



## Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte

Une perspective transnationale et transmédiale

Textes réunis par Emmanuelle Perrin et Mercedes Volait

---

# Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte

*Une perspective transnationale et transmédiiale*

**Mercedes Volait et Emmanuelle Perrin (dir.)**

---

DOI : 10.4000/books.inha.7185

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, InVisu (CNRS-INHA)

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2017

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902691



<http://books.openedition.org>

## **Édition imprimée**

ISBN : 9791097315009

Nombre de pages : 176

## **Référence électronique**

VOLAIT, Mercedes (dir.) ; PERRIN, Emmanuelle (dir.). *Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte : Une perspective transnationale et transmédiiale*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2017 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/7185>>. ISBN : 9782917902691. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.7185>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2017

Conditions d'utilisation :

<http://www.openedition.org/6540>

De l'architecture aux arts décoratifs et de la peinture au théâtre, ce recueil de textes traite d'œuvres dialoguant avec le patrimoine égyptien dans toutes ses composantes. La notion « d'égyptianisme » se trouve ainsi examinée dans la plus large variété de ses acceptions artistiques, architecturales et critiques, dans le monde occidental comme en Égypte. Les textes révèlent un historicisme artistique de veine égyptienne qui ne se cantonnerait ni à la référence antique, ni au monde occidental : nombreux sont les peintres, les sculpteurs, les cinéastes, les architectes... d'Égypte à avoir intégré des représentations du passé national – pharaonique, copte, médiéval, ottoman, et désormais khédivial ou nassérien – dans leur pratique artistique. À l'encontre de l'image habituelle de l'Égyptomanie, c'est un panorama plus riche et plus diversifié qui prend corps ici à travers divers médias et contextes nationaux. Le présent recueil trouve sa source dans un colloque international organisé à la faveur de la venue à Paris de l'exposition « Le théorème de Néfertiti : itinéraire de l'œuvre d'art, la création des icônes » présentée à l'Institut du monde arabe en 2013. Ce colloque s'est tenu les 26 et 27 juin 2013 en partenariat avec Mathaf : Arab Museum of Modern Art (Doha) sous l'intitulé « L'Égypte en ses miroirs ; art, architecture et critique, à demeure et au-delà (XIXe-XXe siècles) ».

MERCEDES VOLAIT

CNRS/InVisu, Paris, France.

## SOMMAIRE

---

### Introduction

*Pour une histoire connectée des historicismes artistiques de veine égyptienne*

Mercedes Volait

---

### Fortunes plastiques et politiques de l'art des Anciens Égyptiens

#### *Rodin l'Égyptien*

Bénédicte Garnier

Un long cheminement vers l'art égyptien

Un musée imaginaire

La leçon égyptienne

L'art égyptien dans l'œuvre de Rodin

#### *Un projet néo-égyptien d'Henri Fivaz pour le musée des antiquités du Caire, 1894-1895*

Sébastien Chauffour

Henri Fivaz (1856-1933)

Le projet pour le musée des Antiquités égyptiennes du Caire

Esthétique néo-égyptienne et sources iconographiques

Le jury et les critiques

#### *Between Diana and Isis: Egypt's "Renaissance" and the Neo-Pharaonic Style (1920s-1930s)*

Nadia Radwan

The Pharaohs in the Parliament

An Art Deco Awakening

From Rud al-Farag to Sèvres: The Revival of Traditional Arts

The Pilgrimage to Thebes, Florence, and Rome

The "Changelessness" of the *Fellah*

#### *The Cinema of the Pharaohs: Film, Archeology, and Sub-Imperialism*

Walid El Khachab

Rare Pharaohs

"Pharaonicist" Sub-Imperialism

*Aida* and the Birth of the African Empire of Modern Egypt

*Adrift on the Nile* Away from Pharaonic Heritage

*The Mummy*: Egypt Embalmed and Reborn

Conclusion

#### *Golden Flies: Egypt's Pharaonic Past in Multiple Mirrors*

Elizabeth Bishop

Conclusion

#### *Titillons Néfertiti : l'égyptomanie, un art éminemment populaire (1880-1980)*

Jean-Marcel Humbert

Appropriation et détournement

De la Bohême au Japon : la fabrication de bibelots évocateurs

---

## Le Caire médiéval revisité

### *Le goût mamelouk au XIX<sup>e</sup> siècle : d'une esthétique orientaliste à un style national générique*

Mercedes Volait

Une imagerie pléthorique  
 Une renaissance mamelouke  
 Translations balkaniques  
 Circulations  
 Déclinaisons égyptiennes  
 Intérieurs  
 Persistances

### *Cairo Street at the World's Columbian Exposition of 1893 in Chicago: A New, Fresh Reading*

István Ormos

The Role of Context  
 The Intellectual Background—Some Aspects  
 Conclusion

### *Présentation du Conte du moucharabieh (Qisat al-mashrabiyya)*

Enraciner l'architecture appropriée : Hassan Fathy

Leïla el-Wakil

Un architecte-écrivain  
 Le Conte du moucharabieh  
 Une théorie contée de l'architecture  
 Le moucharabieh : pièce maîtresse de la stratégie architecturale

### *Le Conte du moucharabieh*

Pièce de théâtre en quatre actes. Traduit de l'arabe, inédit

Hassan Fathy

---

## Se libérer du passé ?

### *“Dirty Dark Loud and Hysterical”: The London and Paris Surrealist Exhibitions of the 1930s and the Exhibition Practices of the Art and Liberty Group in Cairo*

Sam Bardaouil

Introduction  
 The Art and Liberty Group and the Surrealist Exhibitions of the 1930s  
 The Art and Liberty Group's Surrealist Project: The World as Exhibition or the Exhibition as a Means of Changing the World  
 The Art and Liberty Group: Challenging the Local Canon and Dismantling the Aura of Nationalism  
 A Final Word

---

# Introduction

---

# Pour une histoire connectée des historicismes artistiques de veine égyptienne

Mercedes Volait

---

- 1 Le présent recueil trouve sa source dans un colloque international organisé à la faveur de la venue à Paris de l'exposition « Le théorème de Néfertiti : itinéraire de l'œuvre d'art, la création des icônes » présentée à l'Institut du monde arabe en 2013. À partir d'un matériau très divers, mêlant art contemporain et documents historiques, l'exposition entendait mettre en relief la gamme des stéréotypes visuels générés par la civilisation égyptienne, ainsi que leur endurance, et parfois leur subversion, à travers l'art, le public et le musée. Tenu les 26 et 27 juin 2013 en partenariat avec le Mathaf : Arab Museum of Modern Art (Doha) sous l'intitulé « L'Égypte en ses miroirs ; art, architecture et critique, à demeure et au-delà (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », le colloque portait du constat que l'historicisme artistique de veine égyptienne avait été principalement envisagé comme un phénomène purement occidental, qui plus est, déconnecté d'autres retours au passé. Ainsi l'égyptomanie, l'orientalisme, le primitivisme, ou l'anticomanie Art déco, demeurent-ils le plus souvent étudiés de façon cloisonnée. En outre, dans la masse des œuvres d'art qui ont usé en tout temps et en tout lieu de la référence égyptienne, des hiérarchies se sont peu à peu affirmées au XX<sup>e</sup> siècle, des omissions se sont fait jour. Les réinterprétations de l'Égypte ancienne ont pris le pas dans l'imaginaire occidental moderne sur les inspirations nées de périodes plus récentes, les ères mameloukes et ottomanes par exemple. L'Égypte a été peu à peu cantonnée à son histoire antique – et l'étude de l'égyptomanie au royaume des beaux-arts. Publics, critiques et musées ont joué leur partition dans la formation et la consolidation de ces poncifs. La rencontre s'était dès lors donné pour objet d'examiner la notion d'« égyptianisme » dans la plus large variété de ses acceptions artistiques, architecturales et critiques, dans le monde occidental comme en Égypte elle-même, en faisant l'hypothèse que les frontières de l'identité et de l'altérité en histoire de l'art, les perceptions passées et présentes de soi et de l'autre, pouvaient s'en trouver en retour questionnées.

- 2 Il n'est donc pas seulement question, dans les pages qui suivent, du goût de l'Antique égyptien, pour décisif que le phénomène ait pu être au sein des avant-gardes, que l'on songe à Picasso inspiré par les portraits du Fayoum, ou, cas de figure moins connu, celui d'un Rodin dialoguant avec des figurines de sa collection. On ne saurait non plus ignorer l'extraordinaire succès populaire dont jouit aujourd'hui l'iconographie des pharaons, comme le montre le large spectre des objets du quotidien contemporain qui lui est redevable. Il reste qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Au XIX<sup>e</sup> siècle, « égyptien » n'est pas encore synonyme d'Égypte ancienne exclusivement : « l'Égypte arabe » existe fortement dans les représentations visuelles et culturelles du temps. Le remontage de grands décors mamelouks et ottomans dans l'architecture du Second Empire, les grandes collections islamophiles qui se forment alors pour fournir des modèles aux arts décoratifs, les reconstitutions de « rue du Caire » dans les expositions universelles constituent autant d'exemples « d'égyptianismes » non-pharaonisants. La remise au goût du jour des écrans en bois tourné caractéristiques des arts de l'Islam égyptien, de l'ébéniste Giuseppe Parvis au XIX<sup>e</sup> siècle à l'architecte Hassan Fathy au siècle suivant, représente un autre aspect.
- 3 Le « grand art » n'est pas non plus seul en lice : le cinéma, l'art industriel ou le théâtre ont été des vecteurs tout aussi puissants d'historicisme national, à demeure ou ailleurs. La transmédiaticité de la perspective adoptée pour cet ensemble de contributions vaut pour les créateurs eux-mêmes. Des architectes s'essayent au théâtre, tel Hassan Fathy avec son *Conte du moucharabieh*, ici traduit de l'arabe pour la première fois, pour faire valoir la force et l'attrait des savoir-faire traditionnels. Le message n'est pas dénué d'une certaine mélancolie puisque la pièce met également en scène les relations ambivalentes que les personnages égyptiens entretiennent avec cet élément de leur patrimoine matériel, à la différence de leurs interlocuteurs étrangers. C'est à l'acculturation des uns et des autres, les premiers à la modernité, les seconds aux legs du passé, que revient au bout du compte le dernier mot.
- 4 Plusieurs contributions montrent que le retour à l'histoire n'est pas un phénomène marginal dans la création égyptienne : nombreux sont en fin de compte les peintres, les sculpteurs, les cinéastes, les architectes (on pourrait ajouter, les musiciens et les écrivains) d'Égypte à avoir intégré des représentations du passé national – pharaonique, copte, médiéval, ottoman, et désormais khédivial ou nassérien – dans leur pratique artistique. Penser le soi et l'ici, dans l'extrême longue durée ou le temps présent, n'est certes pas assimilable à concevoir l'autre et l'ailleurs, encore que dans le cas égyptien, les frontières ont tendance à être brouillées par le fait que l'égyptologie a longtemps été une science française et que le passé égyptien a été majoritairement décrypté par le prisme de catégories et de considérations européennes. Les connections entre soi et l'autre y sont ainsi tout sauf étanches. Il en résulte toutes sortes d'emboîtements et d'entrelacements dont il faudra poursuivre et approfondir l'étude, tel le nomadisme transnational qu'ont connu les motifs islamiques égyptiens pour exprimer, sous des cieux variés, l'idée d'un style national.
- 5 Ces voix et ces situations venues des « périphéries » constituent la part la plus neuve du panorama offert par les textes rassemblés ici. Elles méritent amplement d'être écoutées et considérées, pour ce qu'elles ont à dire d'elles-mêmes, mais aussi par ce qu'elles peuvent nous apprendre plus globalement de la relation créative au passé, et des significations multiples qui lui sont attachées dans une société donnée.



---

AUTEUR

**MERCEDES VOLAIT**

CNRS/InVisu, Paris, France

---

# Fortunes plastiques et politiques de l'art des Anciens Égyptiens

---

# Rodin l'Égyptien

Bénédicte Garnier

---

Rodin n'est pas connu pour être un de ces artistes de l'Égyptomanie mais il ne s'en intéressa pas moins à l'Égypte, sous de multiples formes. En témoigne tout d'abord sa gigantesque collection d'antiquités<sup>1</sup>, mais aussi la manière dont il construisit son Égypte intérieure, presque invisible, qui réapparut ponctuellement dans son œuvre. Si l'on doit interroger l'Égypte de Rodin comme un des miroirs de l'Égypte antique, il faut aussi la regarder comme un des reflets, nécessaire et bienveillant, de son œuvre.

## Un long cheminement vers l'art égyptien

Rodin naquit en 1840 et mourut en 1917. Il étudia la sculpture à la Petite École et manqua par trois fois le concours de l'École des beaux-arts. Sa première culture artistique fut nourrie par ses visites au musée du Louvre, par les collections de moulages et l'étude des gravures à la Bibliothèque impériale. Cet enseignement privilégiait l'hégémonie de l'art gréco-romain et la copie d'après les grands modèles. Si l'on retrouve dans son dessin des années de jeunesse de nombreux exemples de copies d'après l'antique – les sculptures du Parthénon en particulier –, l'art égyptien, que ce soit l'architecture, la peinture ou la sculpture, était absent de ses premières études. À la fin de sa vie, Rodin disait :

« se tournant ensuite vers une idole égyptienne représentée dans une rigidité hiératique : "Lorsque j'étais jeune, [...] je croyais que ceci était un art barbare : mais regardez cette savante distribution de la lumière et des ombres<sup>2</sup> !" »

Pourtant Rodin vécut cette époque de grandes découvertes archéologiques ainsi que l'essor de l'égyptologie. Contemporain d'Auguste Mariette, de Gaston Maspero ou de Jacques de Morgan, le sculpteur se tint à distance de cette nouvelle science, tout du moins jusque dans les années 1890-1900. Lors des expositions universelles, il semblait plus intéressé par les pavillons de l'Asie, par l'art du Cambodge et ses danseuses ou le temple de Borobudur que par les pavillons égyptiens.

Quelques témoignages relatent cependant les premières approches. À la fin des années 1870, de retour de Belgique, selon sa biographe Judith Cladel, « [Rodin] réclame sa carte à la Bibliothèque nationale et dit qu'il en a obtenu une du Louvre, avec la permission de

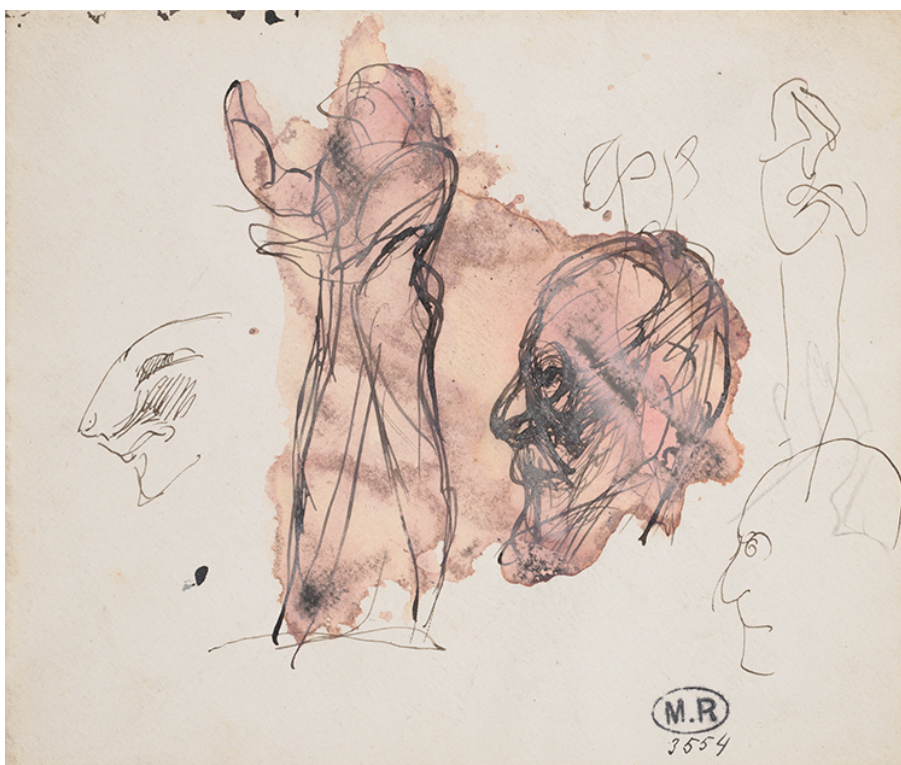
prendre des dessins “au Musée égyptien” lequel dépend d’une autre administration<sup>3</sup>. » Sans doute rassemblait-il quelque documentation préparatoire à la conception d’une de ses œuvres, selon sa méthode de travail.

Dès 1881, Rodin découvrit les richesses du British Museum. Il y revint en 1883 pour y dessiner une série d’esquisses, prises dans les salles assyriennes, sur des petites feuilles ou au dos d’enveloppes. L’artiste y saisissait des têtes humaines et animales qu’il métamorphosait progressivement en étude pour le portrait de Victor Hugo. Parmi ces petits croquis, derrière les dessins des têtes assyriennes rehaussées de lavis, peut-on encore distinguer plusieurs personnages dont l’esquisse d’une figure osirienne, tracée à la hâte, en peu de coups de crayon, momiforme, portant la couronne atef et les attributs de la royauté, le sceptre et le flabellum (**fig. 1**). Ce n’était déjà plus une copie mais une interprétation toute personnelle, un jeu sur ce qu’il considérait comme l’essence même de la figure égyptienne. L’association de l’art assyrien et de l’art égyptien apparaîtra à nouveau dans les propos de l’artiste, à la toute fin de sa vie, notamment lors d’un entretien avec Ricciotto Canudo en 1913, comme un rappel de ces dessins des années 1880 : « Les Assyriens et les Égyptiens ont créé des figures humaines qui demeurent comme des types de la nature<sup>4</sup>. »

À partir des années 1890-1900, Rodin, après s’être passionné pour l’art de Michel-Ange, revint à l’antique, qu’il regardait désormais avec les yeux de la maturité. Commença alors son long cheminement vers l’art égyptien, qui passa par l’acquisition d’objets pour sa collection. En 1893, le sculpteur quitta Paris pour Meudon, dans la proche banlieue et s’installa dans la maison du Chien-Loup, à Meudon-Bellevue. Le critique Léon Maillard lui rendit visite et admira l’un de ces premiers objets :

« Je vis pour la première fois un épervier (**fig. 2**), chef-d’œuvre égyptien, en une matière inconnue, qui peut être du bois, qui peut être de la pierre, ou une combinaison céramique quelconque, un épervier que Rodin tenait entre ses mains, et qui était d’une si merveilleuse forme, d’une entente si harmonieuse, qu’il semblait encore tressaillir sous la caresse des doigts. Cet épervier, je l’ai revu maintes et maintes fois, et toujours j’ai ressenti une émotion semblable. C’est lui qui a fixé, pour moi, l’intense vision de Rodin, car il le possédait en entier par cette caresse. Je pense que les jours où la fatigue pouvait vaincre ses muscles, le sculpteur retrouvait sa force et sa direction en touchant les ailes palpitantes de l’oiseau éternel<sup>5</sup>. »

Figure 1 : Auguste Rodin, *Feuille d'étude : profil de félin, profil d'homme, deux têtes d'homme, silhouette aux bras croisés*, crayon au graphite, gouache, lavis, encre sur papier vergé.



Source : Paris (France), musée Rodin, D. 3554.

Figure 2 : Anonyme, *Faucon égyptien*, bois, Basse Époque (Co. 651), collection de Rodin, épreuve gélatinoargentique.



Source : Paris (France), musée Rodin, Ph. 2706.

L'objet du passé, appréhendé par la vue, mais plus encore par le toucher, sens du sculpteur mais aussi du collectionneur, semblait investi d'un pouvoir spécifique, celui d'accéder au vivant.

Fin 1893, Rodin s'installa à la Villa des Brillants, à l'autre extrémité de Meudon. Il y trouva l'espace pour l'expression d'une boulimie de la collection. Jusqu'à sa mort en 1917, il amassa plus de six mille quatre cents antiques dont plus de huit cents provenaient d'Égypte. La première collection égyptienne fut composée d'une multitude de petites statuettes, de masques funéraires en stuc ou de tissus coptes. Dans la villa, puis à partir de 1900, dans le musée des antiques et dans l'atelier du pavillon de l'Alma, pouvait-on voir dans des vitrines ou simplement posés sur des meubles, à portée d'œil et de main, sans idée de séries, de petits objets, en bronze, en bois, en pierre, en céramique, de la taille d'une main, mélangés aux autres antiques gréco-romains ou médiévaux.

Rodin acheta ces premiers objets auprès de quelques antiquaires installés à Paris et en Égypte, Marius Tano, Sommereisen, Léon Paul-Philipp, Ferdinand Farah puis Georges Anastassiadis. La presse se faisait l'écho de ses découvertes à l'hôtel Drouot ; sa réputation de collectionneur attirait chez lui chaque jour des marchands qui lui proposaient des antiquités par lots entiers.

