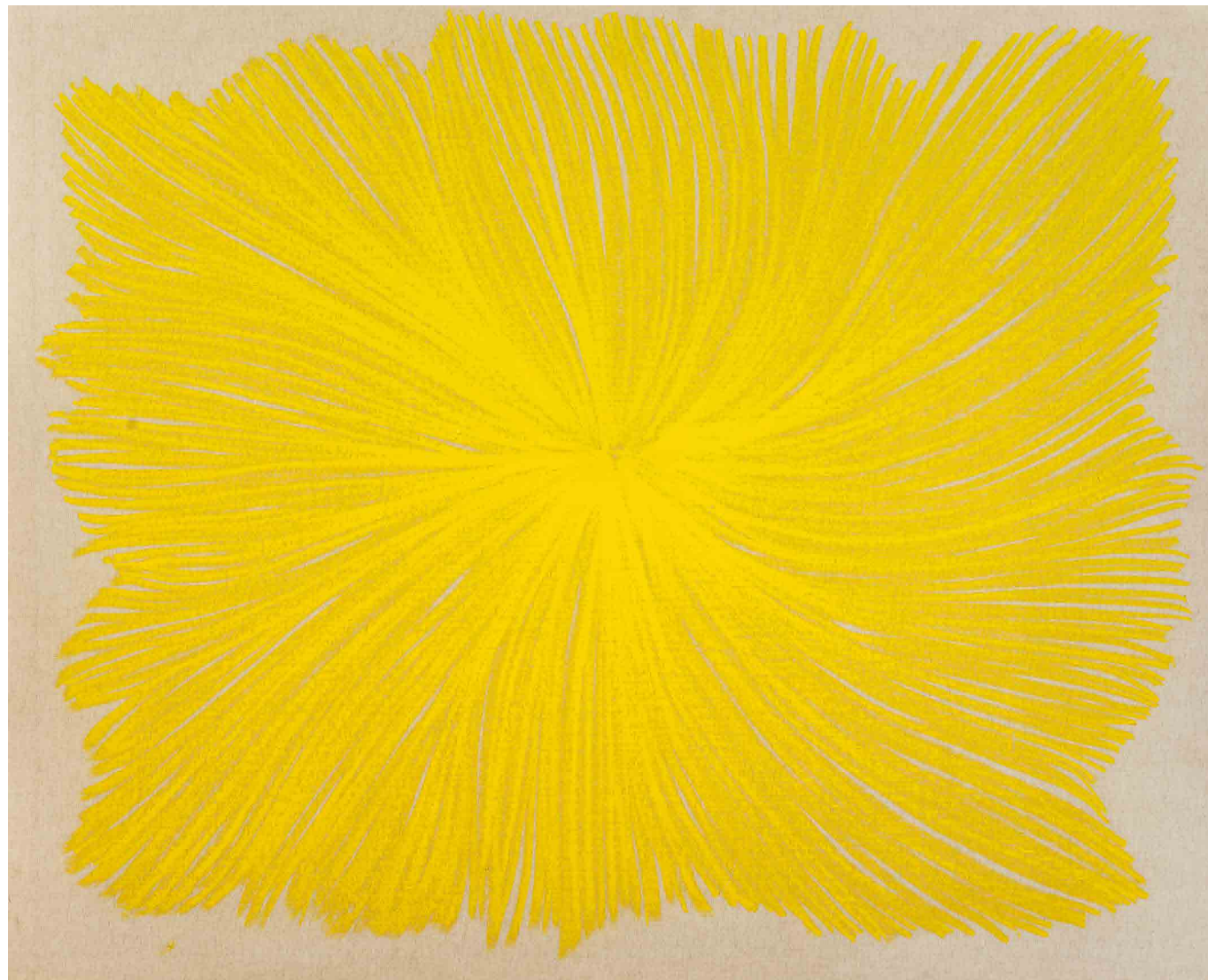




Gradient, 1998
Craie sanguine sur papier
80 x 63 cm



Souira, 1999
Craie sanguine sur papier
56 x 91 cm

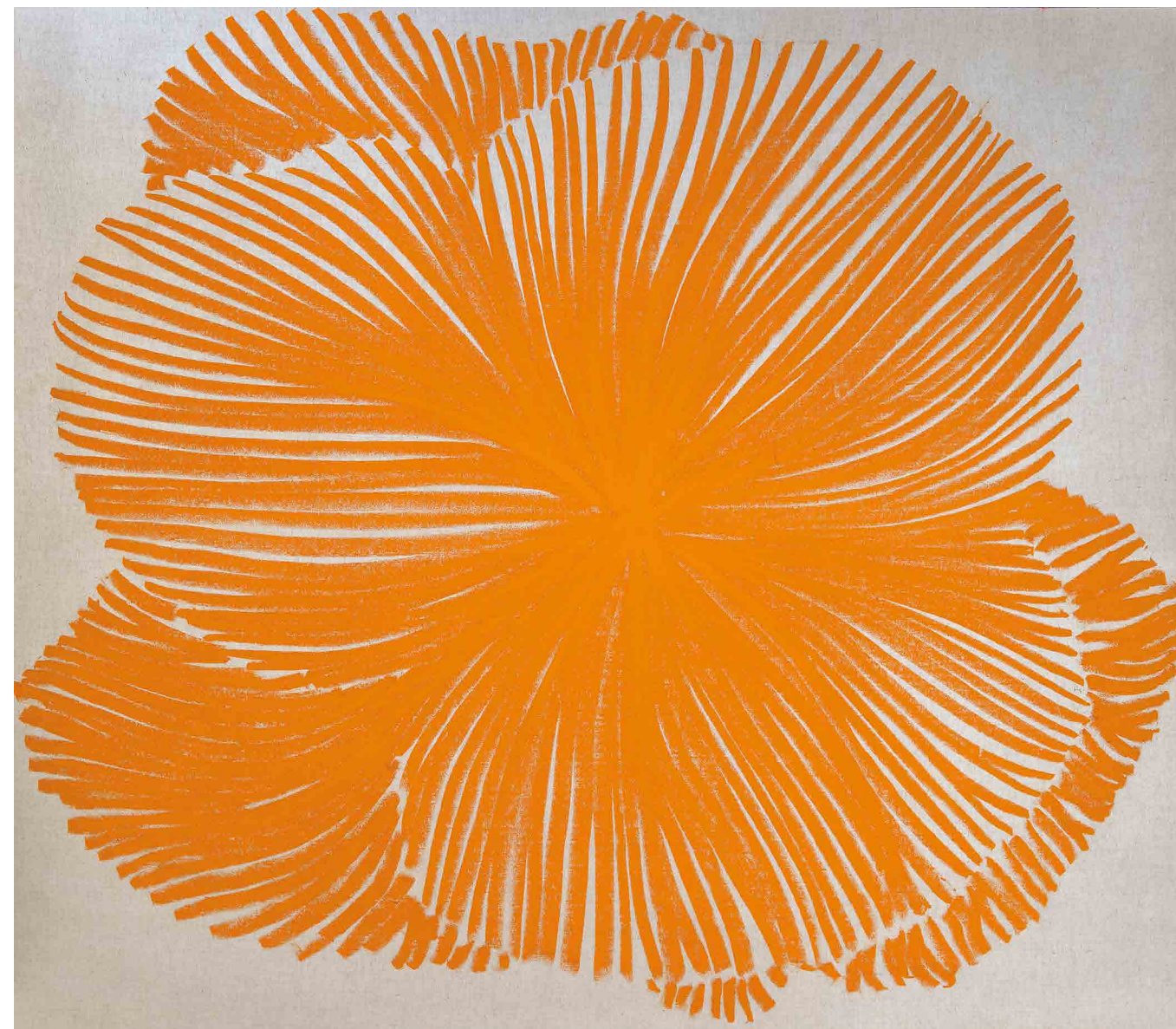


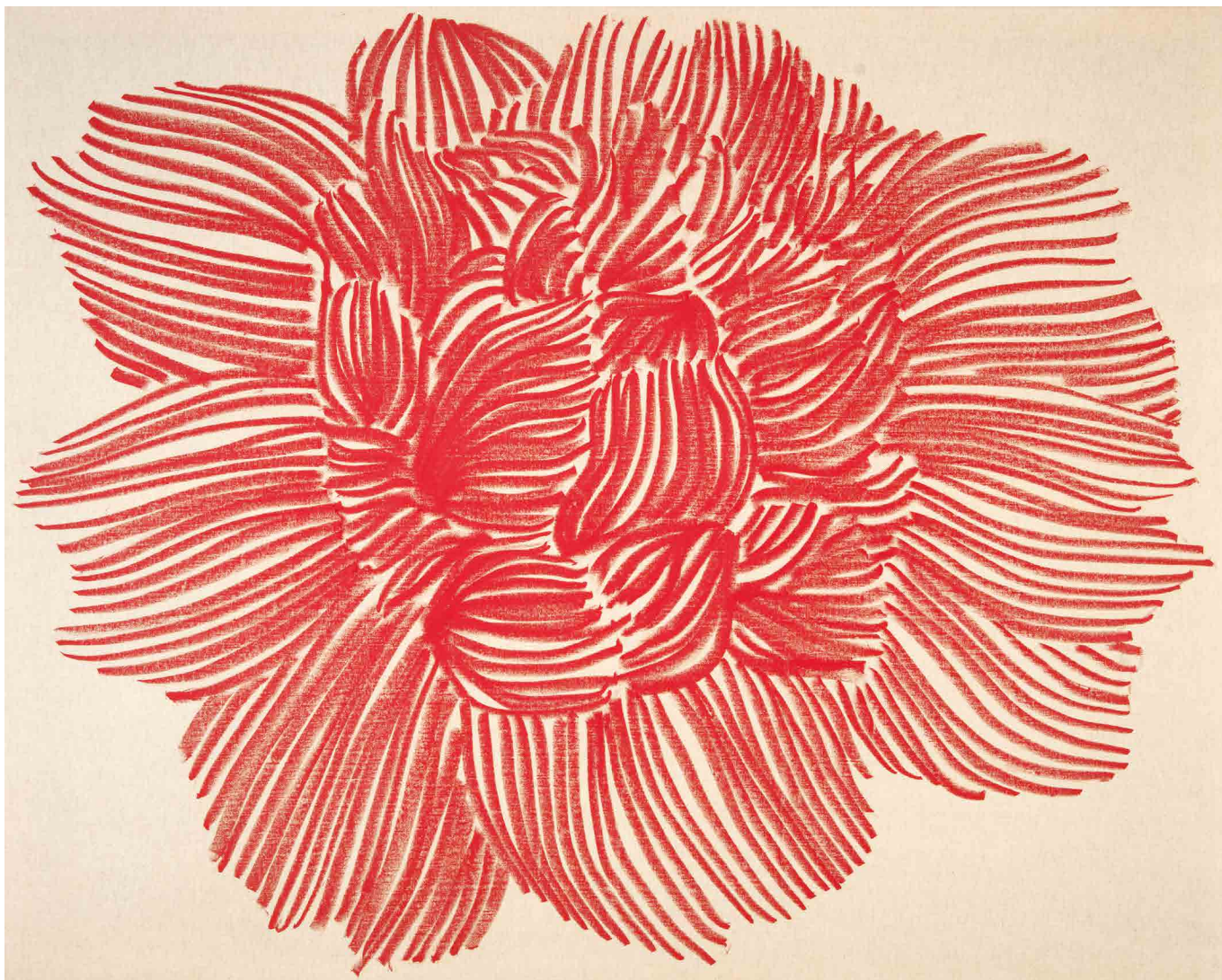
Floral, 2001
Craie à l'huile sur toile brute
163 x 200 cm



Arborescence, 2002
Craie à l'huile sur toile brute
175 x 140 cm

Floral, 2002
Craie à l'huile sur toile brute
160 x 185 cm





Pivoine, 2003
Craie à l'huile sur toile brute
160 x 202 cm