D'emblée, ces objets entrèrent en résonance avec ses recherches, en particulier sur le fragment. Ils devinrent ces petits morceaux d'une vie qu'il tentait de saisir dans son œuvre, non devant l'antique, mais devant le modèle vivant posant dans l'atelier :

« Tenez, voyez, dans cette vitrine, de petites grandes choses antiques. L'ibis ! C'est petit et c'est immense (**fig. 3**). C'est la nature et c'est la religion. Tout est dans un petit bronze semblable. Et il soulevait dans sa large paume l'image religieuse égyptienne. Une merveille, une masse minuscule de métal, sans tête, les ailes closes, dressée sur deux pattes extraordinairement vives, dans le mouvement d'une marche légère et large comme un vol. Qu'y a-t-il dans ce bronze ? Presque rien. La tête n'y est pas, mais vous la voyez, n'est-ce pas ? Les ailes ne sont pas du tout marquées, mais leur plan est parfait, on a l'illusion d'y compter les plumes. Et cela vit, cela marche depuis quatre mille ans, cela est éternel. L'artiste a arrêté un mouvement, il a réalisé ce miracle, qui est l'art tout entier<sup>6</sup>. »

Figure 3 : Anonyme, *Ibis*, bronze, Basse Époque.



Source : Paris (France), musée Rodin, Co. 211.

Et Ricciotto Canudo d'ajouter :

« Je pense à votre *Homme qui marche*, Maître. Là aussi vous avez arrêté un mouvement éternel, le "type" d'un mouvement. Et l'on n'a voulu le comprendre<sup>7</sup>. »

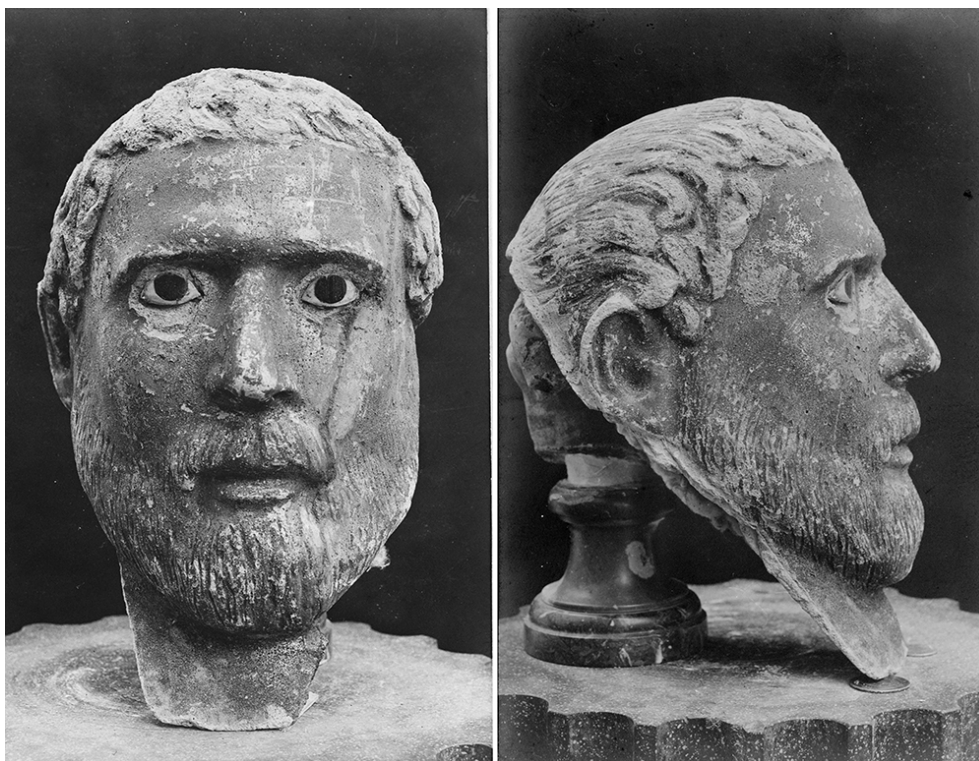
C'est encore la vie que Rodin percevait en admirant les masques funéraires en plâtre de sa collection :

« Regardez, à côté, ces têtes égyptiennes. Elles sont d'un art plus raffiné, plus complet, peut-on dire ; leur bouche a une expression volontairement sensuelle, leur chevelure est bien tressée, leurs grands yeux colorés par l'émail et par une pierre noire, sont très vifs. Ces têtes de terre ont une tristesse touchante, et l'expression générale de leur ligne vous saisit profondément<sup>8</sup>. »

Plus loin, il admirait encore l'expression d'une autre tête (fig. 4) :

« La tête barbue que vous voyez dans cette vitrine avait un masque d'or dont on remarque les traces. Elle est gréco-égyptienne. C'est la tête de Jupiter peut-être. Elle est farouche, et, aussi, gracieuse. Depuis les Grecs, l'art n'a plus perdu le caractère de grâce qu'il avait retrouvé. On le voit chez les gothiques. Le grotesque des gothiques ne manque pas de grâce. Ce qui était farouche et violent chez les Assyriens et chez les Égyptiens est devenu *autre* pour toujours<sup>9</sup>. »

Figure 4 : Anonyme, *Masque funéraire égyptien*, époque gréco-romaine (Co. 660), collection de Rodin, éprouve gélatinoargentique.



Source : Paris (France), musée Rodin, Ph. 2708 et 6127.

L'intérêt archéologique semblait disparaître derrière le désir de l'artiste. D'objets de fouilles ou de musée, ces antiques devinrent des supports à la rêverie, autant d'icônes devant lesquelles Rodin se recueillait et méditait. Il fit photographier ses préférés de manière isolée, ou bien d'autres, exposés dans de petites vitrines, encadrés, soclés sur des piédouches, ainsi mis en valeur et mis en scène :

« Sous une vitrine, un chat égyptien de bronze vert, assis sur son train postérieur et droit sur ses pattes de devant, ferme à demi ses yeux énigmatiques et, relevant son museau plat semble encore attendre les hommages du peuple qui adorait les bêtes. « Quelle grandeur de vérité ! dit Rodin. Ce n'est pas un chat, c'est toute l'espèce des chats ! Dans l'attache des membres, dans l'arc du dos, dans la charpente de la tête, il y a l'éternité d'un type vivant. [...] Les Égyptiens, continue-t-il, furent plus farouches que les Grecs, plus rudes peut-être, mais aussi grands... les uns et les autres ont aimé la vie avec autant de ferveur : ils l'ont épiée et reproduite avec une égale sincérité. Voilà pourquoi je les mets sur le même rang. Ce sont mes maîtres : je n'aspire qu'à être leur très humble disciple<sup>10</sup>. »

Cette première collection, constituée de petits objets, n'était pas une collection de chefs-d'œuvre. Elle était destinée à être retravaillée, regardée par l'œil du sculpteur, seul capable de rendre à chaque objet, même le plus humble, « sa beauté première ». Jusque dans les années 1910, c'était une collection d'atelier, confrontée quotidiennement à l'œuvre en cours et montrée aux seuls visiteurs de Meudon.

Après 1910, l'idée de créer un musée à l'hôtel Biron, grâce au projet de donation de l'œuvre et de la collection à l'État français, commença à germer dans l'esprit de Rodin. Il tint à présenter dans ce futur musée, parmi ses propres œuvres, les collections d'antiques pour l'éducation des jeunes artistes. Pour ce faire, il enrichit la faible section



égyptienne et confia à quelques antiquaires installés en Égypte le soin de lui choisir des antiquités de grandes dimensions, fragments de reliefs provenant de temples et rondes-bosses royales, en un mot des « chefs-d'œuvre ». À cette époque, entrèrent ainsi dans la collection les reliefs du temple de Wannina ou les grands torsos de Nectanebo 1<sup>er</sup> et de Ptolémée III Evergète 1<sup>er</sup>.

Le plus important de ses antiquaires fut Joseph Altounian, recommandé par Georges Clemenceau, ami des peintres Kees Van Dongen ou Amedeo Modigliani. Il constitua pour le sculpteur une collection digne du futur musée mais sans doute plus éloignée de l'esprit de l'atelier.

## Un musée imaginaire

Dans le temps de la collection, Rodin poursuivit la formation d'un musée imaginaire, certes plus réduit que celui de l'Antiquité gréco-romaine.

Rodin ne visita jamais l'Égypte, pas plus qu'il ne connut la Grèce. En avait-il même le désir ? En décembre 1906, alors qu'il projetait de visiter Athènes à l'invitation du roi Georges I<sup>er</sup>, son ami Edmond Bigand-Kaire lui proposa de faire un détour par l'Égypte pour y rejoindre l'égyptologue Georges Foucart<sup>11</sup>, qui se proposa de lui servir de guide à travers le pays :

« Dites bien à Monsieur Rodin me disait-il encore tantôt, que pour un homme de première valeur je reviendrai au Caire au premier signal de sa présence en Égypte, serais-je même très loin dans le Sud, pourvu que je sois prévenu au moins huit jours à l'avance, je me ferai un réel plaisir de mettre à sa disposition mes connaissances du pays, de la langue, et ma science égyptologique sans compter que je pourrais bien donner d'excellents tuyaux sur toute la Grèce que j'ai longtemps habitée et parcourue dans tous les sens. Je vais partir jeudi laissant ma femme et ma fille à Marseille et ce me sera une grande joie, au départ du bateau, si vous pouvez me donner l'espoir que le grand statuaire viendra me retrouver en Égypte ce qui sera la meilleure initiative possible à son voyage en Grèce<sup>12</sup>. »

La réponse de Rodin fut hésitante :

« Dites bien à Monsieur Foucart combien je suis sensible à cette proposition si aimable dont vous vous faites l'interprète, mais d'ici mon voyage, j'aurais le temps d'y réfléchir, car c'est précisément de prendre le chemin des écoliers qui m'effraye, car la mer ne me réussit pas, me fatiguant beaucoup comme vous savez<sup>13</sup>. »

Le 18 janvier 1907, Rodin écrivit encore à Bigand-Kaire :

« Pour le voyage en Égypte, je ne puis malheureusement que me répéter un peu, en disant que la mer me fait peur et que cela me procure un allongement (*sic*) de voyage à la fois un peu fatigant et surtout peu en rapport avec le temps dont je dispose. Mais que néanmoins je suis très touché de la proposition si aimable de votre ami<sup>14</sup>. »

Pour des raisons de santé, Rodin n'alla ni en Grèce, ni même en Égypte. Et la compagnie des archéologues et autres érudits lui semblait bien superflue, tant il rejetait leurs critères d'évaluation des œuvres d'art pour distinguer le vrai du faux :

« L'artiste ne juge guère que par la beauté et par l'âme de l'œuvre. Il sait dire si elle est conçue dans le véritable esprit de telle ou telle époque et de tel ou tel maître [...] Au contraire, l'archéologue se guide presque exclusivement sur des signes matériels<sup>15</sup>. »

Loin des sites de fouilles, Rodin découvrit aussi l'art égyptien sous forme d'originaux ou de moulages dans les musées d'Europe. Outre le Louvre et le British Museum, il connaissait l'Albertinum de Dresde ou le musée égyptien du Vatican. Mais rares sont les

récits de ses engouements pour les œuvres égyptiennes et aucun moulage ne lui fut offert à l'issue de ses visites, comme ce fut le cas pour les grands antiques gréco-romains qu'il y avait admiré. Le musée imaginaire fut également nourri par quelques rares descriptions de voyage. Le 29 mai 1907, par exemple, Clara Westhoff, sculpteur et femme du poète Rainer Maria Rilke écrit à Rodin :

« Mon cher Maître, Je viens de travailler pendant trois mois en Égypte, près du Caire. J'ai énormément profité en admirant les choses d'art au musée et aux environs de la ville. J'ai appris à vous aimer plus intensément encore puisque ces merveilles affirmaient à travers les milliers d'années votre œuvre par leur grandeur intrinsèque et la justesse presque violente de leurs plans. Je n'ai jamais éprouvé avec une telle intensité le rapport entre vous et ces arts lointains et suprêmes. J'avais fait faire quelques photographies pour vous mais malheureusement elles ne sont point réussies. Je me résigne à calquer un petit croquis hâtif de mes notes fait seulement pour ma mémoire, qui peut-être aura tout de même la chance d'évoquer en vous l'énergie simple d'un groupe, qui représente un roi emmenant avec lui un Lybien (sic) dompté. J'espère d'avoir bientôt les fotos (sic) que je pourrai vous offrir. Cette fois je ne peux que vous saluer de tout cœur et en toute reconnaissance ; c'est à vous, que je dois toutes ces belles choses, qui m'aident et qui m'augmentent, car vous avez développé en moi la faculté de les saisir humblement<sup>16</sup>. »

Chez cette jeune femme sculpteur, le voyage en Égypte ramenait encore à l'œuvre de Rodin. Elle accompagnait sa lettre d'un dessin d'après la statue de Ramsès VI qu'elle a vue au musée du Caire (**fig. 5**).

Figure 5 : Clara Rilke, *Statue de Ramsès VI*, musée du Caire, dessin au crayon sur une lettre de Clara Rilke à Rodin, 29 mai 1907.



Source : Paris (France), musée Rodin, RIL. 5277.

Rodin reçut aussi une carte postale représentant la statue de Cheikh-el-Beled, également exposée au musée du Caire, que lui adressa l'antiquaire Joseph Brummer :

« Maître, Je viens d'arriver ici et aussitôt je pars pour les villages pour chercher les antiquités. »

Au-delà des images, Rodin recueillait encore les récits d'autres marchands, relatant leurs pérégrinations à travers l'Égypte, récits marqués par l'exotisme des noms de lieux :

« Le Caire, 10 août 1912, Cher Maître, J'ai l'honneur de vous faire savoir que je viens de rentrer aujourd'hui même au Caire après avoir accompli le voyage dans la Haute Égypte dont voici les principales étapes. Éléphantine, Abydos, Phylae, Héracléopolis, Sakhara, Memphis, etc., où j'ai séjourné pour recueillir pour votre collection des fragments de bas-reliefs, granit, calcaire, basalte, bref tout ce que j'ai jugé pouvant vous intéresser. J. Altounian 2 rue Sésostris Alexandrie<sup>17</sup>. »

La bibliothèque de l'artiste, pauvre en livres sur la Grèce, n'était guère plus fournie en ouvrages sur l'Égypte - Rodin préférant les objets aux images savantes. Le musée Rodin conserve aujourd'hui un ensemble hétéroclite composé de cinq ouvrages, offerts ou achetés, comprenant par ordre chronologique :

- Nicolas Xavier Willemin, *Choix de Costumes civils et militaires des peuples de l'Antiquité, leurs instruments de musique, leurs meubles, et les décorations intérieures de leurs maisons, d'après les monuments antiques, avec un texte tiré des anciens auteurs ; dessiné, gravé et rédigé par Nicolas Xavier Willemin*, tome premier, Paris : Willemin, Gruot, 1798<sup>18</sup>.
- *Égypte. Monuments antiques*, Londres : Payne, recueil d'estampes publié par Payne en 1810<sup>19</sup>.
- Gaston Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique, Les origines : Égypte et Chaldée*, Paris : Hachette, 1895, offert à Rodin par son modèle, élève et maîtresse Sophie Postolska : « En mémoire de l'été 1906 A mon très cher Maître / avec tout mon respect Sophie »<sup>20</sup>.
- *Portraits antiques de l'époque grecque en Égypte*, Vienne : Theodor Graf, 1900<sup>21</sup>. Le marchand viennois Theodor Graf envoya à Rodin le 10 novembre 1902 une série d'héliogravures signées J. Blechinger qu'il édita à Vienne, probablement en 1900. Il invita également l'artiste à venir voir l'exposition qu'il organisa à Paris, chez Ernest Kaps, 17 boulevard de la Madeleine. Mais nous n'avons retrouvé aucun écho de leur rencontre ni de l'intérêt de Rodin pour ces portraits saisissants qui n'apparaissent pas dans sa collection.
- Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing, *Denkmäler ägyptischer Skulptur*, Munich : Bruckmann, 1906-1916<sup>22</sup>, ouvrage qui lui offrait un panorama complet de la sculpture en ronde-bosse et en relief de l'Égypte pharaonique.

L'éditeur Ernest Guilmoto adressa à Rodin, en souvenir d'une visite au maître, un livre qu'il avait publié sur l'art égyptien<sup>23</sup>. Le sculpteur le remercia de cet ouvrage, selon lui « très utile aux sculpteurs<sup>24</sup> ». Peut-être s'agissait-il d'un volume de Gaston Maspero.

Si Rodin s'intéressa aux récits de la mythologie gréco-romaine, aux *Métamorphoses* d'Ovide ou d'Apulée en particulier, il ne possédait en revanche aucun ouvrage sur la mythologie égyptienne.

## La leçon égyptienne

« Plus que tout l'Égyptien m'attire, il est pur. L'élégance de l'esprit s'enguirlande à toutes ses œuvres<sup>25</sup>. »

À partir des années 1890-1900, la leçon égyptienne s'insinua progressivement dans la psyché de l'artiste, sous forme d'images intériorisées qui imprégnaient désormais sa création. Les poncifs égyptiens étaient certes moins nombreux dans son imaginaire que ceux de la Grèce ou de Rome mais ils revinrent de manière ponctuelle dans ses propos comme dans son œuvre. Cet art, qu'il jugeait barbare lorsqu'il était jeune, se révélait à

lui tardivement comme une leçon pour sa sculpture et son dessin. L'Égypte de Rodin était un antique parmi d'autres antiques - gréco-romain ou assyrien, médiéval ou asiatique, qu'il confrontait sans cesse à la nature dans un système de correspondance. Ces antiques surgissaient dans le fil du travail en cours, sous la forme d'un vaste musée des arts comparés. Dans son ouvrage intitulé *Les Cathédrales de France*, Rodin rapprochait les motifs gothiques de ceux des tissus coptes, images tirées de l'Égypte rêvée ou de la collection :

« Le roman est toujours plus ou moins la cave, la crypte lourde. L'art y est prisonnier, sans air. C'est la chrysalide du gothique. Comme l'exigeait l'ordre, cette chrysalide n'a que les formes essentielles qu'on verra s'historier dans l'être parfait. Elles sont d'une austère simplicité, avec un ourlet, une bordure de ceinture et des festons, ressautant autour d'une fenêtre, et aussi enguirlandant l'édifice. On retrouverait cette belle simplicité décorative dans la passementerie copte<sup>26</sup>. »

Lors des promenades dans son jardin de Meudon et alentours, Rodin, tout à sa méditation, associait naturellement l'art égyptien aux visions de la nature : « Le jardin s'ouvre avec des masses d'une massivité de plan comme des murs Égyptiens penchés en arrière<sup>27</sup>... » Il écrivait encore : « Petites momies Égyptiennes des feuilles mortes, petites baguettes dans tous les sens, berceaux d'hiver<sup>28</sup>. »

L'Égypte apparaissait en miroir dans la nature, entre la collection et l'œuvre. C'est aussi dans les gestes de tous les jours que Rodin retrouvait la grâce de l'art égyptien. Ainsi, sa biographe Judith Cladel racontait-elle : « Un soir en observant ma sœur Eve-Rose occupée à essayer un léger vêtement à Mme Rodin, Rodin me dit : « En travaillant votre sœur ne place pas ses mains comme les autres personnes ; elle les pose comme on les voit sur les bas-reliefs égyptiens ; elles seraient intéressantes à étudier<sup>29</sup>. » L'Égypte n'était alors plus un sujet d'étude ou de copie, mais un répertoire de gestes et de formes, qui resurgissait, là où on ne l'attendait pas, à chaque instant de vie. Rodin se plaçait dans la lignée des artistes égyptiens, puisant ses modèles à la seule source de la nature.

## L'art égyptien dans l'œuvre de Rodin

De la nature à l'œuvre, l'Égypte apparaît de la même façon, par association d'idée, jamais de manière illustrative. Si Rodin collectionneur était encore un homme du XIX<sup>e</sup> siècle dans ses choix, le sculpteur, autour de 1900, s'abstrait des clichés pittoresques et de l'armada encyclopédique, pour nous livrer son Égypte rêvée. L'inspiration égyptienne, évidente chez nombre d'artistes au XIX<sup>e</sup> siècle, se faisait beaucoup plus discrète dans son art, pleinement intériorisée et bien éloignée de la tentation orientaliste ou du goût pour les motifs.

L'iconologie de Rodin se résumait à quelques noms, souvent empruntés autant à l'Antiquité grecque qu'au panthéon égyptien, avec une prédilection pour les créatures hybrides, sphinx ou Isis<sup>30</sup>. Si Rodin voyait dans la nature resurgir les poncifs du passé, il les retrouvait également dans les traces de ses dessins *a posteriori*. Dès les années 1890, sur ce dessin intitulé *Très beau modèle égyptien qui ne m'a jamais posé*<sup>31</sup>, l'image égyptienne naissait du modèle contemporain (**fig. 6**). Alors que le sculpteur travaillait essentiellement devant le modèle vivant, l'antique, devenu une image intérieure, surgissait de la forme par association dans le cours du dessin, de manière cryptée. Rodin l'annotait alors d'un ou plusieurs mots pour la révéler et lui donner sens. Il

réinventait des formes antiques intemporelles, issues du plus lointain passé, formes qui légitimaient et inscrivaient dans la tradition les plus novatrices de ses créations. Ici, le corps féminin, entièrement nu et court coiffé, est saisi de face, de dos et de profil, comme sur une femme en mouvement ou sur la planche illustrée d'un recueil de statuette égyptiennes, vues sous différents angles.

Figure 6 : Auguste Rodin, *Très beau modèle égyptien qui ne m'a jamais posé*, crayon au graphite, gouache, encre sur papier vergé.



Source : Paris (France), musée Rodin, D. 4362.

Nommé tout simplement *Égypte*<sup>32</sup> (**fig. 7**), cette figure d'homme, marchant vers la droite, les jambes de profil et le buste de face, dans sa modernité, s'inscrivait dans la tradition des peintures et reliefs antiques. « Rodin a pressenti que la peinture égyptienne et étrusque recelait en elle quelque chose qui répondait à son désir ardent d'une dernière simplicité dans les lignes » écrivait le critique Hans Bethge en 1909<sup>33</sup>. Le sculpteur saisit le modèle vivant avec les codes des Anciens et cerna le corps d'aquarelle terre cuite, couleur de l'antique, du vase ou de l'objet encore empreint de terre de fouilles, mais aussi de l'ombre jouant sur le corps.

Figure 7 : Auguste Rodin, *Égypte*, aquarelle, crayon au graphite sur papier vélin.



Source : Paris (France), musée Rodin, D. 4719.

Autre exemple avec ce dessin représentant une femme annotée *Cléopâtre*<sup>34</sup>, figure mythique de l'Égypte au XIX<sup>e</sup> siècle. De face et de profil à la fois, cette représentation du corps humain reprenait les canons antiques tout en annonçant les recherches de Matisse ou de Picasso. Seule sa couleur terre cuite associée à l'annotation la distinguait des autres exemplaires de la série.

Sur un autre dessin<sup>35</sup> (**fig. 8**), annoté « dessin à faire dans la pierre comme l'Égypte », ce n'est plus la manière de représenter le corps humain qui marque la référence à l'Égypte mais le lien entre dessin et sculpture, bien présent dans l'art égyptien et que l'on retrouve au cœur même de l'œuvre de Rodin.

Figure 8 : Auguste Rodin, *Comme l'Égypte*, crayon au graphite sur papier vélin.



Source : Paris (France), musée Rodin, D. 5148.

Au fil des carnets surgissent encore des « jambes égyptiennes »<sup>36</sup>, ou une figure momiforme aux bras croisés sur des moulures d'architecture médiévale<sup>37</sup>. L'Égypte apparaissait encore là où on ne l'attendait pas, comme le souvenir d'une œuvre vue par l'artiste, dans un musée, dans un livre, ou dans sa propre collection, devenu un topos, pseudo oushebti, réduit à l'essentiel selon les codes de construction des personnages égyptiens. L'annotation « égyptienne » renvoyait-elle à la figure, ou bien également à la moulure médiévale dans laquelle elle s'inscrivait, par le raccourci de l'association d'idée ? L'annotation « Memnon » peut encore se lire sur un dessin des années 1900<sup>38</sup> (**fig. 9**). Le sculpteur relia là la pose et l'anatomie de son modèle aux colosses de Thèbes qui incarnaient sans doute pour lui les images même de la Sculpture.

Figure 9 : Auguste Rodin, *Memnon*, aquarelle et crayon au graphite sur vélin.



Source : Paris (France), musée Rodin, D. 3924.

La leçon égyptienne transparait également dans la sculpture de Rodin. Elle ne passe pas par la question de l'iconographie mais constitue une des inspirations de sa recherche formelle. L'Égypte inaccessible se dévoila tout d'abord à lui, à travers les filtres stylistiques de l'art grec archaïque - simplification des formes, à peine dégagées du bloc de pierre ou de marbre - avec l'*Apollon de Théra* ou l'*Héra de Samos*, dont il possédait les moulages. Rodin, homme du XIX<sup>e</sup> siècle, parvint à regarder l'art égyptien comme un accomplissement, alors qu'il restait encore hermétique aux codes stylistiques des arts africain ou précolombien. De sa statue de *Balzac*, refusée au Salon de 1898, il disait :

« On a ricané autour de mon œuvre [le *Balzac*], copieusement. C'est l'éternelle histoire, quand on ne veut pas faire comme tout le monde ! Ce fameux sac, comme on disait, ce qu'il y avait d'étude dessous, de modelé patient, personne ne peut le deviner. Il faut être du métier ! On n'a pas voulu voir mon désir de monter cette statue comme un Memnon, comme un colosse égyptien<sup>39</sup>. »

L'analogie avec l'art égyptien fut reprise par le critique d'art Camille Mauclair : « Vu de derrière, il a la forme exacte des sarcophages égyptiens<sup>40</sup>. » L'Égypte semble encore sous-jacente dans ce désir de simplifier les formes, d'abandonner le tourment des leçons michel-angelesques pour la sérénité et la beauté de l'antique. « Le caractère hiératique des Égyptiens, disait Rodin, n'a pas enlevé beaucoup à cet aspect de force à la fois cruelle et sereine. Mais il a exprimé d'avantage l'austérité géométrique de la nature. Les Égyptiens ont conçu le plan sculptural selon la plus évidente géométrie naturelle, pour représenter et inspirer les rêves immenses de ces peuples conquérants<sup>41</sup>. » Sans doute peut-on percevoir la trace archaïque des torsos de roi tant admirés, dans ses créations tendues et frontales des années 1910 : *La Prière* ou le *Torse de jeune femme cambriée*.



Dès le milieu des années 1890, Rodin s'appropriia quelques objets de sa collection pour les assembler à ses propres figures. Il choisit principalement des récipients antiques pour contenir et supporter des figures en plâtre préexistantes, issues en majorité du monde de la *Porte de l'Enfer*. Ainsi usa-t-il d'un gobelet à anses en albâtre égyptien pour y asseoir un *Nu féminin à tête de femme slave*<sup>42</sup> (fig. 10). Le statut du vase dérivait, de l'objet de collection vers l'œuvre. L'objet était à fois décontextualisé, utilisé, comme descendu de son piédestal, et chargée de l'Antiquité même, comme valeur suprême. Sur un autre vase, un *Pot à kohol* en albâtre<sup>43</sup>, on peut voir des traces de gomme-laque, agent démoulant qui servit à sa reproduction à plusieurs exemplaires. On retrouve dans la collection de sculptures de l'artiste quatre tirages en plâtre, prêts à être assemblés à des figures que l'on ne peut qu'imaginer.

Figure 10 : Auguste Rodin, *Nu féminin à tête de femme slave, assis sur un vase à anses d'époque prédynastique et thinite*, plâtre et albâtre.



Source : Paris (France), musée Rodin, S. 681.

À la charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, Rodin, artiste et collectionneur, nous renvoie le reflet d'une certaine Égypte, aussi réelle que rêvée. Cette construction imaginaire nourrit le mythe du sculpteur et de son œuvre, jouant avec les images de la sculpture et les codes de la mythologie. Rodin convoqua le passé et se relia aux artistes les plus anciens pour justifier les recherches du présent. L'Égypte, comme la Grèce ou Rome, régna sur son œuvre, l'exprima et la refléta, comme un nouveau langage, nécessaire pour révéler sa modernité.

---

## NOTES

1. Le catalogue de la collection égyptienne de l'artiste est en cours de publication en ligne sur le site *Rodin et l'art égyptien*, à partir du site du musée Rodin : URL : <http://www.musee-rodin.fr>. Consulté le 5 septembre 2017. Ou sur URL : [egypte.musee-rodin.fr](http://egypte.musee-rodin.fr). Consulté le 5 septembre 2017. Il est le fruit d'une collaboration entre le musée Rodin et le Centre de recherches égyptologiques de la Sorbonne (CRES), sous la direction de Bénédicte Garnier (responsable des activités scientifiques de la collection de Rodin) et de Nathalie Lienhard (ingénieur de recherche au CRES).
2. Luigi CAMPOLONGHI, « L'Ermitage d'Auguste Rodin », 12 novembre 1910.
3. Judith CLADEL, *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Paris : Bernard Grasset, 1936, p. 124.
4. Ricciotto CANUDO, « Une visite à Rodin », *Revue hebdomadaire*, 5 avril 1913, p. 35.
5. Léon Maillard, *Études sur quelques artistes originaux : Auguste Rodin, statuaire*, Paris : H. Floury, 1899, p. 39.
6. Ricciotto CANUDO, « Une visite à Rodin », *op. cit.* (note 4), p. 33.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 29.
9. *Ibid.*, p. 36.
10. Paul GSELL, « Auguste Rodin raconté par lui-même », *La Revue*, 1<sup>er</sup> mai 1906, p. 94.
11. Georges Foucart (1865-1943), inspecteur des antiquités de la Basse Égypte, professeur d'histoire ancienne à l'université de Bordeaux, professeur de l'histoire des religions à Aix-en-Provence, et enfin directeur de l'Institut français d'archéologie orientale au Caire entre 1915 et 1928.
12. Paris (France), musée Rodin, lettre d'Edmond Bigand-Kaire à Auguste Rodin, décembre 1906, BIG. 678.
13. Paris (France), musée Rodin, lettre d'Auguste Rodin à Edmond Bigand-Kaire, 11 décembre 1906, L. 491.
14. Paris (France), musée Rodin, lettre d'Auguste Rodin à Edmond Bigand-Kaire, 18 janvier 1907, L. 265.
15. Paul GSELL, « Chez Rodin », *L'Art et les Artistes*, n° 109, 1914, numéro spécial *Rodin, l'homme & l'œuvre*, p. 56. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5864759v>. Consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017.
16. Paris (France), musée Rodin, lettre de Clara Rilke à Auguste Rodin, 29 mai 1907, RIL. 5277.
17. Paris (France), musée Rodin, lettre de Joseph Altounian à Auguste Rodin, 10 août 1912, ALT. 147.
18. Paris (France), musée Rodin, Donation Rodin, 1916, Inv. 11035.
19. Paris (France), musée Rodin, Donation Rodin, 1916, Inv. 11031.
20. Paris (France), musée Rodin, Donation Rodin, 1916, Inv. 7622.
21. Paris (France), musée Rodin, Donation Rodin, 1916, Inv. 5424.
22. Paris (France), musée Rodin, Donation Rodin, 1916, Inv. 5389.
23. Carte de visite d'Ernest Guilmoto envoyée à Auguste Rodin, s.d., archives musée Rodin : « Ernest Guilmoto n'oubliera jamais les heureux moments passés hier auprès du Maître : la beauté toute pure de sa parole restera intimement associée dans son souvenir aux splendides images que ses yeux ont amassé[e]s. Il prie le Maître d'agrée[r] comme souvenir de sa visite un livre qu'il a publié sur l'art égyptien. »
24. « À E. Guilmoto  
Monsieur E Guilmoto  
Merci de l'envoi du livre Égyptien que vous avez bien voulu m'envoyer il est très utile aux sculpteurs. En sympathie Aug. Rodin. », Paris, musée Rodin, LAS Inv. L. 288.

25. Auguste RODIN, *Les Cathédrales de France*, Paris : Armand Colin, 1914.
  26. *Ibid.*, p. 191.
  27. Paris (France), musée Rodin, archives musée Rodin, Manuscrits et brouillons.
  28. Paris (France), musée Rodin, archives musée Rodin, Manuscrits et brouillons.
  29. Judith CLADEL, *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, *op. cit.*, (note 3), p. 24.
  30. Paris (France), musée Rodin, D. 4236. Disponible en ligne sur la base Joconde du ministère de la Culture. URL : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0512/m504401\\_d-4236\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0512/m504401_d-4236_p.jpg). Consulté le 6 septembre 2017.
  31. Paris (France), musée Rodin, D. 4362. Disponible en ligne sur la base Joconde du ministère de la Culture. URL : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0508/m504401\\_d-4362\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0508/m504401_d-4362_p.jpg). Consulté le 6 septembre 2017.
  32. Paris (France), musée Rodin, D. 4719. Disponible en ligne sur la base Joconde du ministère de la Culture. URL : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0446/m504401\\_d4719\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0446/m504401_d4719_p.jpg). Consulté le 6 septembre 2017.
  33. Hans BETHGE, *Bei Rodin*, en supplément de *Die Hilfe*, 15/50, Berlin, 12 décembre 1909, p. 801-802.
  34. Paris (France), musée Rodin, D. 4664, 5000, 9418. Disponible en ligne sur la base Joconde du ministère de la Culture. URL : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0446/m504401\\_d4664\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0446/m504401_d4664_p.jpg). Consulté le 6 septembre 2017.
  35. Paris (France), musée Rodin, D. 5148. Disponible en ligne sur la base Joconde du ministère de la Culture. URL : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0447/m504401\\_d5148\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0447/m504401_d5148_p.jpg). Consulté le 6 septembre 2017.
  36. Paris (France), musée Rodin, D. 6419. Disponible en ligne sur la base Joconde du ministère de la Culture. URL : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0513/m504401\\_d-6419\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0513/m504401_d-6419_p.jpg). Consulté le 6 septembre 2017.
  37. Paris (France), musée Rodin, D. 3347. Disponible en ligne sur la base Joconde du ministère de la Culture. URL : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0508/m504401\\_d-3347\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0508/m504401_d-3347_p.jpg). Consulté le 6 septembre 2017.
  38. Paris (France), musée Rodin, D. 3924. Disponible en ligne sur la base Joconde du ministère de la Culture. URL : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0512/m504401\\_d-3924\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0512/m504401_d-3924_p.jpg). Consulté le 6 septembre 2017.
  39. Gustave COQUIOT, *Rodin à l'Hôtel Biron et à Meudon*, Paris : Librairie Ollendorff, 1917, p. 108.
  40. Camille MAUCLAIR, « La technique de Rodin », *La Revue des Revues*, 1900, p. 10.
  41. Ricciotto CANUDO, « Une visite à Rodin », *Revue hebdomadaire*, 5 avril 1913, p. 35.
  42. Paris (France), musée Rodin, S. 681.
  43. Paris (France), musée Rodin, Co. 2825.
- 

AUTEUR

BÉNÉDICTE GARNIER

Musée Rodin, Paris, France

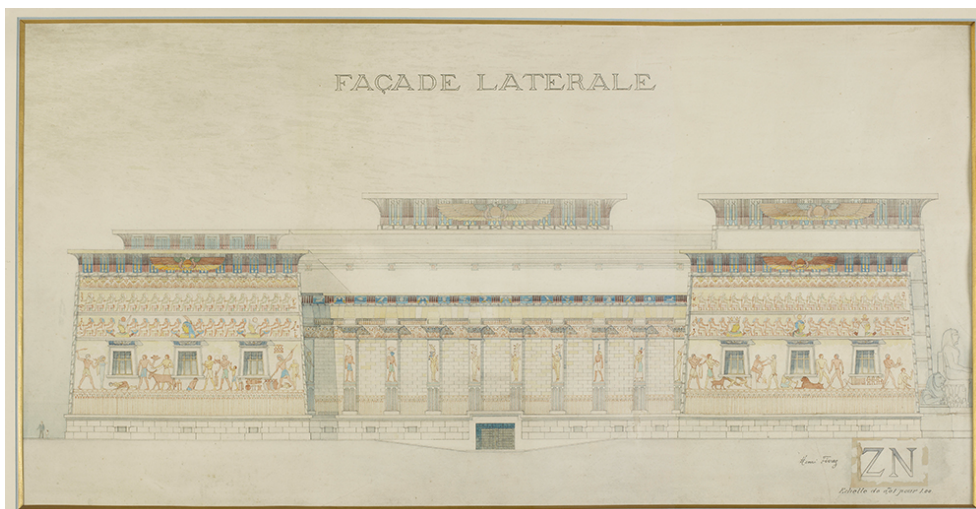
# Un projet néo-égyptien d'Henri Fivaz pour le musée des antiquités du Caire, 1894-1895

Sébastien Chauffour

---

- 1 En mars 2013, deux dessins datés de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et présentés comme un projet de bibliothèque néo-égyptienne d'Henri Fivaz sont passés en vente publique<sup>1</sup> (**fig. 1 et 2**). Souhaitant compléter sa collection de dessins de concours d'architecture, l'INHA s'est porté acquéreur du lot. Assez spectaculaires et bien conservés, ces dessins représentent l'élévation latérale et la coupe d'un édifice qui développe une iconographie et un vocabulaire néo-égyptien : pylônes, colonnes palmiformes, corniches à gorge, disques ailés, hiéroglyphes, etc. Ces dessins ont pu être rapidement identifiés comme le projet envoyé par Fivaz pour le concours du musée des Antiquités du Caire, en 1894<sup>2</sup>. Ce projet illustre de manière éclatante ce qu'ont pu être les rêves d'Égypte des Occidentaux et les interprétations et réinventions qu'ils ont fait de l'art de l'Égypte ancienne à un moment d'impérialisme triomphant.

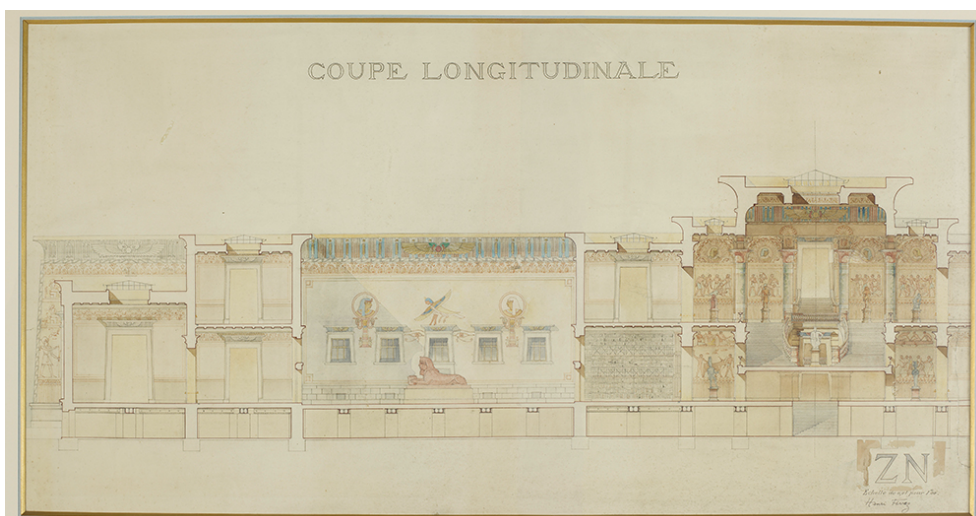
Figure 1 : Henri Fivaz, *Projet de musée des Antiquités égyptiennes, façade latérale, 1894.*



Plume et lavis d'encre, 99,6 × 52 cm.

Source : Paris (France), bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, OA 766 (1), photo INHA-RMN/Cl. M. Beck-Coppola.

Figure 2 : Henri Fivaz, *Projet de musée des Antiquités égyptiennes, coupe longitudinale, 1894.*



Plume et lavis d'encre, 99,5 × 51,5 cm.

Source : Paris (France), bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, OA 766 (2), photo INHA-RMN/Cl. M. Beck-Coppola.

## Henri Fivaz (1856-1933)

- 2 Fivaz est né le 6 avril 1856 à Grandson, sur les bords du lac de Neuchâtel, dans le canton de Vaud<sup>3</sup>. Issu d'une famille qui compte au moins un autre artiste<sup>4</sup>, il étudie au Polytechnikum de Zürich au moment où celui-ci est à son apogée. Gottfried Semper (1803-1879) n'y enseigne plus depuis 1871, mais Fivaz y est formé par les *Semperschüler* et des ingénieurs de haut niveau. Ernst Gladbach (1812-1890) y enseigne les techniques de construction et les matériaux, Karl Culmann (1821-1881) y enseigne les sciences de l'ingénieur et dirige l'école de 1872 à 1875. En 1877, Fivaz quitte la Suisse et s'installe en

France où il sera naturalisé en 1908. Il travaille pour plusieurs agences à des projets d'architecture domestique et des grands projets d'architecture civile et religieuse. Il est sous-inspecteur sur le chantier du Trocadéro (1877-1878) puis sur celui du Sacré-Cœur de Montmartre (1878-1880). Avec Clément Parent (1823-1884), qu'il considère comme son maître, il collabore aux projets d'une dizaine de châteaux, dont Ciergnon, pour le roi des Belges, et Antoing, pour le prince de Ligne. Il travaille également pour William Klein (v. 1845- ?) et Albert Duclos (1842-1896), auteurs de deux édifices orientalisants à Paris, le hammam de la rue des Mathurins (1876) et l'Eden-Théâtre (1881-1883). Avec Frantz Jourdain qu'il rencontre en 1880, il construit notamment les immeubles du 9, rue Galilée et du 27, rue Hamelin (Paris 16<sup>e</sup>).

- 3 En 1883, il ouvre sa propre agence<sup>5</sup> et construit plusieurs immeubles d'habitation à Paris, donne un projet pour le siège de la compagnie d'assurances Zürich au 5, rue Pillet-Will, édifie l'hôtel Bedford et le restaurant Victoria au 17, rue de l'Arcade (1910-1918)<sup>6</sup>. Il est sollicité pour plusieurs projets de théâtres, casinos et hôtels : théâtre et casino du Tréport (1897)<sup>7</sup>, théâtre et casino de Forges-les-Eaux (1902), hôtel et casino L'Impérial à Fontainebleau (1900), hôtel à Amphion en Haute-Savoie. Sans doute favorisé par son bilinguisme et ses relations germaniques, il mène une carrière internationale : projet de poste pour Saint-Gall<sup>8</sup>, tribunal militaire et école navale d'Athènes avec Eugène Troump (1886-1887), château du prince de Hanau à Prague, faïencerie du palais de Yildiz à Constantinople, hôtel à San Remo, clinique à Lausanne. Il est architecte en chef de la section suisse à l'Exposition universelle de 1889, puis de la section allemande à l'Exposition de 1900<sup>9</sup>. Pour le compte de la Compagnie de traction du chemin de fer électrique, il est l'architecte du fameux « Trottoir roulant » installé sur le site de l'Exposition. Recruté en 1906 par Gabriel Astruc (1864-1938) pour construire le Théâtre des Champs-Élysées, Fivaz propose un bâtiment en ciment armé mais son projet ne voit pas le jour, car on lui préfère Roger Bouvard (1875-1961), Henry Van de Velde (1863-1957) et Auguste Perret (1874-1954)<sup>10</sup>.
- 4 Architecte habile, il a souvent développé pour ses casinos, théâtres, salles de fêtes et de restaurants, le style néo-Louis XV qui plaisait aux bourgeois de la Belle Époque : grandes verrières, colonnades, consoles sculptées, frises, guirlandes, pots à feu, etc. Dans ses immeubles d'habitation, il décore ses édifices en jouant de plusieurs matériaux, pierre de taille, brique, fer, bois, mosaïques. « Luxe inouï », « confort parfait », « splendidement décoré et aménagé », les critiques qui rendent compte de ses réalisations témoignent du succès que cet architecte mondain, dreyfusard, tenant salon dans l'entre-deux-guerres, a obtenu auprès de l'élite en assurant à celle-ci « une vie charmante de plaisirs et de fêtes<sup>11</sup> ». Mais Fivaz est aussi un ingénieur reconnu par ses pairs, recherché pour l'efficacité de ses travaux et sa capacité à conduire de très grands chantiers, architecte des Forges et Ateliers électriques de Jeumont, de la Société des moteurs Gnome et Rhône, membre de la Société centrale des Architectes, de la Société des Artistes français, de la Société nationale des Beaux-Arts, de l'Association Taylor, lauréat du prix des façades et médaille d'or de la Ville de Paris<sup>12</sup>.