Pivoine, 2003
Craie à l'huile sur toile brute
155 x 197 cm

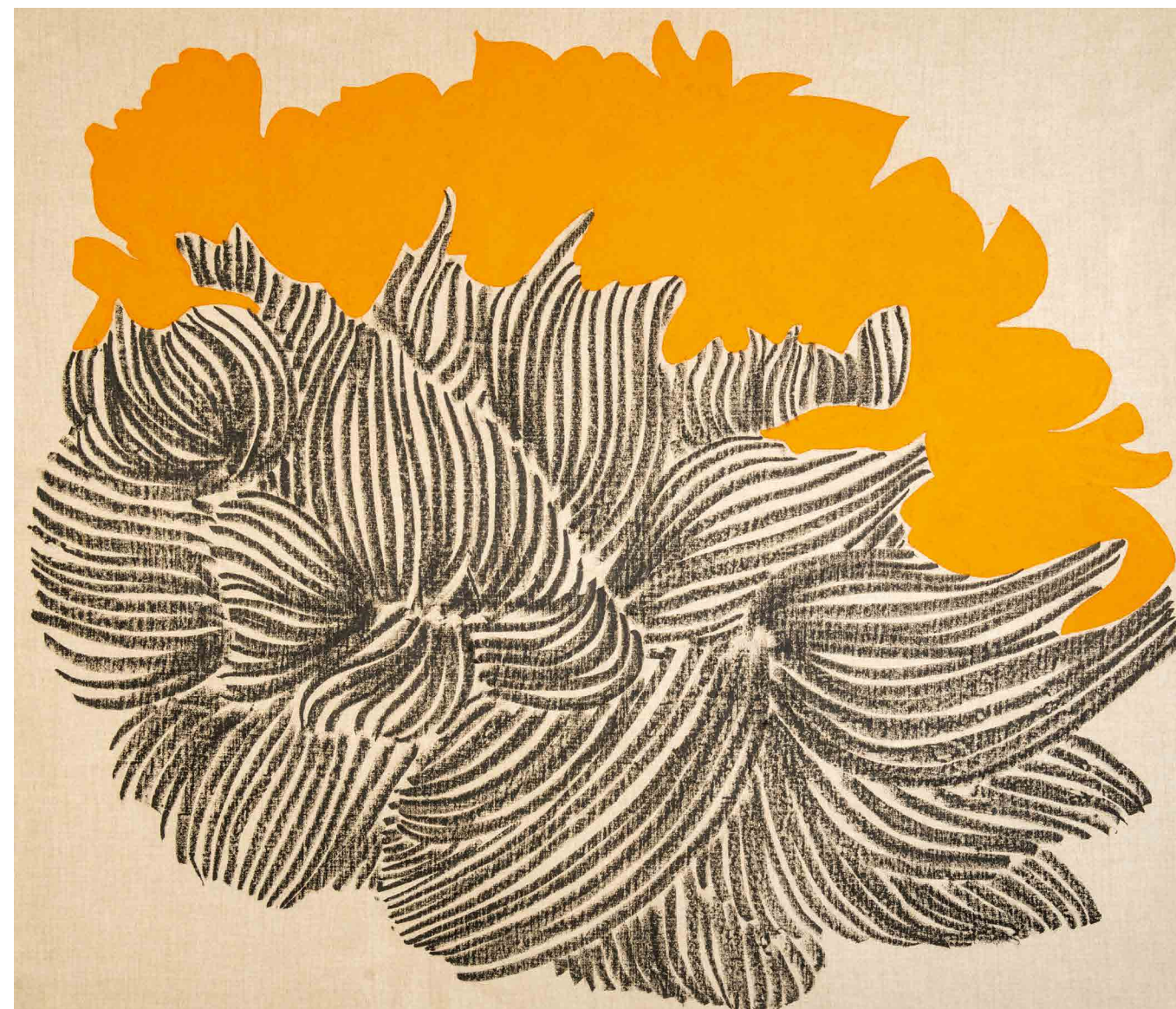


Grenade, 2004
Craie sanguine sur papier
76 x 57 cm



Pivoine, 2003
Craie sanguine sur papier
57 x 76 cm

Pivoine, 2008
Craie à l'huile sur toile brute
160 x 185 cm





Pivoine, 2003
Craie à l'huile sur toile brute
160 x 195 cm



Pivoine, 2008
Craie à l'huile sur toile brute
158 x 200 cm



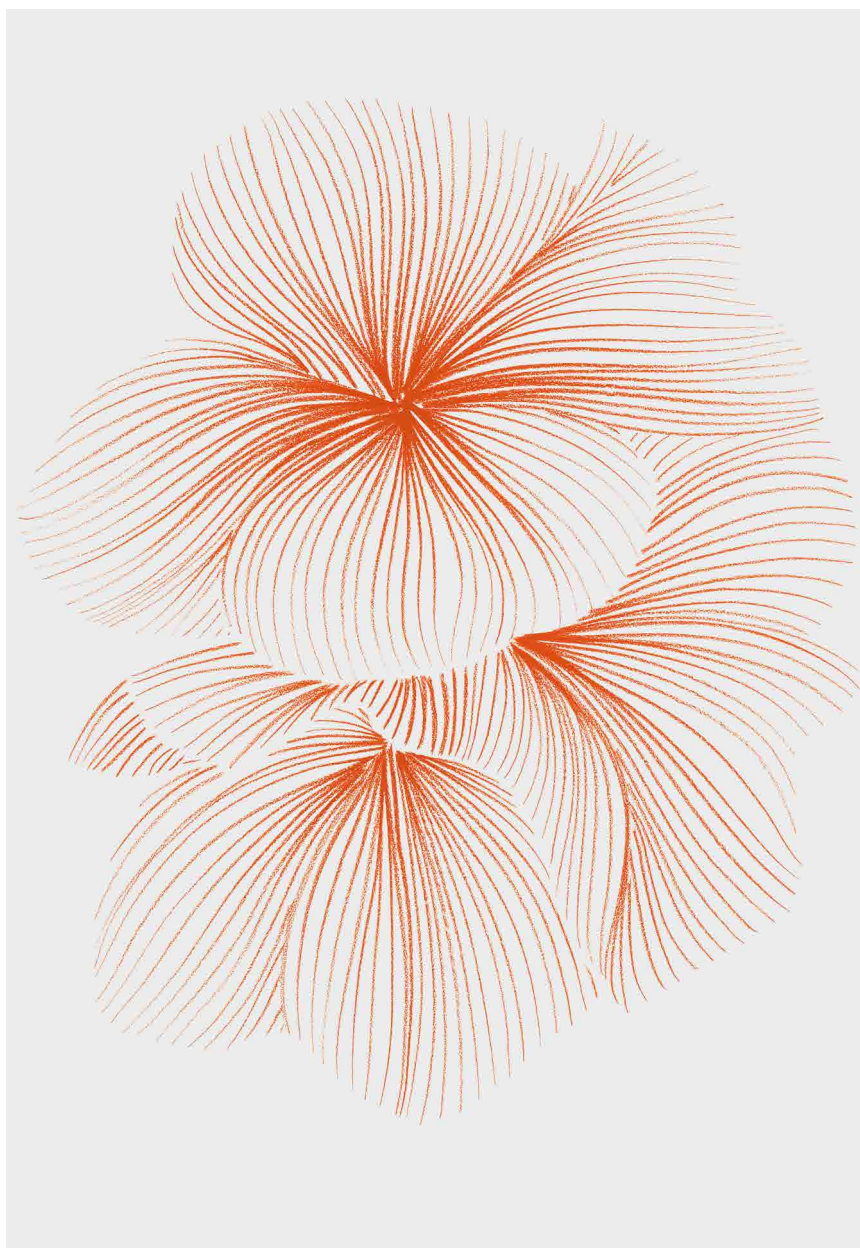
Floral, 2004
Craie à l'huile sur toile brute
151 x 195 cm