## Le projet pour le musée des Antiquités égyptiennes du Caire

- 5 Fivaz a répondu à plusieurs concours internationaux durant sa carrière : bourse d'Amsterdam (1885), façade du *Duomo* de Milan (1887), musée d'art et d'histoire de

Genève (1900). On ignore comment il a été amené à participer au concours du musée des Antiquités du Caire. Ce concours est ouvert par les autorités égyptiennes, sous la pression des puissances coloniales, en 1894. Le programme, rédigé en français et avec des unités décimales, est publié le 10 juillet. Il prévoit un bâtiment d'une superficie de 12 550 m<sup>2</sup> et un budget de 120 000 livres égyptiennes, soit un peu moins de 10 livres au mètre carré.

- 6 Du projet conçu par Fivaz, il reste aujourd'hui, en plus de la coupe et de la façade latérale acquises par l'INHA, deux autres dessins, la façade principale et une vue perspective, conservés chez les descendants de l'architecte<sup>13</sup> (**fig. 3 et 4**). Ces quatre feuilles, toutes marquées de la devise « ZN », constituent le projet soumis au jury. Manque toutefois un élément majeur, le plan, commenté dans les comptes rendus du concours et dans les nombreux articles de presse, mais dont on a perdu la trace. Les quatre dessins restants sont réalisés sur papier crème, à la plume et au lavis d'encre : brun, rouge, jaune, bleu, un peu de vert pour la végétation et certains décors. Tous les dessins sont achevés à l'exception de la coupe longitudinale qui comprend des zones laissées au crayon ou à l'encre noire. Sur cette feuille, certains ornements – disques ailés au sommet du pylône, encadrement et linteaux des portes, bibliothèque – sont seulement dessinés. L'échelle du projet, d'1/100<sup>e</sup>, est illustrée par trois personnages en fez ou en costume occidental, sur les deux élévations.

Figure 3 : Henri Fivaz, *Projet de musée des Antiquités égyptiennes : façade principale*, 1894.



Plume et lavis d'encre, 280 × 90 cm.

Source : Collection Hurard, photo H. David-Cuny.

Figure 4 : Henri Fivaz, *Projet de musée des Antiquités égyptiennes : vue perspective, 1894.*



Plume et lavis d'encre, 96 × 48 cm.

Source : Collection Hurard, photo H. David-Cuny.

- 7 Fivaz a donné à son musée l'aspect d'un vaste rectangle, évidé par deux cours intérieures. Le plan est simple et privilégie le développement d'un grand escalier d'honneur et les axes de circulation. Des galeries d'exposition plus petites sont placées autour de l'escalier et des cours. Le bâtiment repose sur un socle d'appareil à bossage. Fivaz a choisi pour son musée le « style égyptien » selon la terminologie du jury, c'est-à-dire un décor inspiré de l'Égypte ancienne. L'entrée monumentale est flanquée par deux statues qui reprennent les traits de Kafri ou des colosses de Memnon et par deux autres statues de lions. Deux obélisques sont placés dans l'axe des arrière-corps. Les avant-corps, en forme de pylônes à fruit, bordés de tores et couverts de corniches à gorge, sont reliés par des portiques de colonnes sur la façade principale, ou par des murs aveugles à pilastres sur les façades latérales. Colonnes et pilastres supportent des voûtes plates à claveaux également terminées par des corniches à gorge.
- 8 L'édifice est entièrement recouvert d'un décor figuré. Les pylônes sont composés de cinq registres en frises séparés par des bandeaux de pierre, et percés de baies qui reprennent la forme à fruit. Le premier registre, au-dessus du sous-bassement, est occupé par une frise à décor végétal, le second, deux fois plus large que les autres, par des scènes d'offrande, de chasse ou de pêche. Les frises des troisième et quatrième registres représentent des personnages assis, entre des profils de pharaons et de reines. Le cinquième registre reprend une frise à décor végétal. Sur la façade principale, les galeries sous portiques sont également entièrement recouvertes de ce décor en frises. Sur la façade latérale, les figures sont légèrement moins abondantes : les pilastres sont décorés de personnages en pied, sorte d'ennéade – mais à dix dieux, au lieu de neuf. Des pans de murs aveugles en appareil à bossages sont placés entre les pilastres. Les corniches sont composées de pseudo-glyphes et métopes rouges et bleus. Au sommet de chaque pylône, sur tous les côtés, sans coïncidence avec des ouvertures, l'architecte a dessiné des disques ailés jaunes. On les retrouve également sur les linteaux au-dessus des baies.
- 9 La coupe longitudinale représente la moitié droite de l'édifice à partir de l'escalier d'honneur qui occupe tout le cœur de l'édifice. Les voûtes de la galerie centrale sont portées par des colonnes à facettes. Les murs sont entièrement recouverts de figures,



inspirées des décors des tombes égyptiennes. À gauche de l'escalier et de la galerie centrale, une bibliothèque, une cour intérieure et des galeries d'exposition. La cour est occupée par un sphinx monumental. Des disques à profils de rois, un oiseau androcéphale qui s'envole et deux yeux sont représentés sur les parois entre les baies. Au sommet, une corniche à gorge reprend le décor des corniches extérieures de glyphes et de disques ailés.

## Esthétique néo-égyptienne et sources iconographiques

- 10 L'ornementation égyptisante adoptée par Fivaz et par nombre de ses confrères est appliquée à une structure et des volumes bâtis qui sont évidemment issus de la tradition classique occidentale. Les pylônes pourraient être des avant-corps à frontons triangulaires, les portiques de colonnes à chapiteaux égyptiens, des colonnes ioniques ou corinthiennes, etc. L'organisation hiérarchique de l'édifice entre avant-corps, galeries, arrière-corps, escaliers d'honneur, cours intérieures, galeries secondaires, relève naturellement de la tradition occidentale de la distribution. Appliquée à une telle structure, la fantaisie décorative du projet n'est toutefois pas sans charme, mais elle est éminemment factice. Les deux grandes conceptions qui s'opposaient lors du concours étaient l'esthétique locale, inspirée de l'architecture de l'Égypte ancienne (projets d'Édouard Arnaud/Jacques Drevet, Patroklos Campanakis, Georges Guilhem, projet impressionnant d'Attilio Muggia, etc.) ou un style plus occidental (projet lauréat de Marcel Dourgnon, projet d'Édouard Loviot/Joseph Cassien Bernard, Ferdinand Martin, etc.). Certains architectes développèrent une esthétique mixte (projets de Guglielmo Calderini/Ulpiano Bucci, Rudolf Dick, Sebastiano Locati, etc.). L'architecte Ernesto Basile (1857-1932) y vit aussi des styles « tartare », « grec » et « arabe<sup>14</sup> ».
- 11 On ignore si Fivaz a jamais foulé le sol de l'Égypte. Il n'est pas impossible qu'il s'y soit rendu lors de son séjour prolongé en Grèce auprès d'Eugène Troump, en 1886-87. Il partageait au moins avec ses confrères la vision de l'Égypte ancienne mise en scène dans les reconstitutions de temples des expositions universelles, particulièrement celles de 1878 et 1889. À l'exposition de 1867, un temple égyptien avait déjà été reconstitué sous la direction de Mariette, de nombreux vestiges anciens y sont présentés, comme la statue du Cheikh el Beled. En 1878, c'est une maison égyptienne qui est reconstituée. Cette reconstitution et les objets archéologiques exposés ont été abondamment diffusés par les publications officielles ou par la presse. Des sources nombreuses sont à la disposition de Fivaz et des dessinateurs de son agence.
- 12 Le projet développe une iconographie qui mêle des éléments réellement existants et bien reproduits, des détournements de symbolique et de nombreuses incorrections et erreurs d'échelle. Le décor statuaire que Fivaz dispose autour de l'escalier d'honneur et dans la cour intérieure est assez exact, hormis l'échelle. Il est inspiré par les reproductions gravées. Sur le palier de l'escalier, on reconnaît ainsi quelques œuvres phares qui appartiennent réellement aux collections nationales égyptiennes ou françaises : 1° une statue cube, 2° la statue du Cheikh el Beled – découverte par les Français et qui avait été présentée à l'Exposition universelle de 1867, 3° l'officier au pagne, 4° une statuette de brasseur. Dans la cour intérieure, la statue du sphinx tenant un vase procède d'une iconographie ancienne liée aux offrandes faites aux dieux. Le vase est parfois surmonté d'une tête de bélier. La figure centrale dessinée sur le mur de

la cour représente une âme ailée qui s'envole. Il s'agit d'un motif existant, emprunté à l'ouvrage de l'égyptologue assistant de Champollion, Ippolito Rosellini (1800-1843)<sup>15</sup>.

- 13 Fivaz disposait également d'autres sources possibles plus récentes, parmi les guides de musées, comme ceux du Louvre publiés par Emmanuel de Rougé et Paul Pierret, ou ceux des musées égyptiens de Boulaq et de Gizeh<sup>16</sup>. Ces guides demeuraient toutefois descriptifs et ne présentaient pas d'illustrations. Parmi les sources gravées, Fivaz pouvait compter sur l'*Archéologie égyptienne* de Gaston Maspero et l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité* de Georges Perrot et Charles Chipiez<sup>17</sup>. Le manuel de Maspero, publié par l'administration des Beaux-Arts pour la formation des étudiants, reproduit notamment plusieurs statues dessinées par Fivaz : Kafri qui a peut-être inspiré Fivaz pour les colosses de l'entrée, Cheikh el Beled, l'officier au pagne, la statuette de brasseur<sup>18</sup>.
- 14 L'usage que Fivaz et ses dessinateurs font de ces sources imprimées reste toutefois très approximatif comme on peut facilement l'imaginer. De nombreux contresens de représentation ou de symbolique se décèlent facilement. Un contresens stylistique majeur réside dans le dessin des personnages des différentes frises qui sont représentées jambes fléchies et non droites. Les frises à décor végétal qui symbolisent la Terre ne peuvent se trouver au sommet de pylônes comme le dessine Fivaz. Les disques ailés sont placés trop généreusement y compris au-dessus de murs aveugles, sans rapport avec les passages qu'ils sont censés protéger. Enfin, parmi d'autres incorrections, les scènes peintes n'ont pas de lien entre elles. Elles sont composées d'éléments mis bout à bout et donnent des ensembles parfois absurdes : sur le pylône gauche de la façade latérale, le pêcheur de droite harponne des vases... L'ensemble de la décoration extérieure et intérieure du musée ne revêt pas de signification artistique particulière : la seule scène figurant des artistes est limitée au pylône droit de la façade latérale où sont représentés un sculpteur et un peintre au travail.
- 15 À la défense de Fivaz, précisons toutefois que les questions d'authenticité et d'exactitude archéologique, par exemple dans les essais de reconstitution de temples aux expositions universelles, alors même qu'ils sont réalisés sous la direction des plus éminents égyptologues, ne semblent pas déterminantes. Le temple égyptien de l'Exposition de 1867, malgré ses prétentions archéologiques, était formé d'éléments épars, empruntés à divers originaux antiques et reconstitués dans des dimensions non conformes aux modèles. L'intérieur était aménagé en salle d'exposition pour y accueillir des objets. Il en est de même des proportions des maisons dites égyptiennes présentées en 1878 et du temple égyptien du canal de Suez monté pour l'Exposition de 1889. Ce temple présentait d'ailleurs plusieurs éléments réemployés par Fivaz : corniches à gorge, tores, colonnes palmiformes, disques ailés, etc. Le style néo-égyptien du projet n'a pas déplu au jury. Celui-ci s'est surtout concentré sur les questions pratiques de réalisation et de fonctionnalité.

## Le jury et les critiques

- 16 Le jury compte 18 membres et est dominé par les puissances occidentales (4 Égyptiens, 4 Anglais, 4 Français dont Jacques de Morgan (1857-1924), directeur des Antiquités d'Égypte et Julien Barois (1849-1937), secrétaire général du Ministère égyptien des Travaux publics, 2 Allemands, 2 Italiens, 1 Autrichien, 1 Russe). Un comité technique restreint est composé de quatre architectes des quatre puissances principales (Allemagne, Angleterre, France, Italie). Honoré Daumet (1826-1911), Grand Prix de

Rome 1855, professeur chef d'atelier à l'École des beaux-arts, président de la Société centrale des architectes, est président du jury et rapporteur du comité. 73 projets sont soumis. Fivaz fait partie des neuf projets finalistes, et est même classé dans la 1<sup>re</sup> catégorie de ces neuf projets primés. Il reçut une mention d'honneur. L'École française, sans doute aguerrie par les nombreux programmes de musées donnés dans les écoles d'architecture<sup>19</sup>, triomphe, tous les projets primés étant français. Le projet de l'architecte Jean Bréasson (1848-1930) avait la préférence de Daumet, mais c'est finalement celui de Marcel Dourgnon (1858-1911) qui a été retenu<sup>20</sup>.

- 17 Les critiques du projet de Fivaz nous sont connues grâce aux rapports du jury et aux nombreux articles de la presse occidentale qui couvrait le concours<sup>21</sup>. On reprochait à Fivaz une importante perte d'espace, le fait d'avoir surdimensionné l'escalier au détriment des galeries d'exposition. Les appartements et les bureaux du personnel étaient en outre relégués en sous-sol et dépourvus d'éclairage. Enfin, la décoration du bâtiment semblait très mal aisée à exécuter sur une telle échelle, par rapport aux exemples plus restreints des expositions universelles, et difficilement durable dans le temps.
- 18 « Projet n° 33. « Z. N. », H. Fivaz. Ce projet est étudié clairement pour les plans, mais on a donné un aspect archaïque aux façades absolument en désaccord avec l'objet du musée qui est d'exposer des œuvres servant à l'histoire et à l'art mais ne devant pas revêtir une décoration difficile à bien exécuter par beaucoup de considérations esthétiques, plus difficile à conserver avec le climat du Caire très différent de celui de la Haute Égypte. La partie centrale du plan est occupée par un escalier monumental dont la disposition est toute décorative ; des cours intérieures sont favorablement placées, néanmoins des rencontres de salles sont obscures, l'auteur du projet a supposé possible de placer les magasins en sous-sol et d'y loger le personnel ; ces conditions médiocres seraient à modifier. Le mémoire explicatif et le devis sont clairs et bien dressés. La surface occupable par les objets exposés est insuffisante, de 263 m au rez-de-chaussée, et de 28 m seulement au 1<sup>er</sup> étage, à celles demandées ; mais d'autres services tels que magasins, numismatique, bibliothèque, dépassent les surfaces réclamées pour ces divers locaux. Le volume des constructions est de 264 640 m<sup>3</sup> ; la dépense évaluée au devis de 119 958 £, évaluations relativement faibles pour un pareil édifice<sup>22</sup> ». La presse internationale reprit en chœur les critiques formulées par Daumet<sup>23</sup>. Finaliste et primé, Fivaz sortit la tête haute de la compétition. L'année suivante, il exposa son projet au Salon des Artistes français.
- 19 Si le projet néo-égyptien de Fivaz a été critiqué par le jury du concours, c'est pour des questions de conformité au programme et pour ses aspects fonctionnels, davantage que pour son style égyptisant. Le décor déployé par Fivaz, mais aussi par nombre de ses compétiteurs, est considéré comme une formule possible, voire susceptible de succès, puisque Fivaz est primé. Ces formules historicistes que l'on voit s'épanouir au tournant du siècle vivent là leurs derniers feux. Quelques incrédules le présagèrent : « Nous cherchons quelles légendes raconteraient, de nos jours, ces façades entièrement couvertes de caractères hiéroglyphiques. L'Égypte écrirait-elle sur ces vastes surfaces son histoire moderne ou bien celle encore incomplète des générations disparues<sup>24</sup> ? »

---

## NOTES

1. Vente Lucien Paris, 25 mars 2013, lot 28. Ils sont consultables à la Bibliothèque de l'INHA, sous la cote OA 766. URL : <http://www.purl.org/yoolib/inha/13881>. Consulté le 5 septembre 2017, et URL : <http://www.purl.org/yoolib/inha/13882>. Consulté le 5 septembre 2017.
2. L'identification est due à Mercedes Volait qui a rapproché la devise « ZN » de celle du projet envoyé par Henri Fivaz au concours de 1895. Élisabeth David (Musée du Louvre) et Juliette Tanré (Paris Musées) nous ont apporté une aide inappréciable pour identifier les principaux éléments de l'iconographie développée par Fivaz. É. David a retrouvé en outre chez les descendants de Fivaz deux dessins supplémentaires (fig. 3 et 4). Sur le concours du musée du Caire, voir Marie-Laure CROSNIER-LECONTE, « Chronologie des archives et des articles de presse concernant le concours et la construction du musée des Antiquités égyptiennes du Caire (1880-1914) », in Ezio GODOLI et Mercedes VOLAIT (dirs.), *Concours pour le musée des antiquités égyptiennes du Caire, 1895*, Paris : Picard, 2010 (D'une rive l'autre). URL : <http://invisu.inha.fr/fr/publications/monographies/concours-pour-le-musee-des-antiquites-egyptiennes-du-caire-1895/chronologie-sur-le-musee-du-caire.html>. Consulté le 5 septembre 2017. Hélène MORLIER (dir.) *L'Architecte Marcel Dourgnon et l'Égypte*, catalogue d'exposition (Paris, INHA, 20 mai-12 juin 2010), Paris : INHA, 2010 (Les catalogues d'exposition de l'INHA). Catalogue disponible en ligne : URL : <http://inha.revues.org/7002>. Consulté le 14 mars 2017.
3. Pierrefitte-sur-Seine, AN (Archives nationales) F<sup>21</sup> 6698 : lettre de candidature d'Henri Fivaz au Conseil des Bâtiments civils et Palais nationaux, 4 décembre 1909. Nous remercions Olivier Liardet (DRAC Nord-Pas-de-Calais) qui nous a communiqué ce document ; « Notice nécrologique. Henri Fivaz », *Bulletin de la Société centrale des Architectes. Supplément au Bulletin mensuel*, n° 1, janvier-février 1934 ; Claude LOUPIAC, « Henri Fivaz », *Allgemeines Künstlerlexikon*, XLI, 2004, p. 10 ; Vente Aguttes, Neuilly-sur-Seine, 2 février 2012, lots 192-197.
4. Le peintre aquarelliste Émile Fivaz (1858-1912).
5. Fivaz a habité le 32, place Saint-Ferdinand, Paris 17<sup>e</sup>, puis le 4, rue de l'Alboni, Paris 16<sup>e</sup>.
6. Immeubles du 32, place Saint-Ferdinand, Paris 17<sup>e</sup> (1891), du 9, avenue Beaucour, Paris 8<sup>e</sup> (1892), du 12, rue Pergolèse, Paris 16<sup>e</sup> et du 9, rue Michel-Ange, Paris 16<sup>e</sup>. Gaston FLEURY, *Nouvelles maisons de rapport à Paris*, Paris : Massin, 1926, pl. 28-30.
7. *La Construction moderne*, 1897-1898, vol. 13, p. 50, 51, 65, pl. 11-13 ; vente Aguttes, Neuilly-sur-Seine, 2 février 2012.
8. Paris, collection Hurard (descendance de l'architecte).
9. *La Construction moderne*, 1889, vol. 5, pl. 73 ; vente Aguttes, Neuilly-sur-Seine, 2 février 2012.
10. Claude LOUPIAC, *L'Architecture théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du Théâtre des Champs-Élysées*, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Monnier, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 1993 ; Thérèse BARRUEL et Claude LOUPIAC, *1913 : le Théâtre des Champs-Élysées*, Paris : Réunion des Musées nationaux, 1987.
11. *Le Journal des Débats*, 6 juin 1897 ; *Le Matin*, 4 juin 1897 ; *L'Aurore*, 3 décembre 1898 ; *Le Journal*, 6 juin 1902 ; *Comœdia*, 3 mars 1930.
12. En 1910, Fivaz est présenté à la Société centrale des architectes par Jean François Delarue, Lucien Leblanc, François Roux, et Émile Vaillant. Fivaz fut également peintre et aquarelliste. Ses vues de Venise ont été exposées au Salon des Artistes français et reproduites en gravures (*Madone de la mer à Venise*, Musée des Beaux-Arts d'Angers).
13. Collection Hurard (collection privée). Les dimensions des quatre feuilles sont de 99,5 × 51,5 cm (coupe longitudinale), 280 × 90 cm (façade principale), 99,6 × 52 cm (façade latérale), 96 × 48 cm (vue perspective). La coupe et la façade latérale acquises par l'INHA étaient légèrement

insolées mais assez bien conservées. Elles présentaient quelques salissures et des petites déchirures. Elles ont fait l'objet d'un nettoyage et d'une restauration en 2013.