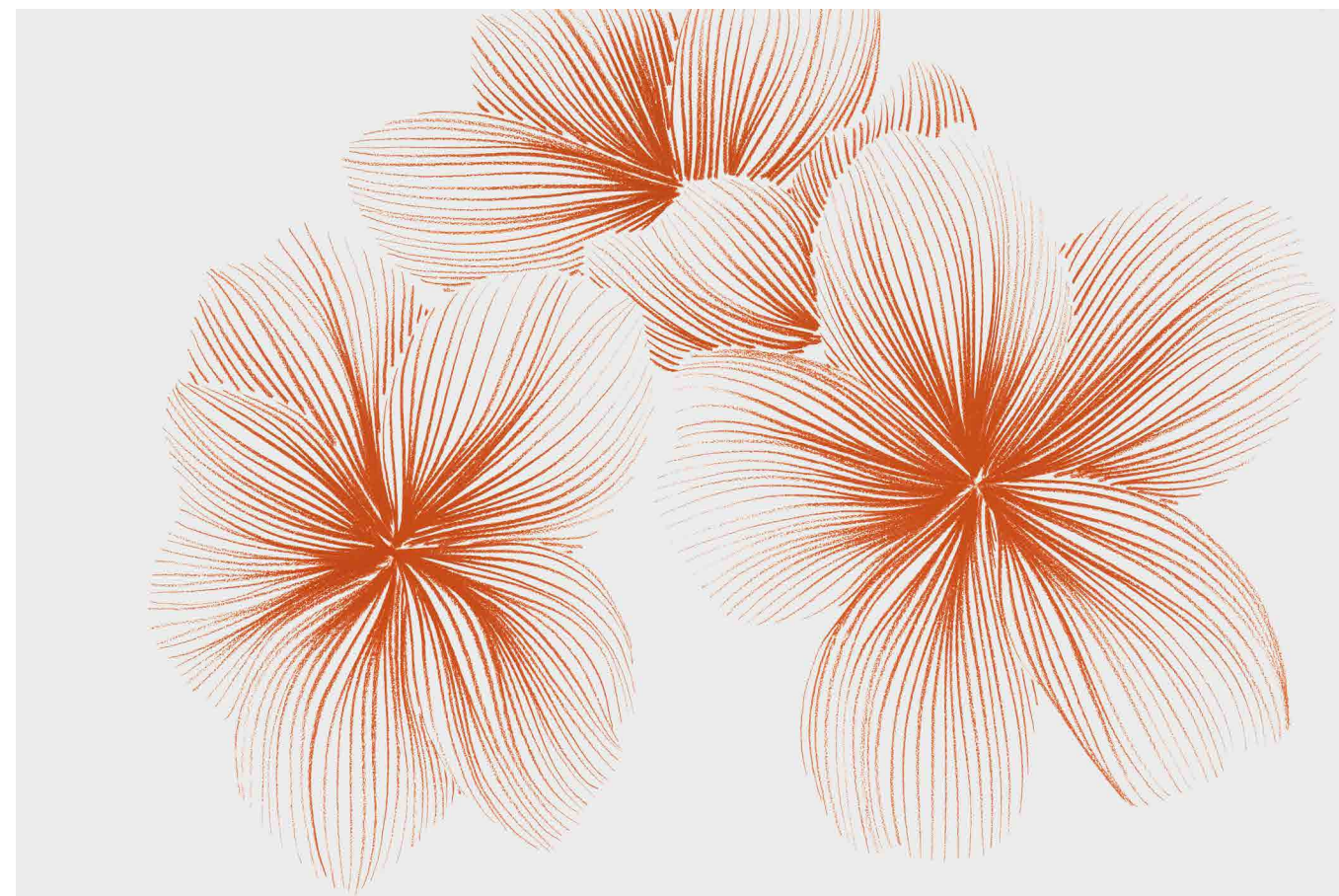
Eros et Thanatos, 2009
Craie à l'huile sur toile brute
160 x 170 cm



Eros et Thanatos, 2009
Craie à l'huile sur toile brute
160 x 170 cm



Fleurs d'amandier, 2005
Craie sanguine sur papier
116 x 80 cm



Fleurs d'amandier, 2004
Craie sanguine sur papier
80 x 120 cm



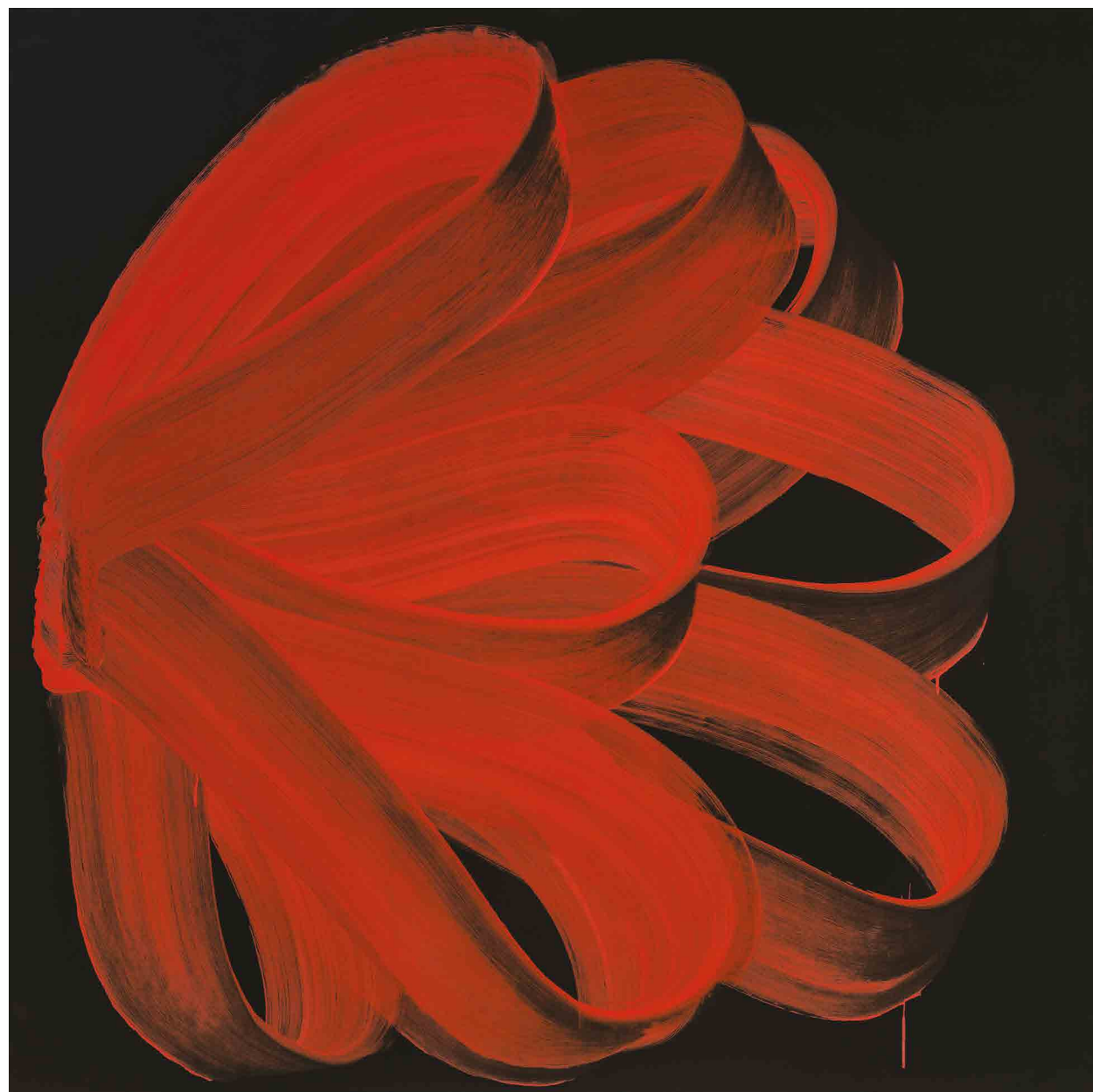
Eros et Thanatos, 2009
Craie à l'huile sur toile brute
160 x 170 cm