14. Milva GIACOMELLI, « La participation italienne et l'affaire Basile », in Ezio GODOLI et Mercedes VOLAIT (dirs.), *op. cit.* (note 2), p. 99-118 et 247-251. Voir aussi Milva GIACOMELLI, *Ernesto Basile e il concorso per il museo del Cairo*, Florence : Polistampa, 2010.

15. Ippolito ROSELLINI, *I monumenti dell'Egitto e della Nubia*, Pise : Capurro, 1832-1844, t. 3, pl. 134.

16. Emmanuel DE ROUGÉ, *Notice des monuments exposés dans la galerie des antiquités égyptiennes au musée du Louvre*, Paris : Charles de Mourgues, 1880 ; Paul PIERRET, *Catalogue de la salle historique de la galerie égyptienne suivi d'un glossaire*, Paris : Librairies-Imprimeries réunies, 1882 ; Gaston MASPERO, *Guide du visiteur au musée de Boulaq*, Boulaq : Au musée, 1883 ; *Notice des principaux monuments exposés au musée de Gizeh*, Le Caire : Imprimerie nationale, 1892.

17. Georges PERROT et Charles CHIPIEZ (dirs.), *Histoire de l'art dans l'Antiquité. L'Égypte*, Paris : Hachette, 1882.

18. Gaston MASPERO, *Archéologie égyptienne*, Paris : Quantin, 1887 (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts), p. 208-209, 212, 261.

19. Plusieurs programmes de musées sont donnés à l'École des beaux-arts dans le dernier quart du siècle : un palais des arts (1876), un athénée (1877), un palais cercle des arts (1881), un musée d'artillerie (1892). Voir École nationale supérieure des beaux-arts, *Les grands prix de Rome d'architecture de 1850 à 1900*, Paris : A. Guérinet, 1904.

20. Voir l'exposition *L'architecte Marcel Dourgnon et l'Égypte*, exposition organisée par l'INHA du 20 mai au 11 juin 2010, et le catalogue d'exposition sous la direction de Hélène Morlier, *L'architecte Marcel Dourgnon et l'Égypte*, disponible en ligne, URL : <https://inha.revues.org/7002>. Consulté le 8 mars 2017. Voir également Ezio GODOLI, Mercedes VOLAIT (dirs.), *Concours pour le musée des Antiquités égyptiennes du Caire, 1895*, Paris : Picard, CNRS, 2010 (D'une rive l'autre). Disponible en ligne, URL : <https://inha.revues.org/3362>. Consulté le 8 mars 2017.

21. *New York Times*, *American Architects and Buildings News*, *The Builder*, *Wiener Bauindustrie Zeitung*, *Schweizerische Bauzeitung*, *Imparziale*, etc.

22. Rapport au jury par H. Daumet, 20 mars 1895, Paris (France), Institut de France, Archives Gaston Maspero, Ms 4053 (2), fol. 82-101.

23. *L'Imparziale*, 24 mars 1895 ; *The Builder* (Londres), 6 avril 1895 ; *Centralblatt der Bauverwaltung* (Berlin), 22 juin 1895.

24. Victor BLAVETTE, « L'architecture au Salon des Champs-Élysées », *La Construction moderne*, 27 juin 1896, p. 458.

AUTEUR

SÉBASTIEN CHAUFFOUR

Archives diplomatiques, La Courneuve, France

# Between Diana and Isis: Egypt's "Renaissance" and the Neo- Pharaonic Style (1920s-1930s)

Nadia Radwan

---

- 1 The rise of modern art at the turn of the twentieth-century in Egypt reveals the complex dynamic of multiple cross-cultural interactions in tandem with the formulation of the *nahda* renaissance project. In this paper, it will be argued that the neo-pharaonic production of a generation of Egyptian artists referred to as the "pioneers," illustrates the result of an intricate synthesis of reinventing historical past while claiming a universal culture through the continuous interplay between modernity and the national discourse. More importantly perhaps, it will show how these interactions led to the construct of new visual identities.
- 2 The founding by Prince Yusuf Kamal of the School of Fine Arts in Cairo in May 1908, headed by the French sculptor Guillaume Laplagne, marked the transfer of new forms of cultural knowledge in the Egyptian artistic realm. The "civilizational" project underlying the creation of this institution implied the practice of Western techniques and genres, such as easel oil painting, landscapes, and nudes, which progressively became a necessity for engaging with modernity.
- 3 These practices indicated profound change in artistic work but also in the way the public responded to the artworks and related to these objects. Intertwined with the emergence of nationalist movements, the circulations of artists and images between Egypt, the Middle East, and Europe emphasized the necessity to gradually rethink artistic approaches according to these exchanges. In this context, the "pioneers" (*al-ruwwad*) were the first Egyptians to be trained in the Western tradition. Most of them received grants to pursue their studies in Europe, especially in Paris, Rome, and Florence. Thus, the knowledge of the "fine arts" (*al-funun al-gamila*), as defined by the West, progressively became a prerequisite for practicing art in Egypt. The pioneers were faced with the challenge of engaging with new genres and techniques, while being expected to develop a "national style"<sup>1</sup> that would comply with the *nahda* project of a cultural awakening or renaissance.<sup>2</sup>

- 4 One of the responses to this challenge was the invention of a neo-pharaonic style. The past, regenerated, appeared as an iconographic source at the crossroads of “authenticity” and “renewal” and the lexical field of Ancient Egypt provided the pioneers with a multitude of inspirations. However, this approach cannot be reduced to the simple interpretation of the past revisited through Western models as it brings to the fore the newness of their art, that announced Egyptian modernism.

## The Pharaohs in the Parliament

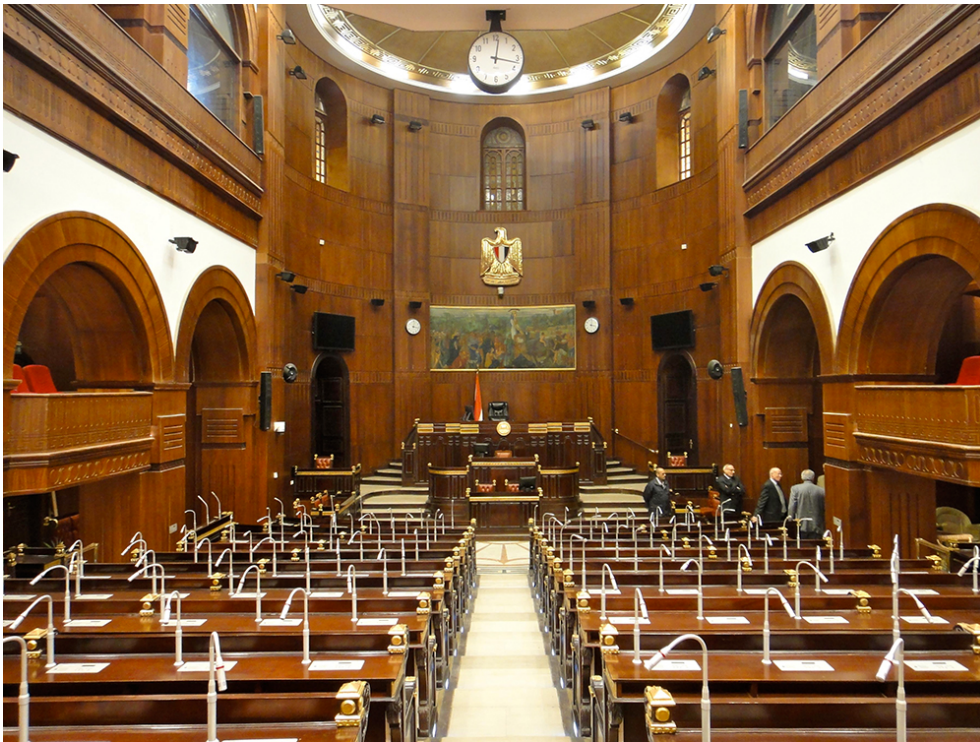
- 5 During the 1920s, the imaginary linkage with the past was nourished, to a large extent, by recent archeological findings. One of the most striking was certainly the discovery of the tomb of Tutankhamen, excavated in 1922 by British egyptologist Howard Carter, whose impact on the public was unprecedented.<sup>3</sup> From then on, the figures of Akhenaton, Ramses, and Tutankhamen became the heroes of writings by authors such as Ahmad Zaki Abu Shadi, Ahmad Shawqi, and Khalil Mutran, and they were exalted particularly in the songs of Sayed Darwish. Moreover, the official opening of the tomb coincided with the inauguration of the first freely elected Parliament, and the link between Ancient Egypt and contemporary politics was thus explicitly established.
- 6 The idea of this correlation was reflected through a large decorative painting designed for the building of the Egyptian Parliament in Cairo (**fig. 1 and 2**).<sup>4</sup> On the occasion of the inauguration of the Parliament building in 1923, the Alexandrian painter and diplomat Mohamed Naghi<sup>5</sup> (1888–1956) was asked by the government to execute a large painting to adorn the Chamber of the *Maglis al-Shuyukh* (the “Senate,” presently known as *Maglis al-Shura*). The commission of this work was highly symbolic, as it was intended to celebrate the end of the British protectorate and the promulgation of a new constitution.
- 7 Naghi’s large decorative painting, entitled *Egypt’s Renaissance* or *The Cortege of Isis*,<sup>6</sup> represents Isis, the goddess of fertility and maternity, as a symbol of Egypt’s coming (re)birth. She leads a triumphal cortege, standing on a chariot drawn by two water buffaloes and escorted by a crowd of individuals belonging to ancient and contemporary Egypt. Isis is depicted as the herald of a renewal in which the past becomes a metaphor for the present. The crowd follows the chariot, chanting and dancing while offering goods to the goddess, including fruits from the harvest and crafted objects such as a statuette of the goddess Hathor, the divinity of fertility. In this escort, two musicians playing traditional instruments from Upper Egypt (the *nayy* and the *rababa*) are followed by a sheikh, evoking religious life. It is noteworthy that if Islam is represented in this work as part of Egypt’s heritage, Naghi’s cultural renaissance is above all depicted in reference to Ancient Egypt. On the extreme left of the painting, Naghi represented himself in the crowd as a contributor to the cultural rebirth of his country.
- 8 Mohamed Naghi believed in the necessity of creating an official historicist art, a new epic genre that would illustrate the glories of Egypt’s past. His endeavor was echoed in a contemporary movement led by Egyptian intellectuals, who claimed the rewriting of “a national history.”<sup>7</sup> Through the publication of historical works, intellectuals such as Muhammad Husayn Haykal reevaluated the historiography of their country, in response to the domination of the field by European scholars since the nineteenth century. This movement also extended to the biographical reappraisal of certain

political leaders, including Muhammad Ali.<sup>8</sup> Naghi argued for a similar historicist renewal through the visual arts. As a firm believer in the social and educative role of the arts, he called upon the State, in his numerous articles and notes,<sup>9</sup> to entrust Egyptian artists with the decoration of public buildings and the execution of monuments. He thus opened the way for a new genre of national historicist decorative works.<sup>10</sup>

- 9 While Naghi's neo-pharaonic *Egypt's Renaissance* refers to a certain extent to the frescoes and reliefs of the Theban valley, his composition strongly echoes that of certain mythological paintings of the European Renaissance. The painter, who was trained in France and studied under Claude Monet in Giverny,<sup>11</sup> was a fervent admirer of the decorative programs of Versailles and Fontainebleau.<sup>12</sup> This affinity is reflected in Naghi's *Renaissance*, which recalls certain representations of the triumphal cortege of Diana. Indeed, the composition of Isis on her chariot led by two water buffaloes bears a resemblance to the typology of Diana led by two sacred cows. It is possible that when he executed his painting for the Parliament, Naghi had in mind the famous *Triumph of Diana* painted by Ambrosius Bosschaert during the first quarter of the seventeenth century, which he might have seen at Fontainebleau. Through his transposition of the figure of Diana to Isis, Naghi could lay claim to both the heritage of Ancient Egypt and a filiation with the grand tradition of the European Renaissance. By merging these two distinct heritages in the new genre of Egyptian historicist painting, Naghi's *Renaissance* reflects the multilayered cultural filiations of the *nahda* project. Thus, although this painting may appear at first glance to be a nationalist work commissioned by the state, it underscores the importance of Naghi's travels between Egypt and France. In this sense, the message of his *Renaissance* goes beyond a nationalist ideology and can be understood as a claim to inscribe his production in an artistic tradition belonging to a universal culture.
- 10 Naghi's claim to the European Renaissance is clearly stated in one of his most ambitious works: *The School of Alexandria*. In 1939, while he was at the head of the Museum of Egyptian Modern Art in Cairo, the painter started to work on his masterpiece, which required more than ten years to complete. Finally, towards the end of his life, in 1952, he finished this monumental painting in his villa-studio located close to the Giza pyramids.<sup>13</sup> The title of this work evidently relates to Raphael's famous fresco *The School of Athens*, commissioned by Pope Julius II at the beginning of the sixteenth century to decorate the *Stanza della Segnatura* in the Vatican.
- 11 Naghi paid tribute to the master of the Cinquecento by representing a synthesis of the philosophical and theological thought of Ancient Greece through contemporary Egyptian figures. He thus transposed the original idea of Raphael to the other side of the Mediterranean: Alexandria. *The School of Alexandria* therefore enabled Naghi to relocate the center of Western thought and theology to the southern Mediterranean and, *a fortiori*, Egypt.<sup>14</sup> Just like the translation of Diana into Isis in *Egypt's Renaissance*, the relocation of knowledge and philosophy from Athens to Alexandria implies the idea of a tribute as much as that of a claim. Indeed, while paying homage to the masters of the Renaissance, Naghi acknowledged them as part of his own heritage and consequently operated a geographical shift by inscribing Egyptian art within the continuity of this same artistic tradition.



Figure 1: Interior of the Chamber of the *Maglis al-Shuyukh*, Epytian Parliament, Cairo, with *La Renaissance de l'Égypte ou Le Cortège d'Isis* by Mohamed Naghi, 1922.



Source: Photographed by the author, 2011.

Figure 2: Mohamed Naghi, *La Renaissance de l'Égypte ou Le Cortège d'Isis*, Chamber of the *Maglis al-Shuyukh*, Egyptian Parliament, Cairo.



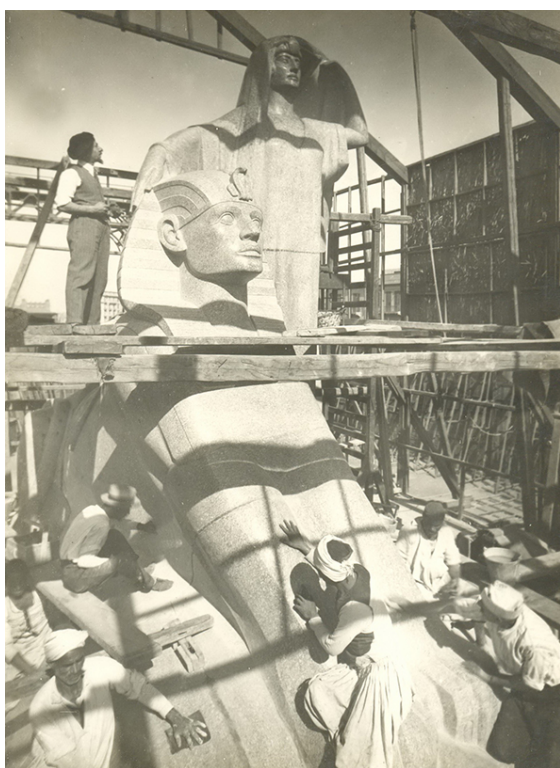
Source: Photographed by the author, 2011.

## An Art Deco Awakening

- 12 A few years after Naghi executed the painting for the Egyptian Parliament, a major public monument sculpted by artist Mahmoud Moukhtar (1891–1934) was unveiled in Cairo. Moukhtar was among the first students of the School of Fine Arts in Cairo and studied under the French sculptor Guillaume Laplagne before being sent to France in 1912 with a grant to study at the *École des Beaux-Arts* in Paris.<sup>15</sup>

- 13 Entitled *Egypt's Awakening* (*Nahdat Misr* or in French *Le Réveil de l'Égypte*), Moukhtar's monument was financed by a national subscription launched by members of the Wafd Party.<sup>16</sup> It was officially inaugurated on May 20, 1928, on Bab al-Hadid Square in front of Cairo Railway Station (**fig. 3 and 4**).<sup>17</sup> The ceremony took place with great pomp under the auspices of King Fuad in the presence of all the ministers, dignitaries of al-Azhar, and representatives of the Coptic Church, as well as consuls, officers, and members of Parliament and the Senate. After the inauguration, the press instantly qualified Moukhtar as “the first Egyptian sculptor since the Pharaohs.”<sup>18</sup> This immediate consecration sparked the idea of the Egyptian genius underlying the nationalist discourse. Moukhtar was indeed the first Egyptian artist to sculpt a monument for a public space, which had up to then been dominated by European artists, and in particular French sculptors.<sup>19</sup> The press, mostly the Wafdist journals, largely relayed the official celebration of *Egypt's Awakening*, simultaneously announcing an “artistic awakening” (*nahda fanniya*).

Figure 3: Mahmoud Moukhtar supervising the achievement of *Le Réveil de l'Égypte*, c. 1928.



Source: Courtesy of Eimad Abu Ghazi.

Figure 4: *Le Réveil de l'Égypte* on Bab al-Hadid Square in front of Cairo Central Railway Station, Lehnert & Landrock, c. 1929.

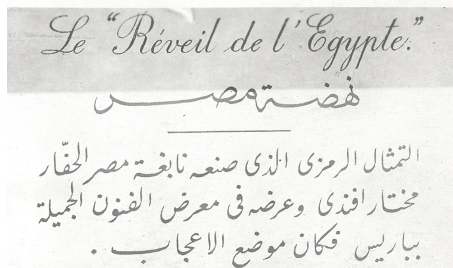


Source: Author's private collection.

- 14 Among the intellectuals who covered the event, the renowned writer and critic Abbas Mahmud al-Aqqad (1889–1965), biographer of the wafdist leader Saad Zaghloul,<sup>20</sup> wrote an article in his column *Sa'at bayn al-kutub* (Time with Books) published in the daily newspaper *al-Balagh al-Usbui*.<sup>21</sup> According to al-Aqqad, the monument reflected the “awakening of the nation” (*nahdat al-umma*) and, thanks to Moukhtar, its message was made visible for the first time in public space and henceforth accessible to all Egyptians.<sup>22</sup> In the eyes of nationalist intellectuals such as al-Aqqad, the monument represented a new visual milestone of the artistic *nahda* on several levels. Firstly, Moukhtar revived ancient tradition through his choice of material, sculpting pink granite blocks extracted from the ancient quarries of Aswan.<sup>23</sup> Secondly, he depicted the nation through a double allegory, Ancient Egypt and the rural world, represented respectively by a sphinx and an Egyptian peasant (*fellaha*). These two themes, which would constitute the leitmotifs of modern Egyptian art and literature during the 1930s, were translated visually for the first time in public space.
- 15 If Moukhtar's sphinx retains the pride and noblesse of his age-old ancestor lying in front of the Giza pyramids, it distinguishes itself by the breath of life that animates it. In a slow and powerful movement, Moukhtar's sphinx stands up on his forepaws, literally evoking the action of awakening (*nahid*). The idealized figure of the Egyptian *fellaha* stands proudly beside the sphinx. Her elegant drapery and headdress ornamented with a scarab, symbol of resurrection, bestow upon her the allure of a queen or goddess. She places one hand maternally on the headdress of the sphinx, while she unveils her face with the other, as to signify the end of a period of blindness.

- 16 Through the gesture of unveiling, Moukhtar also paid tribute to the emancipation of Egyptian intellectual women who, besides being activists and supporting the national cause and struggle for independence, played an important role as patrons of the arts, in particular by supporting Moukhtar's career.<sup>24</sup> The sculptor's *fellaha* also hinted at a contemporary event: two prominent figures of Egyptian feminism, Huda Shaarawi and Sayza Nabarawi, had publicly removed their veils on the platform of the Cairo Central Railway Station. This major event that marked the history of Egyptian feminism occurred in May 1923, when Shaarawi and Nabarawi returned from the 9th Congress of the International Women's Suffrage Alliance in Rome, where they had represented Egypt.
- 17 Thus, the two simultaneous movements in Moukhtar's monument, of the sphinx standing up and of the peasant unveiling herself, evoke the phenomenon of transformation underlying the project of a national awakening. In that perspective, the reception of the monument was unanimous: the revival of an ancient tradition had occurred. In his article, Al-Aqqad emphasized the "authenticity" of the monument and its loyalty to ancient statuary.<sup>25</sup> Interestingly, the author recalled the first models Moukhtar had executed for the monument when he was in Paris (**fig. 5**). Although they betrayed the influence of French classicism and Art Deco, Al-Aqqad recounts that he severely criticized Moukhtar's models because, in his eyes, they were strongly inspired by Ptolemaic art.<sup>26</sup> Paradoxically, Al-Aqqad attributes what he considers a flaw to the foreign influence of a local dynasty, the Ptolemies. He does not, however, mention Moukhtar's academic training in Paris, whose influence is rather evident in *Egypt's Awakening*. Obviously, such a statement would not be consistent with the construction of a myth of the national sculptor as a direct inheritor of the genius of his ancestors.
- 18 Al-Aqqad then pursues his thought by stating that the actual monument breaks away from the Ptolemaic influence of the first models and that the final result remains faithful to the finest examples of ancient Egyptian statuary.<sup>27</sup> Nonetheless, the stylized vertical folds of the peasant's drapery as well as the geometric shapes of the sphinxes paws are reminiscent of French Art Deco. Moreover, the features of the sphinx recall certain Hellenic and French classical models, which Moukhtar had closely studied at the Louvre while he was in Paris. In that sense, despite its symbolic charge—the first public monument sculpted by an Egyptian artist, the recourse to a material belonging to an ancient tradition, the transmission of visual symbols of a new identity linked to Ancient Egypt and peasantry—*Egypt's Awakening* remains a total invention freely inspired by a multitude of subtly merged models, with novel results.
- 19 Just as Naghi's *Renaissance* was perceived as the revival of an ancient painting tradition that was actually closely linked to European Renaissance models, so was Moukhtar's *Awakening* received as the achievement of a return to authenticity, while his Parisian training was purposely overlooked. These two examples underscore the power of simplification of the political discourse on works of art that embody a far more complex thought about the diverse and layered references that define visual identities. The foreign element is therefore neglected by the political discourse, or at the most associated with the influence of a local foreign dynasty, in the interest of constructing authenticity.