Eros et Thanatos, 2009
Craie à l'huile sur toile brute
160 x 170 cm



Spring dance, 2011
Acrylique sur toile
160 x 200 cm

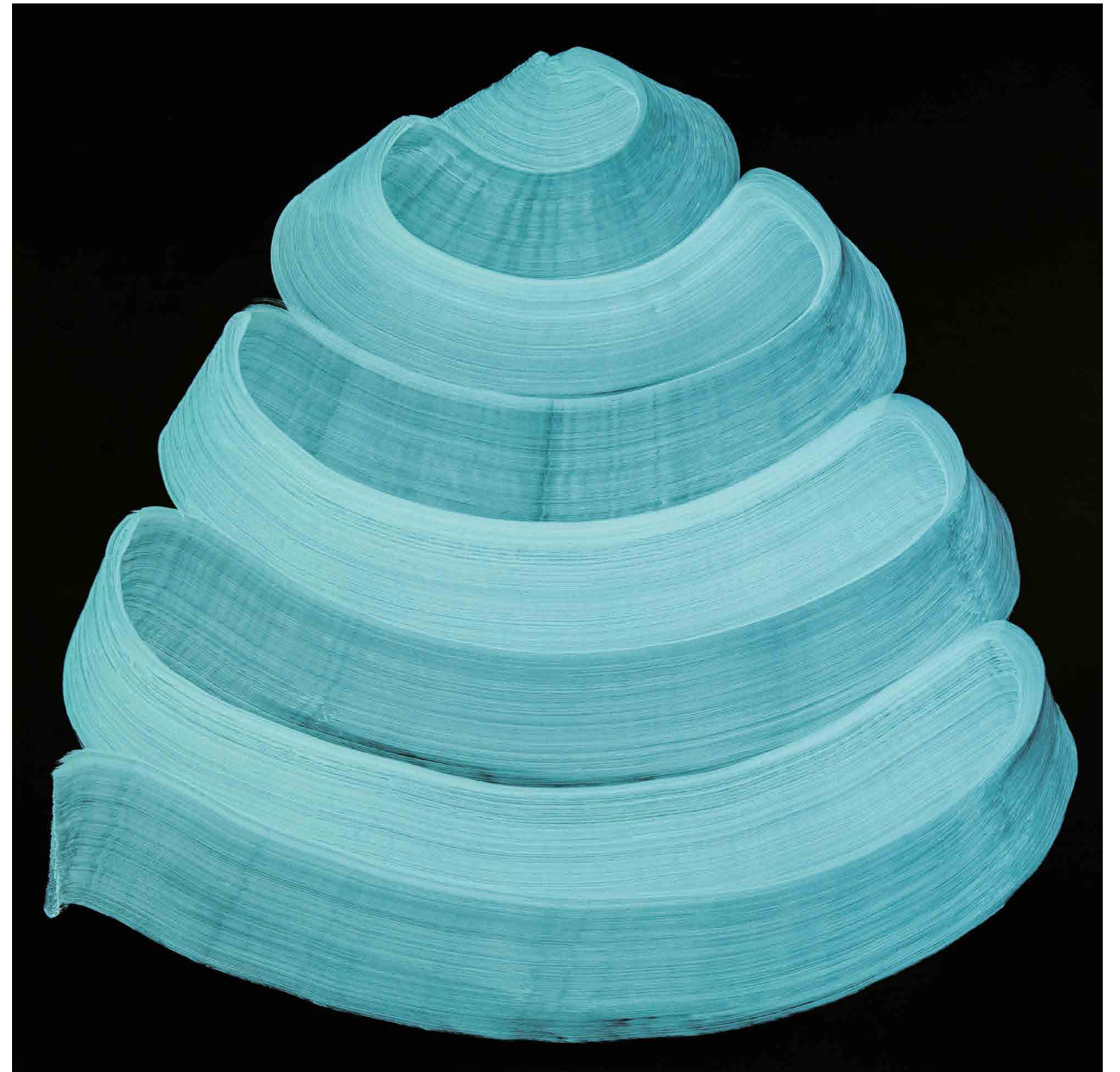


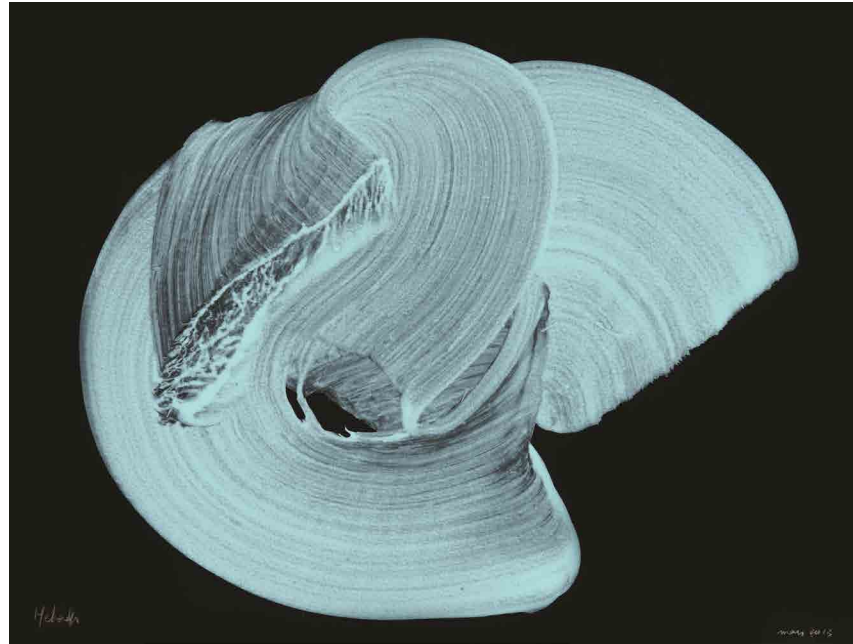
Volute, 2011
Acrylique sur toile
150 x 150 cm



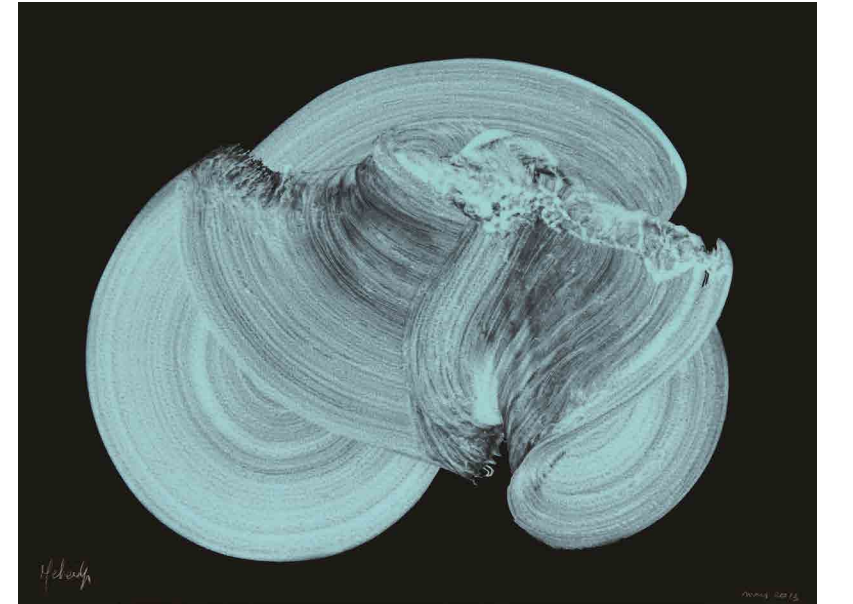
Volute, 2012
Acrylique sur toile
180 x 200 cm

Volute, 2013
Acrylique sur toile
150 x 150 cm

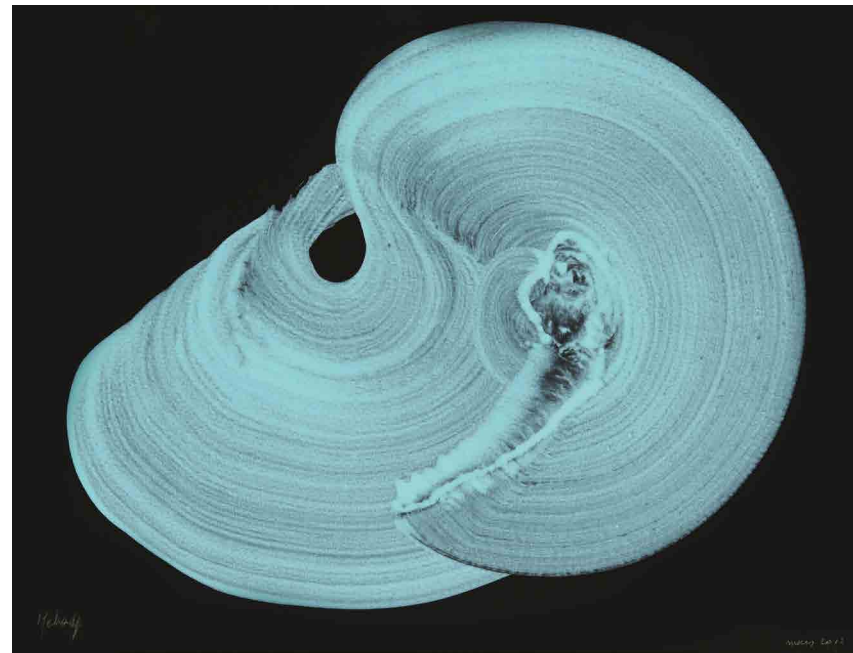




Touche, 2013
Peinture à la gouache sur papier
30 x 40 cm



Touche, 2013
Peinture à la gouache sur papier
30 x 40 cm



Touche, 2013
Peinture à la gouache sur papier
30 x 40 cm



Danse mystique, 2014
Peinture à la gouache sur papier
50 x 65 cm

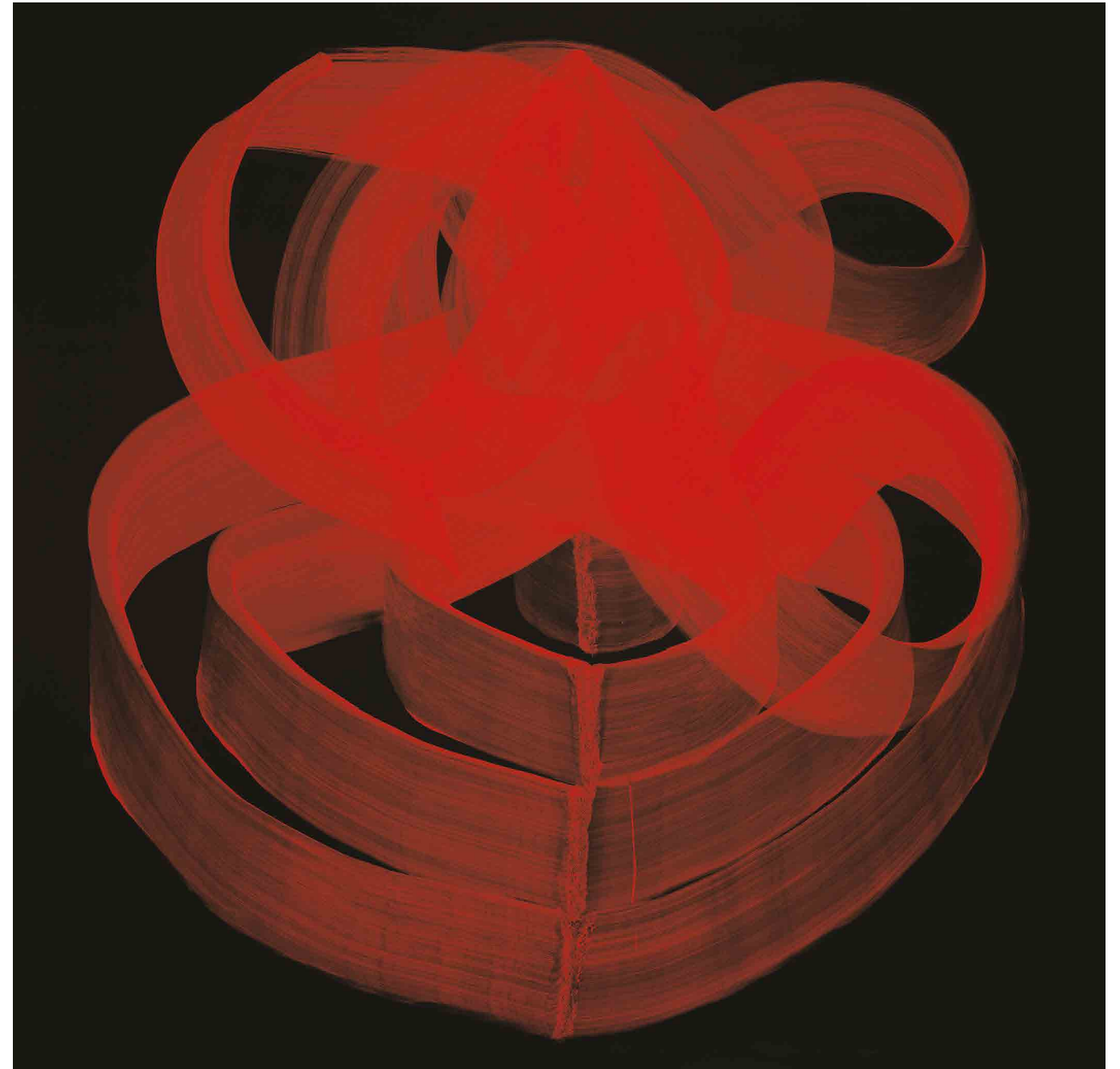


Enroulement, 2013
Acrylique sur toile
195 x 170 cm



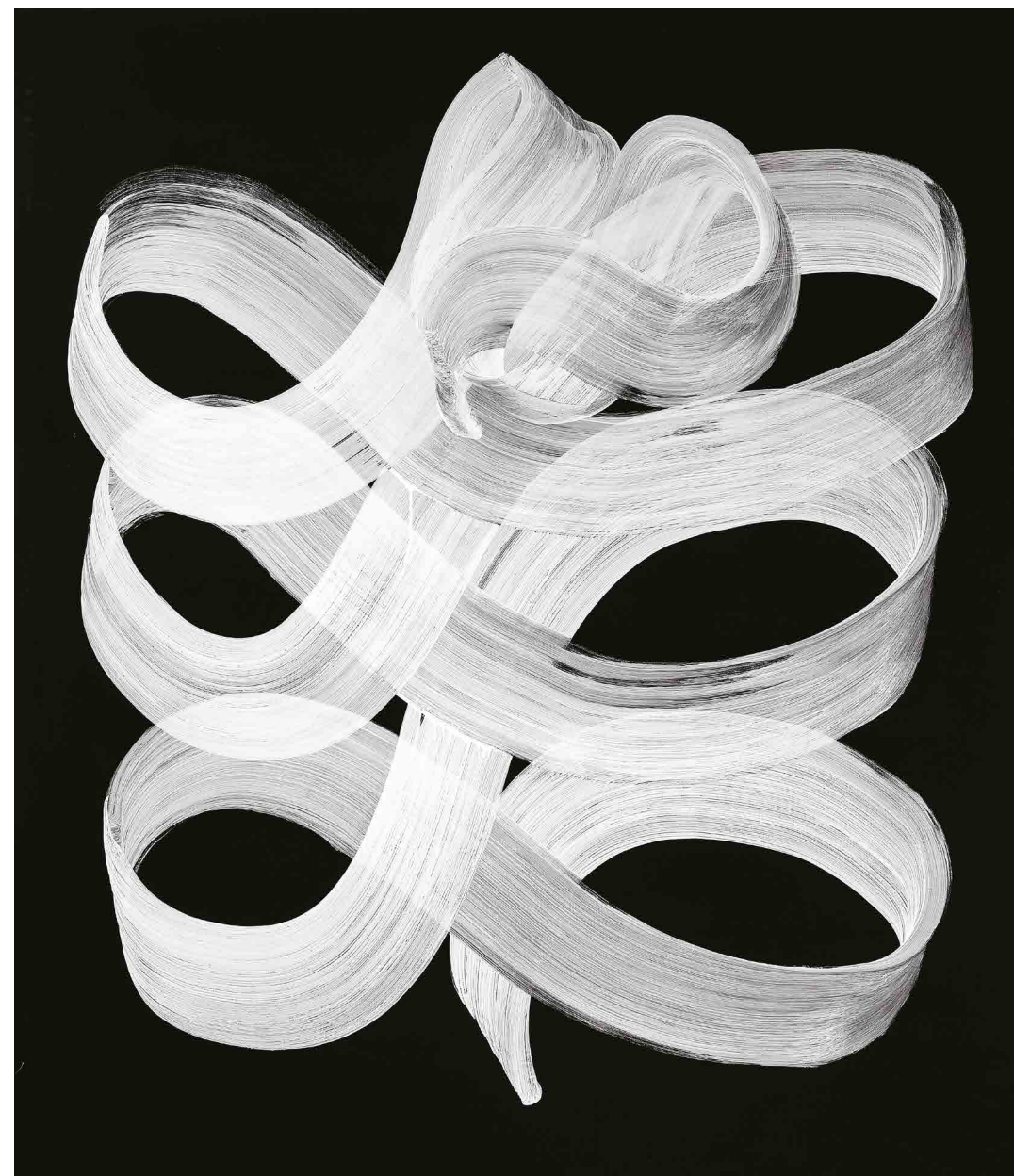
Enroulement, 2013
Acrylique sur toile
190 x 170 cm

Enroulement, 2014
Acrylique sur toile
160 x 160 cm





Enroulement, 2013
Acrylique sur toile
195 x 170 cm



Enroulement, 2014
Acrylique sur toile
190 x 165 cm

Enroulement, 2014
Acrylique sur toile
165 x 165 cm





Drapé, 2014
Acrylique sur toile
195 x 170 cm



Drapé, 2014
Acrylique sur toile
195 x 170 cm



Drapé, 2012
Acrylique sur toile
165 x 200 cm



Danse Mystique n°1,2,3,4, 2014
Acrylique sur toile
55 x 55 cm chaque

Drapé, 2013
Acrylique sur toile
185 x 155 cm



LETTRE À NAJIA MEHADJI

Après une visite de l’atelier de l’artiste, à Essaouira, au Maroc, Abdelwahab Meddeb, poète, romancier, producteur de l’émission « Cultures d’Islam » à Radio-France, et grand connaisseur du soufisme, lui a envoyé cette lettre où se conjuguent perception et analyse. Abdelwahab Meddeb nous a malheureusement quitté le 6 novembre 2014.