Figure 5: Model for Mahmoud Moukhtar's monument of *Egypt's Awakening* executed in Paris c. 1920.



Source: Courtesy of Eimad Abu Ghazi.

## From Rud al-Farag to Sèvres: The Revival of Traditional Arts

- 20 Another example contemporary to Moukhtar's *Awakening* that illustrates this point is the attempt by Egyptian intellectual Huda Shaarawi to revive ancient traditional crafts. Within the framework of establishing a charity project, the founder of the Egyptian Feminist Union and its organ, *L'Égyptienne*, established a school for teaching ceramics in the poor neighborhood of Rud al-Farag in the north of Cairo. Offering training in the art of ceramics, this school was free of charge and open to all inhabitants of the neighborhood, especially to young, unschooled girls.
- 21 The specific choice of ceramics, among all other crafts, was not anodyne. Indeed, the art of pottery had been practiced in Egypt for millennia and was consequently considered "authentic." Additionally, it was common to both Islamic and Coptic traditions and therefore reflected the idea of national unity conveyed by the nationalist discourse. The social endeavor of the project was to rekindle a traditional craft, and Shaarawi considered the School of Rud al-Farag as a means to accomplish this renewal. In that perspective, along with the birth of this new school, *L'Égyptienne* announced a "renaissance of ceramics in Egypt."<sup>28</sup>
- 22 Huda Shaarawi's main goal was to elevate the status of "minor" arts to that of "major" arts in Egypt by presenting the objects of the School at the annual Salon in Cairo<sup>29</sup> founded by the Society of Fine Arts Lovers,<sup>30</sup> which had been reserved up to that point

for painting and sculpture. She also encouraged the elites to acquire these objects by appealing to their charitable intentions and nationalist sentiments. Huda Shaarawi succeeded in that she managed to have the ceramics of Rud al-Farag admitted to the Cairo Salon in 1924, and she called upon the elite to acquire these objects, which eventually became fashionable. The ceramics of Rud al-Farag were exhibited in the very prestigious Bon Marché department store in Cairo, and the acquisition by Queen Nazli of a large vase from the school during the 1929 Cairo Salon marked the success of this project.

- 23 The achievements of the workshops of Rud al-Farag led *L'Égyptienne* to proudly affirm that the craftsmen of the School were “pure Egyptians, who had not learned the art of pottery outside their country and therefore embodied the secrets of tradition.”<sup>31</sup> However, one must nuance these statements by specifying that these “pure Egyptians” were actually trained by the French decorator Alfred James Coulon, who was also the head of the Decoration Section of the School of Fine Arts in Cairo. Moreover, Huda Shaarawi financed the trip of some of the school’s artisans to France so they could be trained at the best workshops of the Manufacture de Sèvres,<sup>32</sup> where they were expected to learn enameling and glazing techniques. *L'Égyptienne* affirmed that “simple children of Egypt” had executed these objects,<sup>33</sup> although the elaborate ornamentation and the high quality of the enameling show the technical mastery of highly qualified craftsmen.
- 24 This project echoes the endeavors of Naghi and Moukhtar in the sense that Europe remained an integral part of the construction of Egyptian authenticity. The School of Rud al-Farag nevertheless paved the way for a thought on the renewal of traditional arts and crafts in Egypt. Sharaawi may be considered the initiator of a project of artisanal *nahda*, whose objective was to affirm a national identity through the valorization of traditional arts. This idea was to have a major influence in the 1940s and 1950s on a generation of Egyptian artists, architects, and pedagogues who firmly believed in the revival of traditional arts and crafts.<sup>34</sup>

## The Pilgrimage to Thebes, Florence, and Rome

- 25 Naghi and Moukhtar’s pharaonist works produced during the 1920s fixed an iconography that would influence several generations of Egyptian artists. As of the 1930s, the visit to Egyptian archeological sites constituted an essential part of the artistic curriculum. The Theban valley became a place of pilgrimage for Egyptian painters and sculptors, functioning as a giant open-air studio where they could draw on a multitude of inspirations. The artists often resided in the old village of Gourna, located on the west bank of Luxor close to the Colossi of Memnon and the Tombs of the Nobles. Interestingly, these tombs constituted a major source of inspiration for the artists. Probably more than the mythological “official” frescoes of the Valley of the Kings and Queens, the Tombs of the Nobles, dedicated to craftsmen, scribes, architects, and farmers, revealed the human aspects of the Pharaohs by depicting their daily life and activities.
- 26 It should be noted that the study of Ancient Egypt was excluded from the curriculum of the School of Fine Arts in Cairo for the first thirty years of its existence. The first generation of professors, who were mainly French and Italian,<sup>35</sup> favored of the study of Greco-Roman statuary, of which they imported castings from the collection of the

Louvre.<sup>36</sup> It was only in 1937, when Mohamed Naghi was to become the first Egyptian director of the School of Fine Arts in Cairo, that ancient Egyptian art was introduced to the program. Naghi later founded the Luxor Atelier in 1941, a residency for artists located in the village of Gourna to promote the study of ancient Egyptian art.<sup>37</sup>

- 27 Although the pilgrimage to Upper Egypt constituted a major experience for Egyptian artists, it was usually completed by an extended stay in Europe, mainly through governmental grants. The Alexandrian painter and judge Mahmoud Saïd (1897–1964)<sup>38</sup> traveled extensively to Aswan and Luxor, where he closely studied the ancient reliefs and frescoes. However, he also resided in Italy, Rome, and Florence, where he discovered the Italian Primitives, whom he grandly admired. Interestingly enough, the reevaluation of the Primitives in Europe, initiated in particular by an important exhibition held in Paris in 1904,<sup>39</sup> also proceeded from the construction of national identities. Their rediscovery was similarly motivated by a return to the naïve and genius simplicity of the masters of the past. In this sense, Saïd’s fascination by the anonymous authors of the frescoes of the Tombs of the Nobles as well as for the Italian Primitives is not surprising.
- 28 In 1932, Saïd painted *L’Invitation au Voyage*, maybe in reference to the famous eponym poem of Charles Baudelaire that evokes the Orient by these verses: “Là, tout n’est qu’ordre et beauté, luxe, calme et volupté” (**fig. 6**). In a double portrait, Saïd fixed the furtive instant of an enigmatic and sensual exchange between two individuals. The facial features of the two mysterious protagonists of the scene, their eyes shadowed in kohl, clearly recall the Amarnian style developed during the reign of Akhenaton.<sup>40</sup> Saïd, like a number of his contemporaries, was fascinated by the reformism of the pharaoh. Akhenaton embodied a rupture with the preceding dynasties on several levels: firstly, political, with the establishment of the new capital of Akhetaton; then theological, with the instauration of the cult of a unique god, Aton; and, more importantly, artistic, with the birth of a distinct “Amarnian style.” Many artists of the generation of the pioneers therefore drew a link between the artistic renewal of al-Amarna and the contemporary artistic awakening they were attempting to accomplish.

Figure 6: Mahmoud Saïd, *L'Invitation au voyage*, oil on canvas, 1932.



Source: Private collection.

## The “Changelessness” of the *Fellah*

- 29 The painter and decorator Ragheb Ayad (1892–1982), a contemporary of Mahmoud Saïd, was equally influenced by the arts of Ancient Egypt. Along with Mahmoud Moukhtar, Ayad was one of the first students to join the School of Fine Arts in Cairo in 1908, the year of its creation. He later received a scholarship in 1925 to study at the Royal Academy of Fine Arts in Rome, where he resided for four years.<sup>41</sup>
- 30 Throughout his career, Ayad created an original, folkloric style to depict scenes of rural and traditional daily life, such as the marketplace, labor in the fields, and the popular café. Ayad mastered the art of sketching and developed an expressive style characterized by vivid, textured strokes and powerful colors. He was inspired in particular by the compositions of the decorative bas-reliefs and paintings of Ancient Egyptian art. In that perspective, he revisited the ancient system of superposed narrative scenes, which sometimes led him to use horizontal formats, as is the case in *Work in the Fields* and *Caravan*(**fig. 7 and 8**).



Figure 7: Ragheb Ayad, *Work in the fields*.



Oil on panel, 154 × 58 cm, 1958.

Source: Cairo (Egypt), Museum of Modern Egyptian Art. Photographed by the author in 2011.

Figure 8: Ragheb Ayad, *Caravan*.



Oil on canvas, 70 × 77 cm, 1962.

Source: Cairo (Egypt), Museum of Modern Egyptian Art. Photographed by the author in 2011.

- 31 The iconography of Ancient Egypt and rurality are constantly intermingled in the works of the pioneers. This aspect can be related to a view of Egyptian peasantry that dominated the 1930s when certain landowners began to think about an agrarian reform.<sup>42</sup> This idea led to an increasing consciousness about the condition of the Egyptian *fellah* and a social interest for his way of life. This *fellahist* movement, as one could call it, embodied the idea—which would be largely called into question in the 1960s, notably by Jacques Berque<sup>43</sup>—that absolutely no change had occurred in the condition and way of life of the *fellah* since the Pharaohs.
- 32 This notion was clearly formulated by Henry Habib Ayrout in his major work *The Egyptian Peasant*, published in 1938.<sup>44</sup> In this sociological approach, Ayrout claims that one of the major characteristics of the Egyptian *fellah* is his immutability and impermeability to socio-political transformation, a notion that he defines as “changelessness.”<sup>45</sup> This idea was equally widespread among writers and intellectuals, as the theory of changelessness identified the Egyptian peasant as the direct heir to ancient traditions. The *fellah* therefore represented the keeper of a homogenous and authentic culture that had been impermeable to foreign cultural influences despite the successive occupations throughout the centuries; the Egyptian peasant thus appeared as the missing link in the chain with the glorious past. This idea is clearly illustrated in Tawfiq al-Hakim’s novel *Return of the Spirit (Awdat al-ruh)*,<sup>46</sup> published in 1933. In his novel, the author places the peasant at the center of the narration as the guardian of an “Egyptian spirit” that will “return” because of the social solidarity of the 1919 revolution.<sup>47</sup>

- 33 This idealization of the *fellah* is reflected, to a large extent, in the rural imagery depicted in the works of the pioneers. In the majority of their rural landscapes from the 1930s the countryside appears as timeless and ideal. The feudal reality of the relationship between the Egyptian peasant and the landowner is nonexistent in such representations. Also, the extreme poverty of the *fellah* and his difficult living conditions are totally omitted. He is not represented as an individual but as an entity, which is inseparable from its territoriality. The rural world is depicted as the property of the *fellah*, who himself belongs to the land of his ancestors, the pharaohs.
- 34 As an example, in a painting entitled *Les Chadoufs (The Shadoofs)* finished in 1934, Mahmoud Saïd represented a scene where Egyptian peasants draw water from the Nile to irrigate their fields with an ancient device called a *shadoof* (fig. 9). The male peasants are dressed in loincloths in reference to ancient dress, while the female water carriers are veiled, thereby representing the contemporary rural world. The notion of changelessness is explicitly depicted, as past and present coexist in the same daily rural activity.

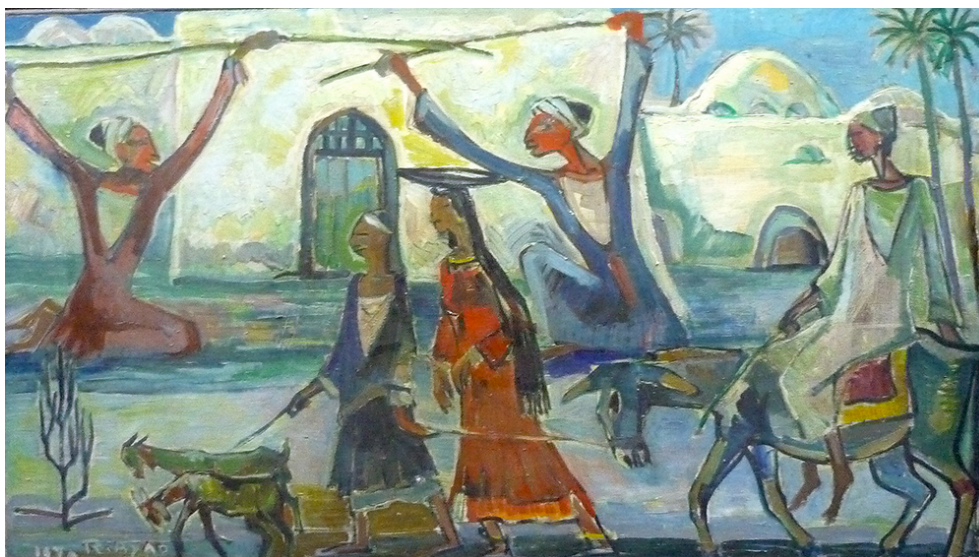
Figure 9: Mahmoud Saïd, *Les Chadoufs (The Shadoofs)*.



Oil on panel, 89.5 × 116.7 cm, 1934.

Source: Doha (Qatar), Mathaf: Arab Museum of Modern Art.

Figure 10: Ragheb Ayad, *Work and Pleasure*.



Oil on panel, 55 × 100 cm, 1970.

Source: Cairo (Egypt), Museum of Modern Egyptian Art. Photographed by the author, 2011.

- 35 Another characteristic of the representation of the *fellah* is the fact that his hard labor is shown positively, as a harmonious and innate activity. This idea is reflected in a later painting by Ragheb Ayad entitled *Work and Pleasure* (fig. 10). Like numerous contemporary paintings of that period, this work idealizes the hard labor of the peasant. The lack of any explicit visual expression of social engagement does not, however, signify that the pioneers were not concerned with the condition of the *fellah*. Rather, their rural imagery led to the construction of a stereotype that resulted more from the necessity of defining a new visual identity based on the link to Ancient Egypt than from a direct critique of society.
- 36 In conclusion, it has been argued that the pioneers' appropriation of the past required its reinvention. Ancient Egypt provided a framework within which they could explore new aesthetics as the result of continuous cross-cultural exchanges. The various approaches of Naghi, Moukhtar, Saïd, and Ayad attest to the fact that both ancient Egyptian art and Western tradition as a means of modernity complied with the requirements of the *nahda* project. Beyond the construction of cultural authenticity, the work of the pioneers demonstrated reflects their claim to adhere to a modern culture that could be Egyptian, national and universal at the same time. The 1930s marked the peak of the neo-pharaonic style in modern Egyptian art. At the beginning of the 1950s, under Gamal Abdel Nasser, references to Ancient Egypt gradually made way for others inspired by Islamic heritage, in particular for public buildings and monuments. It was a shift towards Islamic and, more specifically, Mameluke references. This dynasty, which personified military power, was in accordance with the politics of Nasser's regime. Moreover, the neo-Islamic trend, far from being limited geographically as was the theme of Ancient Egypt, conveyed a cultural identity that was in keeping with Nasser's Pan-Arab orientation. Nonetheless, references to Ancient Egypt never entirely disappeared from the vocabulary of Egyptian art. If artists such as Naghi and Moukhtar paved the way for the neo-pharaonic style of the 1920s, certain artists, including Ragheb Ayad, continued to be inspired by ancient Egyptian art until

the 1970s. Moreover, some of the more recent contemporary creations, especially in the context of the post-Mubarak Era, have proven that Ancient Egypt can still be revisited and remains a major iconographic source for contemporary Egyptian artists.<sup>48</sup>

---

## NOTES

1. After the creation of the School of Fine Arts in Cairo, an intense debate was initiated in the press about the ways to accomplish an Egyptian “artistic renewal.” Guillaume LAPLAGNE, “L’art égyptien, ce qu’il fut, ce qu’il doit être,” *Bulletin de l’Institut égyptien*, vol. 5, June 1912, p. 10–19; Ahmad ZAKI, “Le passé et l’avenir de l’art musulman en Égypte : mémoire sur la genèse et la floraison de l’art musulman et sur les moyens propres à le faire revivre,” *L’Égypte contemporaine*, no. 13, January 1913, p. 1–32; Max HERZ, “Quelques observations sur la communication de S. E. Ahmad Zéki Pacha : le passé et l’avenir de l’art musulman en Égypte,” *L’Égypte contemporaine*, no. 15, 1913, p. 387–402.
2. Although the use of the term *nahda* (“awakening” or “renaissance”) is widespread historically and geographically throughout the Middle East, it is used here specifically to designate the project of an “awakening” formulated by Egyptian nationalist intellectuals during the 1920s and 1930s. Although the term refers to a general movement, encompassing socio-political, economic, and cultural reforms, we shall limit its use here to the cultural field.
3. On the cultural impact of archaeological discoveries in Egypt, see Eliot COLLA, *Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*, Durham, NC: Duke University Press Books, 2007; Donald Malcolm REID, *Whose Pharaohs? Archaeology, Museums and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*, Berkeley, CA; Los Angeles, CA; London: University of California Press, 2002.
4. The neoclassical Parliament building was designed by British architect Bernard Robinson Hebblethwaite. Mercedes VOLAIT, *Architectes et architectures de l’Égypte moderne 1830-1950: genèse et essor d’une expertise locale*, Paris: Maisonneuve et Larose, 2005 (*Architectures modernes en Méditerranée*), p. 432.
5. The artists’ names have been transcribed in accordance with their usual signatures.
6. Mohamed Naghi often titled his works in French. The original title of the Parliament painting is *La Renaissance de l’Égypte ou le Cortège d’Isis*.
7. On this subject, refer to Anthony GORMAN, *Historians State and Politics in Twentieth Century Egypt: Contesting the Nation*, London; New York, NY: Routledge, 2003.
8. Muhammad Husayn HAYKAL, *Hayat Muhammad ‘Ali [The Life of Muhammad ‘Ali]*, Cairo: matba‘at Misr, 1935.
9. See, for example, Mohamed NAGHI, “La peinture et la sculpture contemporaines en Égypte,” *L’Art vivant*, special issue “L’Art vivant en Égypte,” January 15, 1929, p. 69–70. Mohamed NAGHI, “Le long de la cimaise : le Salon des Amis de l’Art,” *L’Égypte Nouvelle*, March 29, 1924, p. 7–8.
10. In 1936, Naghi painted a series of five large panels to decorate the al-Mu‘asa Hospital in Alexandria that was inaugurated the same year. This series proves Naghi’s will to relocate the history of medicine in the Arab world by depicting scenes such as *Imhotep or Medicine in Ancient Egypt* and *Avicenna or Medicine in the Arab World*. In 1942, he and fellow painter Mahmoud Saïd were called upon to execute several historical decorative panels for the Museum of Egyptian Civilization (*Mathaf al-hadara al-misriyya*).