Dès que l’ambivalence est là, mon attention s’éveille. Il y a d’abord l’ambivalence que provoque l’enchaînement des référents ; comme lorsque le rythme rotatif régulier se dilapide en gerbe qui meurt en coulée de poussière d’eau : alors la robe du derviche mevleni est emportée vers l’écume. Vous nous faites ainsi par votre peinture, et en une seule toile, voyager de l’Anatolie aux bords africains de l’Atlantique, de Konya à Essaouira, de la danse céleste ordonnancée – platonicienne, symbolisant la rotation des sphères, l’harmonie de l’Univers, annonçant même l’attraction newtonienne – au chaos de l’océan qui cogne contre les remparts de Mogador. Et c’est le blanc qui se retrouve, et dans la robe du soufi gonflant au pas tournant du danseur, et dans l’écume apparaissant où la vague se casse, se brise ; tout en sachant que le blanc immaculé de la robe comme le blanc de l’écume éclairent la nuit sans lune. Certes la lumière de la robe a pour elle une durée que n’ont pas les lueurs de l’écume ; on passe du foyer stable aux lucioles évanescences...

Cela se reçoit comme une vision, cette forme que vous avez inventée par condensation, celle qui commence robe gonflée par la danse en rotation et qui finit embruns où s’évanouit la vague. Et le messenger de cette *révélation* ne sera pas la huppe coranique mais la mouette de Mogador qui a en partage le blanc se mêlant parfois au gris perle. Alors que d’autres ambivalences construites sur l’association de deux instances, ou plutôt par superposition d’un plan sur l’autre, se déchiffrent par opération mentale. J’ai le sentiment que ce que vous faites dans ces séries s’accorde avec le mythe de la Création dans l’Islam tant exploité par Ibn Arabî. Dieu, nous dit-on,

flottait au départ sur une nuée informe (*‘amâ’*); quand il prit la décision de créer le monde, il procéda par *fiat* – il dit à la chose : « Sois ! » (*kun*) et elle fut (*fa-yakûn*). Ainsi passe-t-on de l’informe à la forme. Et certaines de vos œuvres semblent illustrer ce mythe : l’ellipse, qui ordonnance les sphères flottant sur la trajectoire de leur rotation, suit son parcours en une sorte de nuée blanche marquée par une explosion de lumière : cela semble rendre visible, et la nuée d’avant la Création, et l’instantané du *fiat*. C’est comme si du chaos naissait l’harmonie cosmique, ou comme si l’harmonie cosmique, engendrée par la naissance des formes, restait empreinte du chaos d’où elle provient. De quoi rendre légitime le *Chaosmos* qui appartient à votre lexique. Une de vos œuvres porte ce titre. De même, pour la série *Coupole*. Un ordre géométrique (étoile radiante, style étoile de mer, polygone étoilé à seize côtés obtenu par le croisement de deux carrés) émerge d’un fond blanc qui renvoie à l’informe de la Nuée ou au flash du *fiat* (« Il dit à la lumière : « Sois ! » et la lumière fut »). Cet ordre de la coupole serait alors le symbole de l’harmonie cosmique. Mais cette harmonie n’abolit pas le chaos antérieur ; elle en procède ; elle demeure hantée par lui ; elle en a été arrachée soudain suite à la fusée de l’impératif créateur. Et certaines formes de ces coupoles (celles qui obtiennent le polygone en tournant un carré sur l’autre) rappellent une des coupoles de la mosquée de Cordoue. Je sais que pour vous, Najia, la visite de cette mosquée a été un choc. La croisée d’ogives qui y est n’a rien à voir avec le gothique. Par contre, elle est annonciatrice du baroque (dès le X^e siècle !). Ce n’est pas un hasard si la forme qui lui lance l’écho le plus résonnant c’est la coupole du chœur de l’église San Lorenzo, bâtie par Guarino Guarini à Turin en plein milieu du XVII^e siècle. L’une et l’autre de ces deux coupoles, l’islamique de Cordoue et la catholique de Turin, honorent l’esthétique du baroque mue par la dynamique qui donne l’illusion du mouvement aux formes fixes. Cela offre à la forme un supplément qui rend compte du chaos d’où l’harmonie est arrachée. Le baroque apaise le chaos, l’apprivoise, le jugule dans la contingence de l’œuvre. C’est l’esthétique de l’ambivalence par excellence qui agit en unissant les contraires – ce qui apaise sans abolir.

Je vous ai entraperçue peindre. Et dans votre manière, je perçois encore de l’ambivalence. Lorsque l’on voit

vos toiles, on a l’impression qu’elles sont le produit de la vitesse ; c’est elle qui semble générer ces volutes, ces arabesques : ce sont des formes emportées par un flux impétueux. On croit qu’elles sont le produit de la fraction de temps qui répond à l’urgence du *fiat*, du principe créateur. De plus, c’est la même instantanéité qui anime l’acte du calligraphe japonais. Celui-ci se concentre, et le geste trace le graphe qui d’un seul coup explose. Or, vous peignez avec une surprenante lenteur méditative. C’est une lenteur raisonnée, appliquée, suivant méthodiquement un fil qui vous guide dans le labyrinthe intérieur. C’est cette lenteur qui produit le tracé que je reçois explosif. Mais, in fine, l’explosion supposée n’aboutit jamais à l’éclatement, comme si les éclats finissaient par être insérés dans un réseau géométrique. D’une ambivalence l’autre, mais toujours apprivoisée.

Une autre ambivalence s’actualise à travers le lien entre géométrie et végétal. Dans la série *Gradient*, les cercles traversés par des fuseaux réguliers ou par des lignes en courbe et contre-courbe qui convergent, je reconnais non seulement des figures géométriques mais aussi « l’ordre » qui émane de la nature, notamment par la médiation du végétal. Cela convoque en moi l’image d’une coloquinte ou d’une courge. Cette démarche est confirmée par votre série sur la grenade. Une telle ambivalence assure une révélation : ce n’est pas la nature qui révèle la géométrie, mais c’est la pure abstraction qui renvoie au sensible, au phénomène. Il ne s’agit pas seulement de l’opération cézannienne traduisant la nature en concepts géométriques : à la place de la traduction, c’est l’épiphanie qui est enclenchée. D’ailleurs le mot arabe qui dit l’épiphanie – *tajalli* – a pour sens premier « révélation ». Le *tajalli* consiste à *révéler* la visibilité de l’invisible, la figurabilité de l’abstraction, l’immanence du transcendant. Lorsque le sujet insiste sur la physique des choses, il parvient à la métaphysique. Ce processus agit dans votre série *Pivoine*. Entrer dans les plis et les replis de la fleur, en déplier les multiples couches de pétales comme pour révéler le secret ou le mystère qu’elles recèlent ; cela rappelle la description des aubépines par Proust, où l’insistance sur la physique produit l’épiphanie, en exprimant ce que tout un chacun ressent à propos de ces fleurs mais qui n’en a jamais été dit ; c’est la physiologie de la sensation et de l’émotion que provoquent

ces fleurs qui est épiphanique. En même temps, tout en pénétrant le secret de la fleur, vous en laissez des parties en blanc ou monochromes, qui suspendent l’actualisation géométrique. C’est comme si vous souhaitiez que la part de l’inexploré demeure.

Enfin il n’y a pas que la révélation par ambivalence. Vous usez aussi du flux unique, continu qui se focalise sur un détail pour révéler la qualité qui émane de l’ensemble. Telles les séries constituées d’un réseau de lignes jaunes sur l’ocre de la toile de lin brute. J’aime le mouvement qui suggère une cuisse saillant à hauteur de pubis de votre *Égyptienne*. Son corps attise Éros en une chair qui palpète sous l’étoffe enserrant la peau. Ou le triptyque, peint dans la même matière, qui donne à voir Marie-Madeleine par ce qui s’apparente à une chevelure ; soit bien rangée, peignée, descendant sur la nuque ; soit dans le détail qui se fixe sur la raie axiale ; ou, encore, affranchie en crinière livrée au vent. Serait-ce par la chevelure que s’arme le désir ? S’il en est ainsi, cela éclaire les règles contraignantes de la loi monothéiste qui commande de la couvrir afin d’éviter la *fitna* – cette séduction/sédition qui serait le pur « effet Marie-Madeleine » que le Christ absout et ne conjure pas.

Abdelwahab Meddeb

Tanger, Juillet 2013

Abdelwahab Meddeb était un poète, romancier et producteur de l’émission radiophonique « Culture d’islam » sur France Culture. Il a enseigné la littérature comparée à l’université Paris X. Sa dernière parution est le livre de poèmes Portrait du poète en soufi, Paris, Éditions Belin, 2014.



Blue wave. En hommage à Abdelwahab Meddeb, 2014
Acrylique sur toile
120 x 180 cm

LETTER TO NAJIA MEHADJI

After visiting the artist's studio in Essaouira, Morocco, Abdelwahab Meddeb, poet, novelist, producer of the "Cultures d'Islam" program on Radio-France, and a leading expert in Sufism, sent her this letter in which perception and analysis combine. Abdelwahab Meddeb sadly passed away 6 November 2014.

Ambivalence always gets my attention. First of all, there is the ambivalence created by a sequence of reference points like when regular rhythmic turning fades into a spray which dies away into a fine mist of water: then, the dress of the mevlevi dervish is swept away into the foam. Thus, with your painting, and in one single canvas, you take us on a journey from Anatolia to the African shores of the Atlantic, from Konya to Essaouira, from the ordered celestial dance – platonian in nature, symbolizing the rotation of spheres, the harmony of the Universe, even announcing Newton's law of gravity – to the chaos of the ocean crashing against the ramparts of Mogador. And there is the white again, in the Sufi's dress, puffing out with the spinning steps of the dancer, and in the foam appearing where the wave crashes and breaks; knowing at the same time that the immaculate white of the dress and the white of the foam lights up the moonless night. The light from the dress will obviously last longer than the glimmer of the foam, just as the home fire burns longer than the evanescent fireflies...

It comes to us like a vision, this condensed form you have invented, starting with the dress blown out by the spinning dance and ending with the sea spray into which the wave fades. And the messenger of this *revelation* will not be the hoopoe of the Quran but the gull of Mogador, which shares the white, sometimes mixed with pearly grey. Whereas other ambivalences built on the association of two instances, or rather by the superimposition of one plane on another, are mentally deciphered. I feel that what you are doing in these series is in tune with the myth of Creation in Islam so frequently referred to by Ibn Arabî. We are told that in the beginning God was floating on a formless cloud (*'amâ'*); when he decided to create the world, he did this by *fiat* – he said: "Let there be...!" (*kun*) and there was

(*fa-yakûn*). And so we passed from the formless to form. And some of your works seem to illustrate this myth: the ellipse, which keeps the spheres floating on the trajectory of their rotation, follows its path in a sort of white cloud marked by an explosion of light: this seems to render visible both the cloud before Creation and the instant of *fiat*. It is as if from chaos cosmic harmony was born, or as if the cosmic harmony, engendered by the birth of forms, bore the imprint of the chaos from which it comes, hence legitimizing the *Chaosmos* that is part of your lexicon. One of your works bears this title. The same applies for the *Coupole* series. A geometric order (a radiant star, like a starfish, a star-shaped polygon with sixteen sides obtained by overlapping two squares) emerges from a white

Background reminiscent of the formlessness of the Cloud or the flash of *fiat* ("He said, "Let there be light!" And there was light"). So this ordered shape of the cupola would be the symbol of cosmic harmony. But this harmony does not do eliminate the previous chaos; it proceeds from it; it remains haunted by it; it was abruptly torn away from it following the order of the imperious creator. And certain forms of these cupolas (the ones that form the shape of a polygon by turning one square on another) are reminiscent of one of the cupolas of the Cordoba Mosque. I know that visiting this mosque had a big impact on you, Najia. The intersecting ribs you see here have nothing to do with the gothic but herald the baroque (in the 10th century!). It is not by chance that the shape that creates the most resounding echo is the cupola of the chancel of San Lorenzo church, built by Guarino Guarini in Turin in the mid-17th century. Both these two cupolas, the Islamic one of Cordoba and the catholic one of Turin, honor the aesthetic of the baroque transformed by the dynamic that gives the illusion of movement to fixed forms. This gives form an added dimension that takes account of the chaos from which harmony was torn. The baroque soothes the chaos, tames it and represses it in the contingency of the work. This is the aesthetic of ambivalence par excellence at work, uniting opposites – soothing without eliminating.

I got a glimpse of you painting. And in your manner, I also see ambivalence. When we see your canvases, we feel like they are the product of speed; this is what seems

to generate these volutes, these arabesques: forms carried on an impetuous flow. You think that they are the product of the fraction of time that responds to the urgency of the *fiat*, the creative principle. Furthermore, it is the same instantaneousness that is behind the work of the Japanese calligrapher; he concentrates, and the gesture traces the writing, which all of a sudden explodes. However, you paint with a surprising meditative slowness. It is a reasoned, applied slowness, methodically following a thread that guides you into the inner labyrinth. It is this slowness that produces the trace that I receive like an explosion. But ultimately the supposed explosion never bursts out, as if the splinters end up being inserted into a geometric network. From one ambivalence comes another, but always mastered.

A further ambivalence materializes through the link between geometrics and the plant kingdom. In the *Gradient* series, circles crossed by regular cones or converging curved and counter-curved lines, I recognize not only geometric figures but also the "order" that emanates from nature, particularly through the mediation of the plant kingdom. This stirs in me the image of a bitter apple or a marrow. This approach is confirmed by your series on the pomegranate. Such ambivalence brings a revelation: it is not nature that reveals geometry, but pure abstraction referring to the sensible, the phenomenon. It is not just about the Cezanne technique of translating nature into geometric concepts: instead of translation, it is an epiphany that occurs. Furthermore, the initial meaning of the Arabic word for epiphany – *tajalli* – means "revelation". The *tajalli* consists in *revealing* visibility from the invisible, the figurative form from abstraction, immanence from the transcendent. When the subject emphasizes the physical aspect of things, it becomes metaphysical. This process is at work in your *Pivoine* series. Entering into the folds and pleats of the flower, unfolding the multiple layers of petals as if to reveal the secret or mystery they conceal; this is reminiscent of the description of the hawthorn by Proust, where the insistence on the physical produces the epiphany, by expressing what everyone feels about these flowers but has never been said; it is the physiology of the sensation and emotion these flowers produce that creates the epiphany. At the same time, while penetrating

the secret of the flower, you leave some parts of it white or monochrome, suspending the geometrical realization. It is as if you wanted the unexplored part to remain that way.

It is not just revelation that occurs through ambivalence. You also use the unique, continual flow that focuses on one detail to reveal the quality that emanates from the whole. Like with the series consisting of a network of yellow lines on the ochre of the untreated linen canvas. I love the movement suggesting a thigh jutting out from the pubis of your *Égyptienne*. Her body arouses Eros in flesh that quivers under the material hugging the skin. Or the triptych, painted in the same material, which portrays Mary Magdalene by what looks like hair; either tidy, combed, coming down the neck; or in the detail fixed on the centre parting; or released like a mane in the wind. Could desire be set alight by hair? If this is so, this clarifies the restrictive tenets of monotheist law that orders it to be covered in order to avoid *fitna* – this seduction/sedition that would be the pure "Mary Magdalene" effect that Christ absolves and does not evade.

Abdelwahab Meddeb

Tangier, July 2013

Abdelwahab Meddeb was a poet and novelist, producer of the radio program "Culture d'Islam" on France Culture. He taught comparative literature at the University Paris 10. His latest publication is the book of poems Portrait du poète en soufi, Paris, Editions Belin, 2014.

Texte traduit par Wally Thomas Hermès

Najia Mehadji est née en 1950 à Paris. Ayant vécu son enfance et son adolescence à Paris, séjournant régulièrement à Fès dont sa famille est originaire, diplômée de l'université Paris 1 où elle a soutenu en 1973 son mémoire sur Paul Cézanne, diplômée de l'École des Beaux-arts de Paris, elle expose dès les années 80 dans des galeries parisiennes et, à partir de 1985, décide de partager sa vie entre son atelier de Paris et celui du Maroc - près d'Essaouira.

Dès les années 80, son œuvre effectue une synthèse entre un art contemporain qui renouvelle la peinture et des éléments de l'art islamique tels que la coupole, le polygone, le floral, l'arabesque ou la calligraphie, au bénéfice de nouveaux concepts et de nouvelles formes au sein desquels l'artiste invente son propre style.

Dans ses œuvres récentes, Najia Mehadji crée une symbiose entre la notion de drapé, chère à la peinture de la Renaissance, et une gestualité libre d'où émerge une « calligraphie » au féminin, à la fois charnelle et spirituelle.

Ses œuvres font partie de nombreuses collections dont le Palais Royal (Maroc), la Société Générale (Maroc), Attijariwafa Bank (Maroc), le Musée d'Art Moderne et Contemporain du Centre Georges Pompidou (France), l'Institut du Monde Arabe (France), le Musée des Beaux-Arts de Caen (France), le Musée des Beaux-Arts de Amman (Jordanie)...

Expositions personnelles

- 2015 « 20 ans d'œuvres », Galerie d'art L'Atelier 21, Casablanca, Maroc
- 2014 « New Arabesque », Galerie le Violon Bleu, Tunis, Tunisie
- 2013 « Accrochage 1, œuvres muséales de l'artiste. 2001/2013 », La réserve, Lamssasa, Essaouira, Maroc
- « Drapés », Galerie La Navire, le Quartz, Brest, France
- « Années 2000 », Espace Claude Lemand, Paris, France
- 2012 « Mystic Dance », Espace Art Roch, Paris, France
- « It smells like freedom », Anima Gallery Lounge, Doha, Qatar
- 2011 « Spring Dance », Galerie Shart, Casablanca, Maroc
- 2010 « Najia Mehadji –Mark Brusse », Galerie La Navire, Brest, France
- 2009 « Fleur flux », Galerie La Navire, Brest, France
- 2008 « Entre ciel et terre », Galerie Nationale Bab Rouah, Rabat, Maroc
- Galerie Shart, Casablanca, Maroc
- 2006 « Flux-végétal », Galerie Delacroix, Institut Français de Tanger, Maroc
- Domaine du château de Seneffe, Belgique
- « Peintures et dessins », Galerie Libéral Bruant, Paris, France
- 2005 « Floral », Galerie La Navire, Brest, France
- « Flux-végétal », Attijariwafa Bank, espace d'art Actua, Casablanca, Maroc
- 2004 « L'art dans les chapelles », Chapelle Notre-Dame des Fleurs, Pontivy, France
- « Floral : La série des Grenades », Fondation Dar Bellarj, Marrakech, Maroc
- 2001 Centre Culturel Français de Bamako, Mali
- 2000 Musée départemental d'Epinal, France
- 1999 Galerie Montenay Giroux, Paris, France
- Galerie Dortindeguey-Réal, Arles, France
- 1997 Fondation Shoman, Amman, Jordanie
- « Coupole et Rhombe », Institut Français de Fès, Maroc
- 1996 « Coupole et Rhombe », Institut Français de Rabat, Maroc
- Alliance Française d'El Jadida, Maroc