11. In 1918, Naghi studied under Claude Monet in Giverny, where he painted a series of impressionist works. From then on, he claimed his filiation to the master and to the French impressionist movement.
12. Mohamed NAGHI, "La politique des Beaux-Arts en Égypte," *Les Cahiers de Chabramant*, 1988, special issue *Mohamed Naghi (1888-1956) : un impressionniste égyptien*, p. 37.
13. The villa was built in 1952 in the neighborhood of Hadaiq al-Ahram, close to the Giza pyramids, and was designed by Naghi's friend, the architect and critic of Greek origin Dimitri Diacomides. After Naghi's death, thanks to the efforts of his sister, the artist Effat Naghi, the Ministry of Culture transformed the villa into a museum inaugurated on July 13, 1968, under the auspices of the Minister of Culture Sarwat Okasha.
14. During Naghi's lifetime *The School of Alexandria* was exhibited at the Egyptian Pavilion of the Venice Biennale, in 1954. It was later acquired by the Municipality of Alexandria to adorn the chamber of meetings, where it remains today.
15. About Mukhtar, see Badr al-Din ABOU GHAZI and Gabriel BOCTOR, *Moukhtar ou le réveil de l'Égypte*, Cairo: H. Urwand et fils, 1949; Sam BARDAWIL, "Ni ici, ni là-bas : Mahmoud Moukhtar et Georges Sabbagh," *Qantara*, no. 87, April 2013, p. 34-37; Nadia RADWAN, "Les arts visuels de l'Égypte moderne, méthodes de recherche et sources : l'exemple de Mahmud Mukhtar (1891-1934)," *Quaderns de la Mediterrània*, no.15, April 2011, p. 51-61.
16. Among the members of the Committee for the financing of *Egypt's Awakening* were: Wisa Wasif Bey, President of the Chambers of Deputies; Wassef Ghali Pacha, Minister of Foreign Affairs; Hafiz Afifi, Deputy; and Muhammad Mahmud Khalil, Senator and art collector.
17. In 1954, under Gamal Abdel Nasser, *Egypt's Awakening* was moved in front of Cairo University to be replaced by the colossal statue of Ramses II brought from Mit Rahina (Memphis). The latter was transferred in 2006 close to the Giza Pyramids, as decided by the ex-Secretary General of the Supreme Council of Antiquities, Zahi Hawass. *Egypt's Awakening* still stands today in front of Cairo University.
18. "Haflat izahat al-sitar 'an timthal Nahdat Misr" ["The Ceremony of Unveiling of the Statue of Egypt's Awakening"], unsigned, *al-Balagh al-Ushbu'i*, May 25, 1928, p. 16.
19. In the context of the modernization and extension of the cities of Cairo and Alexandria, Khedive Ismail called upon French sculptors, such as Charles Cordier and Alfred Jacquemart to create equestrian monuments in memory of the khedivial lineage. Nadia RADWAN, "Revolution to Revolution: Tracing Egyptian Public Art from Saad Zaghloul to January 25," *The Cairo Review of Global Affairs*, no. 14, Summer 2014, p. 82.
20. Abbas Mahmud AL-AQQAD, *Sa'd Zaghlul: sira wa tahiyya* [*Sa'd Zaghlul: Biography and Tribute*], Cairo: matba'at al-higazi, 1936.
21. Abbas Mahmud al-Aqqad founded the journal *al-Balagh al-Ushbu'i* in 1923.
22. Abbas Mahmud AL-AQQAD, *op. cit.* (note 20), p. 13.
23. As of November 1922 the largest blocks, weighing several tons, were extracted from the ancient quarries, hollowed by the craftsmen of the Middle Kingdom, and brought to Cairo by the Nile.
24. Following the premature death of Mahmoud Moukhtar on March 28, 1934, at the age of 43, a group of Egyptian women intellectuals, including Huda Shaarawi and Sayza Nabarawi, founded the Society of the Friends of Moukhtar. The Society launched the annual Moukhtar Prize to encourage and support talented young sculptors. These women were also among the first to demand the return of Moukhtar's works from France to Egypt and propose the creation of a museum dedicated to the sculptor. This museum was finally designed by the Egyptian architect Ramses Wissa Wassef and inaugurated in 1962 in Gazira. Céza NABARAOUI, "Le Concours Moukhtar 1940," *L'Égyptienne*, March 1940, p. 3; Céza NABARAOUI, "Pour que l'œuvre de Moukhtar

revienne à l'Égypte," *L'Égyptienne*, June 1934, p. 2–7; Céza NABARAOUI, "La Semaine Moukhtar," *L'Égyptienne*, April 1935, p. 6.

25. The model for *Egypt's Awakening* was executed in Paris and was accepted by the Salon des artistes français in 1920.

26. "I told him [Mukhtar]: the model contains a historical mistake because its sphinx bears no resemblance whatsoever to the original one sculpted by the pharaohs. On the contrary, it is inspired by the Ptolemies. It is a mistake in our history of art to represent the Egyptian *nahda* by a work inspired by a foreign dynasty, while we possess our glorious and extraordinary statues." Abbas Mahmud AL-AQQAD, *op. cit.* (note 20), p. 13. Translated from Arabic by the author.

27. "If we now look at the sphinx that was unveiled last week, we should congratulate Moukhtar for representing it with Egyptian pharaonic features, as one can see in its lips, nose, cheeks, and eyes. We should congratulate him for not having sculpted it with Ptolemaic features as he had done it in his first models eight years before." Abbas Mahmud AL-AQQAD, *op. cit.* (note 20), p. 13. Translated from Arabic by the author.

28. Louis MARCEROU, "Une Renaissance de la céramique arabe en Égypte," *L'Égyptienne*, special issue, 1926, p. 48–50.

29. Jeanne MARQUES, "Quelques réflexions à propos du Salon 1928," *L'Égyptienne*, February 1928, p. 15.

30. The Society of Fine Art Lovers was founded in Cairo in 1926 by Prince Yusuf Kamal. Its vice-president was the politician and art collector Muhammad Mahmud Khalil.

31. Louis MARCEROU, *op. cit.* (note 28), p. 50.

32. Mohamed NAGHI, "Le long de la cimaise : le Salon des Amis de l'Art," *L'Égypte Nouvelle*, March 29, 1924, p. 7–8.

33. Jeanne MARQUES, "Quelques réflexions à propos du Salon 1928," *op. cit.* (note 29), p. 15.

34. Huda Shaarawi's project opened the way for the establishment, twenty years later, of the arts and crafts schools founded by the pedagogue Habib Gorgui (1892–1965) and by his son-in-law, the architect Ramses Wissa Wassef. On this subject, see Nadia RADWAN, "Les arts et l'artisanat," in Leïla EL-WAKIL (ed.), *Hassan Fathy dans son temps*, Gollion; Paris: Infolio, 2013, p. 104–123.

35. Among the first generation of professors at the School of Fine Arts in Cairo were the French sculptor Guillaume Laplagne, the Italian painter Paolo Forcella, the French architect Henri Piéron, and the French decorator James Alfred Coulon.

36. Guillaume LAPLAGNE, "Rapport sur l'École égyptienne des Beaux-Arts à son Altesse le prince Ahmed Pacha Fouad, président du Comité de l'Université égyptienne," manuscript, Cairo, February 8, 1911, Cairo (Egypt), Egyptian National Archives, Abdin documents: 0069-004463.

37. The tradition of the Luxor Atelier was perpetuated until recently in Egypt. Adam Henein (1929–), one of the most prominent contemporary Egyptian sculptors, founded the Aswan International Sculpture Symposium in 1996, an annual workshop and exhibition during which sculptors from around the world are invited to experiment and create outdoor works from the local granite.

38. Regarding the painter Mahmoud Saïd, see Gabriel BOCTOR, *Artistes contemporains d'Égypte : Mahmoud Saïd*, Cairo: Éditions Aladin, 1952; Henri EL-KAYEM, *Mahmoud Saïd*, Paris: Braun et Cie, 1951.

39. Georges LAFENESTRE, *Les Primitifs à Bruges et à Paris : 1900-1902-1904. Vieux maîtres de France et des Pays-Bas*, Paris: Georges Baranger, 1904.

40. It recalls in particular a painted plaster conserved in the collection of the Ashmolean Museum of Art and Archaeology in Oxford that represents the two daughters of Akhenaton and Nefertiti, c. 1345–1335 BC.

41. After graduating from the decorative arts class of the Royal Academy of Fine Arts in Rome in 1928, Ayad returned to Egypt the following year and was the first to propose the idea of creating

an Egyptian Academy in Rome on the model of the other foreign academies established in the Italian capital. The Egyptian Academy in Rome was inaugurated in 1947, and Mohamed Naghi became its first director.

42. Mirrit Boutros GHALI, “Un programme de réforme agraire pour l’Égypte,” *L’Égypte contemporaine*, no. 38, January–February 1947, p. 3–66.

43. Jacques Berque, *L’Égypte : impérialisme et révolution*, Paris: Gallimard, 1967 (Bibliothèque des sciences humaines), p. 52.

44. The work was first published in French under the title *Mœurs et coutumes des fellahs*, Paris: Payot, 1938.

45. “They [the Egyptian Peasants] have changed their masters, their religion, their language and their crops, but not their way of life. From the beginning of the Old Kingdom to the climax of the Ptolemaic period the Egyptian people preserved and maintained themselves. Possessed in turns by Persians, Greeks, Romans, Byzantine, Arabs, Turks, French, and English, they remained unchanged. Even today the fellahin play no part in the Egyptian renaissance or the movement of progress.” Henri Habib AYROUT, *The Egyptian Peasant* (translated and introduced by John Alden Williams), Cairo: The American University in Cairo Press, 2005, p. 1.

46. The novel was first published in Arabic in 1933 (*Awdat al-ruh*, Cairo: maktabat Misr, 1933) and was translated into French a few years later under the title *L’Âme retrouvée : roman du réveil de l’Égypte* (adaptation française de Morik Brin), Paris: Fasquelle, 1937.

47. For an analysis of rurality in modern Egyptian literature, refer to Samah SELIM, *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt, 1880–1985*, London: RoutledgeCurzon, 2004.

48. On neo-pharaonism in contemporary creations in post-2011 Egypt, see Nadia RADWAN, “Revolution to Revolution: Tracing Egyptian Public Art from Saad Zaghloul to January 25,” *The Cairo Review of Global Affairs*, no. 14, summer 2014, p. 81–87.

AUTHOR

**NADIA RADWAN**

University of Bern, Bern, Swiss



# The Cinema of the Pharaohs: Film, Archeology, and Sub-Imperialism

Walid El Khachab

---

- 1 Khaled Fahmy's Foucauldian analysis of certain nineteenth-century Egyptian practices based on archival material introduces a rather original notion to modernity studies focused on the encounters between the West and the Arab world: the absence of any sense of an emotional claim to an identity, of any identity crisis among ordinary people in their dealings with the institutions and practices of modernity. Therefore, one may wonder whether this notion of anguish vis-à-vis modernity, or "*qalaq*" (Constantin Zreiq, Tewfik El Hakim), was the expression of a predicament experienced only by elites and intellectuals.<sup>1</sup>
- 2 This anxiety, which compels intellectuals and laypeople alike to return to "safe values" (*valeurs refuges*)—to use an expression coined by Jacques Berque<sup>2</sup>—haunts Egyptian cinema. One could write of a return to "safe figures" when one examines the production of certain figures in that cinema, such as the Bedouin, the Sheikh, the ancient Egyptian, the modern officer, and others.
- 3 Since Benedict Anderson's *Imagined Communities*, it is widely admitted that the production of nationalism as an image of self—as a nationalist *imago* or, in other words, the production of a national subjectivity—is achieved through certain practices used to construct an imagined community, i.e. a particular image of that community. For instance, having tea at 5:00 pm is part of the performance of belonging to the British Empire.<sup>3</sup> These "identitarian" practices are sometimes articulated around what I have called elsewhere "figures of subjectification," i.e. figures or constructs through which or against which subjectivity is produced. In cinema, figures of the Bedouin and the ancient Egyptian have acted respectively as anchors for the production of an Arab-oriented or Egyptianist-oriented national subjectivity. However, the production of a national self-image with the help of figures of subjectification, particularly that of the ancient Egyptian, is often an indication of a malaise vis-à-vis modernity and its identity politics, an unease that is probably experienced more strongly by intellectuals and artists, including filmmakers, than by laypeople.

- 4 In that sense, “practicing” Ancient Egypt in film is part and parcel of an effort aimed at producing a (national) subject with pharaonic characteristics: enigmatic like the Sphinx, grandiose like the Memnon statues, serene like a funerary mask, or all of the above. I use the expression “cinema of the pharaohs” to refer to this practice, i.e. the representation of Ancient Egypt or the filming of ancient Egyptian architecture and artifacts or anachronistic characters in Egyptian movies.
- 5 In this chapter, my approach to the cinematic presence of the ancient Egyptian cultural paradigm is framed by the following four considerations. I argue that any thorough study of that paradigm in cinema needs to carefully address these four points:
- To reflect on certain aspects of the agency of the pharaonic reference within the production of a national Egyptian subjectivity in cinema. This reference acts both as an anchor for an image of the national self and as an implied alibi for (sub-)imperial attitudes toward otherness.
  - To interpret a striking trait in Egyptian cinema: the small number of films where the representation of, or the reference to the world of Ancient Egypt is a major component of the film. It seems that this is an unconscious erasure of Egyptianist pharaonicism in favor of a more Arab-Islamic version of Egyptian nationalism.
  - As is often the case in colonial and postcolonial contexts, the image of the national self is refracted by the hegemonic cultural vision of imperialism. In this instance, the Ancient Egypt represented in Egyptian cinema is as much European as it is Egyptian. This thesis problematizes the debate on indigenous modernity in a postcolonial context. The question that seems to be endlessly posed, “To what extent is it possible to build a non-Western modernity?” warrants, in the case of Egypt anyway, the following answer: the pharaonic reference is somehow an equally European one. Since Jean-François Champollion, Auguste Mariette and Gaston Maspero, Egyptology has been a French science. The fact that the most historical “Egyptian” reference is also Western implies that the most Egyptian reference cannot be but an equally Western one. This is not necessarily an accurate assumption, but it is certainly a sensible argument.
  - Nevertheless, in spite of the rarity of Egyptian films with a predominant ancient Egyptian reference, the coincidental encounter of imperialism, archeology, and cultural production—in this case, cinema—has impacted the art of the moving image through certain narrative and thematic aspects originally associated with those references in Egyptian culture.
- 6 More specifically, this impact is palpable in the treatment of the theme of the gap between a dominated and subaltern culture, on the one hand, and a glorious past, like that of the pharaonic era, on the other hand, a gap that replicates the contemporary discrepancy between indigenous culture and Western modernity.
- 7 The other aspect at stake here is that of the distribution of gender roles, which parallel the power relations between the imagined self and the imagined other. The national self in Egyptian culture is often associated with masculinity when it encounters or confronts the other, which is by opposition associated with femininity. The gendered pattern of the male national self, versus the female other is prevalent in the cultural production and social representations of many Western modernities and seems to have been imported by Egyptian cultural productions. As a matter of fact, the pattern can be traced directly to Giuseppe Verdi’s opera *Aida*, where the pharaonic reference is precisely located at the point of encounter between (Western) imperialism, sub-imperialism, and archeology. That gendered pattern is predominant in Egyptian cinema and in most of the films that construct an encounter between an allegory of

Egyptian-ness and one of otherness, and it exceeds by far the occasional presence of that pattern in the Egyptian film *Aida*, partly based on the opera.

## Rare Pharaohs

- 8 In her analysis of Shady Abdel Salam's film *Al Momia* (*The Mummy*, 1969), Iman Hamam rightfully notes, "Few Egyptian films have taken on Ancient Egypt as their subject, while others, such as Youssef Chahine's *Sira fil wadi ...* have used it as a backdrop to the narrative, with ancient monuments typically functioning as silent reminders of Egypt's colossal past."<sup>4</sup> Of the roughly 4,500 Egyptian films produced in about one hundred years of cinema, only a handful of feature films recreate the world of Ancient Egypt. As Hamam indicates, a few more films are set in modern times but in a location dominated by pharaonic architecture. One should add, however, that dozens of films feature romantic or tourist visits to pharaonic sites, turning these into a huge prop referencing the very modern notion of leisure time spent among ancient "ruins." Egyptian films in which Ancient Egypt provides the framework for the narrative are extremely rare: *Cleopatra* by Ibrahim and Badr Lama (1947) and *L'Émigré* by Youssef Chahine (1995) are practically the only ones in that genre that the memory of critics has preserved.
- 9 The scarcity of ancient Egyptian references in cinema may be a manifestation of the triumph of the Arab-Islamic reference in modern Egyptian identity politics, which is much more thoroughly explored in historical epics than the pharaonic one. Therefore, "pharaonicity" is more a mark of otherness. The large number of Hollywood films set in Greek and Roman times speaks volumes to the role played by the Hellenic/Latin heritage in Western self-representation and, by contrast, underscores the seemingly weak impact of the pharaonic heritage in the Egyptian national imagination throughout most of the twentieth and twenty-first centuries.
- 10 In their extensive and authoritative scholarship on Egyptian nationalism, Israel Gershoni and James Jankowski have identified the major identity labels used in intellectual and political discourse to anchor their perception of Egyptian nationalism in the twentieth century: Oriental, Islamic, Arab, and Egyptianist. The pharaonist image was one of the manifestations of territorial or integral Egyptian nationalism.<sup>5</sup> According to the historians, pharaonism was predominant in national self-representations until 1930, when it was rendered obsolete by the rise of an Egyptian appropriation of discourses on Arab nationalism. Egyptian cultural production, particularly in cinema, ultimately identified Arab and Islamic discourses as the major source for an ethical and aesthetic framework for the construction of the self. Hence, pharaonic images in Egyptian cinema are scarce, except in the many films where they are introduced as a backdrop for tourist activities or romantic escapades.
- 11 Films set in contemporary times that include significant pharaonic references are more numerous than historical pharaonic biopics. Nevertheless, they remain far fewer than historical films set in the Arab/Islamic Middle Ages—modern Egypt remaining, of course, the overwhelming contextual framework for narratives of Egyptian cinema. One can cite: *In the Land of Tutankhamun* directed by Victor Rosito (1924); *Adrift on the Nile* by Hussein Kamal (1971); *The Collar and the Bracelet* by Khairy Beshara (1986); *Strangers* by Saad Arafa (1972); *Alexandria Again and Forever* by Youssef Chahine (1989) (which film refers more accurately to Hellenistic Egypt under Alexander than under Cleopatra's rule in dream and fantasy sequences); *The Mountain* by Khalil Shawqi (1965);

*In Search of Tout Ankh Amon* by Youssef Francis (1988); *The Mummy*, by Shadi Abdel Salam (which is set in the nineteenth century, not in contemporary Egypt). Outside of this short list, examples of non-historical Egyptian films where pharaonic antiquity is omnipresent other than as a picturesque set are extremely rare.

- 12 The image of Ancient Egypt or the paradigm of its partial representation in Egyptian cinema is often informed by the orientalist gaze and copies Western motifs (and sometimes fantasies) instead of reproducing, for instance, historically based iconography or depicting a world grounded in documentation about the age of the pharaohs (with the possible exception of Shadi Abdel Salam's *The Mummy*). Part of the orientalism of these images is derived from their use within the traditions of European romanticism, as an enhancer of exoticism. In the exhibition *Tea with Nefertiti*, the co-curators Sam Bardaouil and Till Fellrath compiled an impressive montage of dozens of—mainly black and white—scenes shot on pharaonic sites, such as the Giza Pyramids, from commercial entertainment-oriented movies.<sup>6</sup> Put together, these scenes testify to the continuity of the “touristic” estrangement sought by the movie’s protagonists, always leaving the bustling modern city to find refuge and entertainment in an “exotic” pharaonic site.

Figure 1: A scene from *Al Momia (The Mummy)*, 1969, of Shadi Abdel Salam.



Source: Author's collection.

## “Pharaonicist” Sub-Imperialism

- 13 The first Egyptian long feature, *In the Land of Tutankhamun* (1924), recounts the adventures of a Western archeologist who discovers the intact tomb of the famous pharaoh. It seems that the value system attached to that foundational pharaonic

reference in Egyptian cinema has since informed every filmic imagination with a pharaonic substance. In Egyptian films, the reference is envisaged almost exclusively in connection with a Western modernity that helps the national self discover its own origins, but which explains these origins only insofar as this national self sets its eyes on the West as a model.

- 14 The globalization of modernity relied on a process of importation/exportation of the cultural products of modernity and its values. This process was not limited to Europe exporting administrative models and systems, novels and films, and technologies toward Asia and Africa, nor to Europe purely and simply colonizing Asian and African territories by sending troops to directly administer these continents. Some emerging states, particularly Egypt, imported and implemented what I have called in previous publications “sub-imperialism.” Since its constitution as a modern entity under Muhammad Ali at the beginning of the nineteenth century, Egypt established imperial power relations with the rest of Africa that reproduced the dynamics between the European powers and Africa—including the power dynamics between Europe and Egypt itself. Egypt occupied Sudan in 1821 and was the sole imperial colonial power in that country until the end of the nineteenth century, when an official British-Egyptian condominium was established in Sudan. It was only in 1956 that this country became totally independent from both Egyptian and British imperialism. By the 1860s, the Egyptian empire included territories in Ethiopia and on the coast of Somalia, which made Egypt a sort of pale imitator of contemporary European imperialism, a sub-imperial power of some sort, an imperial subaltern so to speak: a state imposing its empire on African territories, yet being itself subjected to Western hegemony.
- 15 Modern Egypt was built on a European-modeled colonial memory that often disregarded its African roots and that perceived its relationship with the rest of the continent in terms of a civilizing power enlightening/dominating Africa. Modern Egypt has thus been positioned as a “sub-imperialist” power, enduring Western hegemony, on the one hand, while replicating these power relations with fellow African countries, on the other hand. Evidence of this claim lies in the agency of modern European Egyptology: even when appropriated by Egyptians, this field has often separated pharaonic Egypt from Africa. The theories of Cheikh Anta Diop and Martin Bernal about the African origins of civilization<sup>7</sup>—ancient Egyptian or other—are often excluded from African Studies, in Egypt and elsewhere.
- 16 This situation explains the paradox of the “African-ness” of Egyptian cinema—by far the largest and oldest in Africa. Much like the pharaonic references in Egyptian cinema, the African ones are also similarly quasi-absent: very few long features made in Egypt deal with the world to the south of the cataracts on the Nile. These few films mention the African nature of Egypt only to confirm its status as a civilizing force practicing a sort of sub-imperialism vis-à-vis the rest of Africa, either in the traditional form of occupation (*Aida* directed by Ali Badrakhan, 1942) or a more modern one, that of “cooperation” in archeology (*Amasha in the Jungle*, 1972). These examples point to the otherwise “unconscious” connection between pharaonicity and African-ness in Egyptian cinema. Very often—but not always—it is the few films in which references to pharaonicity are significant that also reference the African-ness of Egypt.
- 17 It is fair to say, however, that the power relations constructing the powerful (pharaonic) self, dominating its other, were replicated in other representations that are Arab-Islamic-based or modern-based. In *The Mummy* for instance, the modern urban

archeologist exerts power over settlers of nomadic Bedouin origin because he holds both the knowledge of ancient Egyptian history and is part of the modern bureaucracy based in the capital. The film is set in a state in which Egypt endures European hegemony: the film's opening sequence features the French archeologist Mariette translating the hieroglyphs inscribed on a papyrus to his Egyptian employees. Yet Egypt reproduces this imperial hegemonic power dynamic with an othered segment of its indigenous population: the settlers recently arrived from non-agricultural regions in Upper Egypt.