- 1995 « Rhombe », Galerie Eric Linard, Strasbourg, France
- « Coupole », Galerie Montenay-Giroux, Paris, France
- « Coupole et Rhombe », Institut Français de Tétouan, Maroc
- 1993 Galerie Meltem, Casablanca, Maroc
- 1991 « Tryptique MA », Musée des Beaux-Arts de Caen, France
- 1989 Hôtel de Ville, Paris, France
- 1987 « Icares », Musée Sainte-Croix de Poitiers, France
- Galerie l'Atelier, Rabat, Maroc
- 1986 « Icares », Musée des Beaux-Arts de Caen, France
- 1985 Galerie Passage, Troyes, France
- 1983 Centre d'art contemporain de Rouen, France
- 1982 Espace Duchamp-Villon, Rouen, France
- Galerie l'oeil, Rabat, Maroc

Principales expositions collectives

- 2015 Art Paris, Grand Palais, galerie Claude Lemand, Paris, France
- 2014 « Special Flag », Galerie d'art L'Atelier 21, Casablanca, Maroc
- « Le Maroc contemporain », Institut du Monde Arabe, Paris, France
- « 1914-2014. Cent ans de création », Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain, Rabat, Maroc
- « Le peintre et l'arène. Art et taoumachie de Goya à Barcelo », Musée d'Art moderne, Céret, France
- Art Dubaï, Selma Feriani Gallery, Emirats Arabes Unis
- 2013 « L'atelier, itinéraire d'une galerie, 1971-1991 », Galerie Bab Rouah et Institut Français, Rabat, Maroc
- « Traits d'Union - Paris et l'art contemporain arabe », Villa des arts, Rabat, Maroc
- « 25 ans de créativité arabe », Musée national du Bahreïn et Naila Art Gallery, Riyad, Arabie Saoudite ; The Emirate Palace, Abu Dhabi, Emirats Arabes Unis
- 2012 « 25 ans de créativité arabe », Institut du Monde Arabe, Paris, France
- « Regards africains croisés », Attijariwafa Bank, Espace d'Art Actua, Casablanca, Maroc
- « Traits d'Union - Paris et l'art contemporain arabe », The Venue, Beyrouth, Liban et Musée National du Yémen, Sanaa
- « Proche », Galerie Albert Benamou, Paris, France
- 2011 « Traits d'Union - Paris et l'art contemporain arabe », Villa Emerige, Paris, France
- « Notre Vallée, un regard sur les collections contemporaines », Musée du château des Ducs de Wurtemberg, Montbéliard, France
- « Senses and essences », Alliance Française, New York, Etats-Unis et Villa Roosevelt, Casablanca, Maroc
- 2010 Marrakech Art Fair, Galerie Shart, Maroc
- « Résonances - artistes marocains du monde », Musée de Marrakech, Maroc
- « Regards d'artistes pour la cathédrale de Chartres », Collégiale Saint-André, Chartres, France
- 2009 « L'oblique », musée de Montbéliard, France
- « Peinture contemporaine marocaine », collection Attijariwafa Bank, Casablanca, Maroc et Palais des expositions, Carthagène, Espagne
- « Elles@centrepompidou », Musée d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France
- « Traversée », Bab Rouah, Rabat, Maroc
- 2008 « Art contemporain et patrimoine », Centre d'art Saint Restitut, France
- 2007 « Livres et estampes », Alliance franco-marocaine, avec Houssein Miloudi, Essaouira, Maroc
- « Regards de femmes », Siège de la Société Générale, Casablanca, Maroc
- « Marie Madeleine Contemporaine », Saint-Restitut, France

- 2006 Galerie La Navire, Brest, France
« Modos de ver », Puerto Bahia, Algesiras, Espagne
Galerie Libéral Bruant, Paris, France
- 2005 « Marie Madeleine Contemporaine », Musée de l'Hospice Comtesse, Lille, France
« Affinités », Valladolid, Musée d'art Al Alhambra Grenade, Circulo de Bellas Artes, Madrid, Espagne
Biennale de Sélestat, Selest'art 05, le Cycle de la lumière, France
- 2004 « Affinités », Fondation des Trois Cultures, Séville et Musée Provincial, Malaga, Espagne
« Marie Madeleine », Musée d'art de Toulon, France
- 2003 « H+M Heddendaags Marokko », Salle Reine Fabiola, Anvers, Belgique
« Affinités », Institut Cervantès, Tanger ; Bab Rouah, Rabat ; Villa des arts, Casablanca, Maroc
- 2002 « À tension, fort, fragile », Galerie Municipale de Vitry sur Seine, France
Collection Eric Linard, Aigues-Mortes, Gard, France
FIAC, Porte de Versailles, Paris, France
Galerie Marea Arte, avec Ruggiero Giangiacomi, Essaouira, Maroc
- 2001 « L'estampe contemporaine arabe », Institut du Monde Arabe, Paris, France
« Dessins choisis », forum des arts, le Blanc Mesnil, France
- 2000 « Dessins choisis », Alliance Française d'Addis Abeba, Ethiopie
- 1999 « Visions contemporaines », Fondation Actua, Essaouira, Maroc
« Impressions libres, aspects de la gravure contemporaine », Dublin, Irlande
- 1998 « Impressions libres, aspects de la gravure contemporaine », AFAA, Amérique Latine
« Estampes contemporaines », Musée des Beaux-arts de Caen, France
- 1997 Fondation Camille, Montréal, Canada
« Ici, là-bas, où le soleil se couche », Centre d'art contemporain de Saint-Priest, France
- 1996 Editions Catherine Putman, SAGA, Paris, France
Foire de Düsseldorf, Allemagne
- 1994 Editions Eric Linard, SAGA, porte de Versailles, France
Gravures d'artistes, Galerie Montenay, Paris, France
- 1992 Galerie Montenay-Giroux, ARCO, Madrid, Espagne
- 1991 Galerie L'Atelier, Rabat, Maroc
- 1990 Galerie Montenay, Foire de Bâle, Suisse
- 1989 FRAC Basse Normandie, Abbaye aux Dames, Caen, France
« À propos de dessin », Galerie Adrien Maeght, Paris, France
- 1988 Galerie Dortindeguey, Anduze, France
Galerie Montenay, Paris, France
- 1987 « Intensités Nomades », Bab Rouah, Rabat, Maroc
Galerie Yahya, Tunis, Tunisie
- 1986 « Intensités Nomades », Musée Fabre, Montpellier, France
- 1984 Ateliers de l'Ourcq, Paris, France
- 1983 « Du cri à l'écrit », CAC de Jouy sur Eure, France
- 1982 « Livres d'artistes », galerie NRA Paris, France
Galerie Aubes, Montréal, Canada
- 1981 Livres d'artistes, American Center, Paris
« Traits pour traces », Fondation pour l'art contemporain, Paris, France
- 1979 Performance, galerie Chantal Crousel, Paris, France
- 1977 « Ecritures », Centre Culturel du Marais, Paris, France

Principales collections

Palais Royal, Maroc
Artgestion, Casablanca, Maroc
Banque populaire, Maroc
Société générale, Casablanca, Maroc
Attijariwafa Bank, fondation Actua, Casablanca, Maroc
Caisse de dépôt et de gestion, Rabat, Maroc
Compagnie africaine d'assurance, Casablanca, Maroc
Fondation ONA, Casablanca, Maroc
Institut du Monde Arabe, Paris, France
Fonds national d'art contemporain, Paris, France
Fondation Camille, Paris, France
FRAC de Basse-Normandie, France
Musée des Beaux-Arts de Caen, France
IBM France, tour Descartes, La Défense, France
Fondation Mercedes-Benz France, Rocquencourt, France
Ville de Paris, France
Ville de Caen, France
Fondation Colas, Boulogne-Billancourt, France
Assistance publique, Paris, France
Bibliothèque nationale, Paris, France
Musée du château des ducs de Wurtemberg, Montbéliard, France
Centre Pompidou, musée d'Art moderne, Paris, France
Fondation Shoman, Amman, Jordanie
Musée National des Beaux-Arts, Amman, Jordanie



« 1914-2014. Cent ans de création », Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain, Rabat, Maroc

Dépôt légal : 2015 MO 0601

ISBN : 978-9954-509-37-1

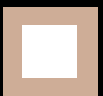
Photos: Fouad Maazouz

Impression : Direct print

Exposition de Najja Mehadji du 17 mars au 22 avril 2015

21, rue Abou Mahassine Arrouyani (ex rue Boissy - d'Anglas) Casablanca 20100 Maroc

Tél. : +212 (0) 522 98 17 85 - Fax : +212 (0) 522 98 17 86 - www.atelier21.ma



21, rue Abou Mahassine Arrouyani (ex rue Boissy - d'anglas) Casablanca 20100 Maroc
Tél. : +212 (0) 522 98 17 85 ■ Fax : +212 (0) 522 98 17 86
latelier21@gmail.com ■ www.atelier21.ma