- 18 These examples illustrate the organic relationship between archeology and imperialism. In the rare Egyptian films acknowledging the pharaonic dimension of Egyptian heritage, the “black” African aspect of the cultures alongside the northern Nile is either totally obliterated (*The Mummy*) or introduced as an alibi for the hegemony of the modern Egyptian state, established in the name of cooperation or non-alignment (*Amasha in the Jungle*). In the first case, cinema contributes to the discourse connecting Egypt to the Northern Hemisphere rather than to the South. In the second case, it partakes in the legitimization of imperial hegemony in both traditional and postcolonial forms.
- 19 Through an analysis of certain Egyptian films, including the above-mentioned ones, the following sections of this article will shed light on the connections between archeology, cinema, and sub-imperialism. I argue that discourses on origins and otherness are in fact nationalist or imperialist monologues using the construction of the other in order to build a narcissistic image of the self, in opposition to its other. However, the cinematic unconscious reintroduces the repressed or exploited other beyond the power of the conscious discourse.
- 20 Otherness being that of the “alien” African, the subaltern uneducated Bedouin, or the poor rural proletarian, “the cinema of the pharaohs” appears always to showcase a cultural and political hegemony of the powerful self associated with the pharaonic reference, in the face of its many others. Nevertheless, films unconsciously “admit” the rhetorical nature of their representation of power relations and the hegemonic intention of these representations and point to the apparent silencing of the repressed other. *The Mummy* completely omits any mention of Africa, but the omnipresent frescoes in the film are full of African figures; *Amasha*, which shows archeologists/tourists traveling through the jungle in Uganda in search of an ancient Egyptian treasure, points to the many Arabic words adopted by the languages spoken in Uganda, but in the process it also acknowledges the African genealogy of Ancient Egypt.

## ***Aida* and the Birth of the African Empire of Modern Egypt**

- 21 Since its inception in the nineteenth century, the Egyptian modernization project established the model of a state acting toward its African neighbors as if it were the regional power or, more accurately, as if Egypt were a culturally European power located “next to” Africa. On a geostrategic level, in the nineteenth century, modern Egypt's African policies started to emulate those of the pharaonic empires: expansion southward in order to come as close as possible to the sources of the Nile and thereby to control the flux of this major engine of the agriculture-based economy. When, in 1821, Egypt occupied Sudan and, in 1861, it expanded its African empire to certain

areas of Somalia and Ethiopia, it appeared to replicate, on the one hand, European colonial policies in Africa and, on the other hand, the imperial policies of the (pharaonic) New Kingdom in the southern regions of the Nile and in the Horn of Africa. The most obvious cultural trace of these policies is undoubtedly the opera *Aida* by Verdi.

- 22 In *Culture and Imperialism*, Edward Said suggests that *Aida* is a crucial moment in the cultural history of imperialism because, in its production, archeology, opera, international trade, and military actions converge to provide a perfect example of what he calls “the Empire at work.”<sup>8</sup> The storyline of the opera, allegedly based on a historical account, was created from a synopsis by Egypt’s leading archeologist at the time, Auguste Mariette. *Aida* is an Ethiopian princess who falls in love with the commander of the Egyptian army, who lands in Ethiopia to annex it to the empire of the pharaohs. In composing the music, Verdi, the champion of Italian nationalism, was providing his cultural services to the small Egyptian empire newly expanded by Viceroy Ismael. The very reason *Aida* came to exist was Ismael’s desire for an opera to be played during ceremonies celebrating the inauguration of the Suez Canal, that miracle of engineering that contributed to the exponential speeding up of commercial exchanges between the metropolises of the European empires and their colonies.
- 23 As an ancestor of cinema, the first “Egyptian” stage melodrama transmitted to the film bearing the same title certain characteristics that continued to haunt the metaphorical representation of power relations between Egypt and the rest of Africa throughout the twentieth century. Elsewhere, I have pointed out that when it comes to the relationship to otherness, the pattern and dynamics of gender roles in *Aida* have remained the same during the entire history of Egyptian cultural production. Otherness is always feminized and dominated, while the national self is always masculine and dominant. This vision of the integration of otherness in Egyptian cinema has come to transcend the racial and ethnic barriers. The film *Aida* creates a metaphoric parallel between the Ethiopian princess of the opera and a young woman, also named *Aida*, who settles in Cairo during World War II, and who, by the end of the film, plays the title role of an Arabicized version of Verdi’s opera before accepting the proposal of her wealthy urban suitor. The conquest by the Egyptian army commander of a land and a fiancée, both foreign, is compared to the conquest by a young urban upper-class man of a young woman of modest rural origin. The other here is not just the African, but also the poor, the non-modern.
- 24 However, it is worth noting that the film does not display the traditional quips about acculturating to modernity. *Aida* does not question what may be perceived as the alien nature of the Italian lyrics or of the very (European) genre of opera. She naturally sings the Arabic rendition of the lyrics to original Arabic tunes. This simple gesture of cultural appropriation is a performance of indigenous cultural modernity as an assimilation and reproduction of Western cultural products packaged in a local outlook. Interestingly, the film does not adopt the most elitist westernized attitude by filming the opera in Italian or by keeping the original music with an Arabic libretto. The director chose a completely Arabic musical version of the drama. Hence the film is a site where layers of languages are displaced and replaced by the language spoken by contemporary Egyptians. In *Aida*, the characters who should speak ancient Egyptian and Ethiopian languages were made to speak Italian by Verdi in the nineteenth

century, then Arabic, by the film director Badrakhan and were confidently embodied by twentieth-century Egyptian actors.

- 25 This confidence is made possible because the actors connect on the imaginary level with a manufactured memory of pharaonic superiority, which put contemporary Egyptians in symbolic parity with the hegemonic powers of their time. The trope of resurrection enhances this sub-imperial confidence. *Aida* features an optimistic ending: the opera character dies and therefore is separated from her lover, but her contemporary counterpart goes on after the performance to marry her fiancée and prepare for a happy life. The allegory of the feminine other in the original opera is therefore metaphorically resurrected and incorporated in the modern twentieth-century Egyptian nation.

### ***Adrift on the Nile Away from Pharaonic Heritage***

- 26 Hussein Kamal's *Adrift on the Nile* (1971) has been under attack by nationalist, Nasserist critics since its release, because the film is seen as a satire of the Nasser era. The narrative is basic: it tells the stories of a group of idle friends, men and women, who meet on a boat to smoke hashish and chat, completely disillusioned by the official nationalist rhetoric and mocking it in their casual conversations.
- 27 The pharaonic presence in the 120-minute film emerges in a literally central scene, at minute 52: the group of friends goes on a visit to an archeological site. In a long shot, their car stops before a sphinx. The leader, half drunk, harangues the group in an ironically grandiloquent tone, saying that they are in a pharaonic cemetery and that they should pay their respects to "our Forefathers who brought us to this world," amid the group's giggling and laughs. The following images alternate a long shot showing local female villagers gathered around an eroded pharaonic statue and medium-close shots magnifying the statue and a female elder rubbing it, as well as a young female villager standing opposite the statue. The elder ceremoniously asks the young woman to perform a fertility rite while touching the pharaoh's statue, as if she were "channeling" the magic/blessings of the statue toward the young woman in order to help her in her quest for procreation.
- 28 The pharaonic statue was called by the villagers "Abu Khodeir" (literally: Father Green) and it was credited by them with "making the trees green for the birds' pleasure." The trope of green is evidently a metaphoric allusion to fertility, which is also explicitly mentioned by the villagers. The gesture of rubbing the phallic statue therefore appears as a sexual metaphor inaugurating the fertility ritual. The ritual involves the young woman hugging the statue and whispering "I want a (baby) boy" then throwing a clay jar full of water on the statue. The jar shatters, scattering water and clay. The gentle contact between the "male" statue and the young woman turns metaphorically violent when the woman's "surrogate," the jar, is broken. The ritual is clearly a symbolic reenactment of a primordial sexual encounter.
- 29 The pharaonic paradigm has been associated in many ways with fertility and historical procreation, from antiquity up to the present day. But in the film's present, the scene describes an interruption of lineage because of a sudden sterility. The scene does not simply confirm the narrative of national continuity between ancient and contemporary Egypt. Rather, it is a scene about the disruption of filiation, one that arguably is about



the symbolic death of the (pharaonic) father and about the impossibility of fertility in a modern society in crisis.

- 30 Contrary to the villagers' attitude toward the ritual, the idle middle-class urban group is skeptical. They are all aligned facing the camera, as if watching a spectacle and distancing themselves from it. One Cairene woman suggests the younger villager should go to a doctor. A male elder explains: "These are traditions we inherited from our ancestors the pharaohs." Another woman from the urban group makes fun of the pharaoh, saying he is skinny and anemic. She then drags the group toward another, bigger statue, saying, "I desire this one."
- 31 The following scene is shot in a museum built around a gigantic statue of Ramses lying on the ground. In a wide shot, we see the Cairene group climb the statue; its members look extremely small compared to the colossal Ramses, whose left leg is missing. The women rub their bodies against the Pharaoh's chest and head. In a close-up, the youngest woman torridly locks lips with him. The men regroup and sit around the statue's stomach and pubic area and start smoking hashish from a shisha. They crack jokes about pharaoh being high like they are. The final joke that makes them explode into laughter comes when one of them asks how history was oblivious to the fact that the pharaoh was a hashish user. The answer is: "History itself was high."
- 32 The magnificent and grandiose pharaonic history overshadows present times: the first statue is often framed in a medium-close, low-angle shot that literally magnifies its size and underscores its overwhelming presence in the village. The second statue, of Ramses, is four times the size of an average human. It is obvious that the women find "grandpa"—as one woman calls him—sexually attractive because of the physical "intimacy" they demonstrate with him. However it is impossible to have a baby with him, since he is made of stone. And the men's take on him is that he is distracted by hashish, which means he is no longer interested in procreation, or—on the symbolic level—he is no longer able to be part of a cultural transmission of the prestigious civilization he once represented.
- 33 This is a variant of the gender role pattern previously outlined: the national pharaonic self is always masculine, as are the pharaonic statues. But here, this self is infertile except on the mythical level. This self does not produce babies, but discourse. The other is still feminine, but this time in the form of a modern Egyptian woman. Nevertheless, the modern woman here is not submissive. Quite to the contrary, she makes her own decisions and enjoys her freedom. But she is just as unable to have a "fruitful" relation with her own heritage, a situation that alienates and "others" her, in a way.

## ***The Mummy: Egypt Embalmed and Reborn***

- 34 The mummy in cinema has always been considered an allegory of a national renaissance within the colonial and postcolonial contexts, as shown by Ella Shohat in *Unthinking Eurocentrism*.<sup>9</sup> *The Mummy* by Shady Abdel Salam is no exception. The film tells the real-life story of the central state's intervention in the late nineteenth century in order to put an end to the pillage of a pharaonic necropolis in an Upper Egypt village by the Hurabat tribe, settled in the nearby village. The film is not about the resurrection of the type of mummy that haunts the history of Anglo-Saxon cinema. It is about the discovery of a mummy that problematizes the search for, or the invention of,

the national identity as well as the rebirth of the nation. The film does not tell the story of the indigenous mummy that terrorizes the modern West. Rather, it describes the complex process of negotiating modernity, in a traditional mosaic-like context.

- 35 *The Mummy* is aesthetically striking: all the pharaonic artifacts and buildings are colossal and grandiose, while all that is contemporary is comparatively smaller. In the film, these two worlds, on two different scales, are nevertheless superimposed one on the other, or are intertwined: pharaohs in stone and (modern) Egyptians in the flesh. The ancient Egyptians, cast or carved in stone, dominate, fascinate, feed, but also terrorize the modern (living) Egyptians. The inhabitants of the village located on the mountain live from the smuggling and illegal trade of pharaonic antiques, obtained through the profanation of “their ancestors’” tombs. In a sense, the dead live among the inhabitants of the mountain in the form of statues, frescoes, and mummies, shape their everyday lives, and contribute to their livelihood. This means, however, that it is difficult for the living to sever themselves from the authority of the past.
- 36 The terrible secret that unites the dead and the living and that makes the ancient Egyptians the main source of income for the modern Egyptians, the main factor in their survival, establishes an almost necrophilic relation between the members of the two worlds. Those who betray the secret are sent into the otherworld—which is the fate of one of the village’s young men shown in the first minutes of the film.
- 37 On a visual level, the relationship between the living Egyptians and the dead ones translates into a movement of descent, like the excavation of the mountain necropolis. The journey into the inner world of the tribe is also a physical descent into hell and demonstrates a paradoxical relation to the past: at the same time a living connection and an example of disconnect from history (living from the sale of treasures and the dismemberment of ancestors’ bodies). In one of the most violent scenes of the film, the mummy is cut into pieces to enable the tribesmen to remove the jewelry it wears. This gesture embodies a break with roots and traditions. It is a literal disconnect with the ancestors’ metaphorical and physical body.
- 38 Although the movement of bodies in the film is mainly oriented downward, in the direction of digging, the camera movements are often oriented upward. The camera shows that the modern world is not only rooted in the ancestors’ (mummy) trap, but that it is observed from on high by the pharaohs’ past grandeur. The statues and frescoes of Ancient Egypt always dominate the view. Tilt-ups and high-angle shots create the effect of a deity from the past observing the landscape and watching over the Moderns from on high.
- 39 In front of a gigantic fresco, the young lead, who hails from the mountain village, and the Stranger, the peasant from the fertile valley of the Nile, appear as two small spots against the massive background. The image sums up in a few seconds a whole vision of time: like the mountain dweller and the migrant from the rural area, we are no more than grains of sand in the fresco of a millennial history; like these two characters, we do not fully grasp what happens around us because we are overwhelmed by history.
- 40 The trope of digging and that of the body overwhelmed by the grandeur of the past can be metaphors for an identity crisis, referring both to the quest for an answer in the past and a malaise vis-à-vis the past. The film reproduces an image of Egyptians in the nineteenth century, faced with an accelerated, state-sponsored, imported process of modernization. They are a people at the threshold of modernity, at odds with the

power of the modern nation-state—police and inspectors of the Antiquities Authority—who encounter the modern knowledge of the science of anthropology, and who collectively reorganize their lives. This people is somehow cut from its historical roots, given that it has no knowledge of the magnitude of the pharaonic civilization. Yet it has no means to rival this past glory. These are precisely the terms of the crisis endured by many peoples in the phase of decolonization.

## Conclusion

- 41 By contributing to performing the identity politics of nationalism, cinema and archeology have proven to be organically connected to sub-imperialism. Archeology joins imperialism in a literal manner. The former proceeds in a movement oriented toward depth: it is about digging. The latter acts in the sense of a horizontal expansion: it annexes to its own center as much land as possible, in order to constitute a territory. Imperialism and archeology meet in that both strike the imagination with their symbolism, in order to consolidate a political project, to legitimize a state. Cinema often operates in the same direction, in order to create “imagined communities.” Nevertheless, the cinematic unconscious always brings to the surface the repressed or manipulated other, beyond the control of the conscious rhetorical discourses.

## NOTES

1. Khaled FAHMY, keynote address at the conference “L’Égypte en ses miroirs,” Paris, Institut national d’histoire de l’art, INHA, June 26-27, 2013; Constantin ZREIQ, *Nahn Wal Tareekh* [History and Us], Beirut: Dar Al Ilm Lel Malayeen, 1985 (1st ed. 1959); Tewfik EL HAKIM, *Bank Al Qalaq* [Anguish Bank], Cairo: Dar A Shorouq, 1987.
2. Jacques BERQUE, *Égypte : impérialisme et révolution*, Paris: Gallimard, 1967.
3. Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York, NY: Verso, 1983.
4. Iman HAMAM, “Al Momia,” in Gönül DÖNMEZ-COLIN, *The Cinema of North Africa and the Middle East*, London: Wallflower Press, 2007, p. 31; see Ali ABUSHADY, *Classiciat Al Cinema Al Misreya* [Classics of Egyptian Cinema] (Contemporary Works, vol. 2), Cairo: General Book Organization, 1998. He lists 24 films as modern classics, out of which only one is set in a pharaonic context: Youssef Chahine’s *L’Émigré*; see also Mahmoud KASSEM, *Al Adab Fi Al Cinema* [Literature in Cinema], Cairo: Dar Al Amin, 1998. None of the literary works adapted into films reviewed by the author are set in the pharaonic age.
5. Israel GERSHONI and James JANKOWSKI, *Egypt, Islam and the Arabs: The Search for Egyptian Nationhood 1900-1930*, New York, NY: Oxford University Press, 1987, p. 274; *IDEM*, *Redefining the Egyptian Nation 1930-1945*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. xiii.
6. Sam BARDAOUIL and Till FELLRATH, *Le Théorème de Néfertiti : itinéraire de l’œuvre d’art, la création des icônes*, Exhibition Catalogue (Paris, Institut du monde arabe, April 23-September 8, 2013), Paris: Institut du monde arabe, Skira, 2013.

7. Cheikh Anta DIOP, *Nations nègres et culture*, Paris: Éditions africaines, 1955; Martin BERNAL, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, New Brunswick, NJ.: Rutgers University Press, 1987.
  8. Edward SAID, *Culture and Imperialism*, New York, NY: Vintage Books, 1994.
  9. Ella SHOHAT and Robert STAM, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, New York, NY: Routledge, 2013.
- 

AUTEUR

WALID EL KHACHAB

Université de York, Canada

# Golden Flies: Egypt's Pharaonic Past in Multiple Mirrors

Elizabeth Bishop

---

- 1 General secretary of the USSR's Communist Party N. S. Khrushchev paid an official visit to Egypt to celebrate the completion of the first stage of the Aswan High Dam in May 1964;<sup>1</sup> Egypt's president Gamal Abdul Nasser served as tour guide, escorting the nation's guest on an excursion to the Egyptian Museum.<sup>2</sup> Following numerous chains of signification for these two men's tour enable us to address Egypt's Pharaonic past in multiple mirrors.
- 2 While touring the Egyptian Museum, Nasser drew his guest's attention to objects on display: three gold representations of flies, joined by a chain (CG 52671), dating from the second intermediate period's 17th Dynasty. The current catalog description characterizes these as "stylized flies formed of plaques of gold with two bulging eyes and an open work body." These had been excavated from the tomb of Queen Ahhotep I (ca. 1560-1530 BC), consort to King Skenenra Taa II; both King Kamose and King Ahmose I were her children. When Kamose died during a struggle against the Hyksos, his brother Ahmose ascended to the throne, and Queen Ahhotep served as regent until he came of age. A stele in the temple of Amun-Re at Karnak identified Queen Ahhotep as, "Princess, king's mother, noblewoman who knows things and takes care of Egypt";<sup>3</sup> the stele further commemorated her role in the war against the Hyksos, stating, "she is the one who has accomplished the rites and taken care of Egypt; she has looked after Egypt's troops and she has guarded them, she brought back the fugitives and collected together the deserters, pacified Upper Egypt and expelled her rebels."<sup>4</sup>
- 3 When Ahhotep died, she was buried with extraordinary funerary jewelry, including three gold pendants in the form of flies.<sup>5</sup> About the size of an outstretched human hand, they are "flat and simple, with only the head and wings delineated."<sup>6</sup> Semantically, flies are connected with vanquished enemies. Found on battlefields where blood has been shed, the hieroglyphic determinative sign for the noun "fly" (*ff*), the verb "to fly" (*ff*), and the phoneme "aff" (*ff*) signifying both "rejection" and "bother," are all connected with the idea of shooing away enemies.<sup>7</sup> At the same time, flies represent a martial idea; like them, soldiers should be numerous, persistent, and

impossible to ward off.<sup>8</sup> Biting insects represented military valor and tenacity; both the fly and the exemplary general returned to torment their victims.<sup>9</sup>

- 4 To find such a military award in the jewelry collection of a queen is exceptional,<sup>10</sup> although these pendants are not entirely unique. On display in the same museum are also smaller gold and silver *Dipterae*. A necklace with thirty-three small pendants was found in the tomb of Thutmose III's three wives.<sup>11</sup> During the New Kingdom, Egypt's military was in the process of becoming a privileged, prosperous class, representing one of the few paths to status and wealth for a young man born in poverty.<sup>12</sup> Similar pendants were awards presented to commanders of victorious armies. In his autobiography, General Ahmose-pen-Nekhet recorded, "King Thutmose I gave to me of gold: four bracelets, four necklaces, one amulet, six flies, three lions, two golden axes."<sup>13</sup> Royal Butler Suemniwet also received a golden fly; his tomb (Theban, no. 92) depicted war materiel, including Syrian-style helmets, armor, chariots, and weapons.<sup>14</sup> Royal messenger Dedi wore a golden fly with striding lions (Theban, no. 200), an award that (according to the Annals of Thutmose III) he had received during Syrian campaigns.<sup>15</sup>
- 5 In his discussion of ancient Egyptian art's reception according to the critical standards of Hellenic antiquity, Michael Podro points to a key issue for art history: can the art of one culture be understood by another as "art"? "Appreciation of the artistry of artwork, enjoyment of the way it transformed its ritual or symbolic material, does not enable us to overcome the problem of cultural difference."<sup>16</sup> Acknowledging that Frances Stonor Saunders identified institutional bases for cultural politics of the Cold War,<sup>17</sup> this essay places Queen Ahhotep's golden flies at the center of the problem of militarization and cultural difference during World War II and the following two decades.
- 6 In the postcolonial era, the global circulation of Pharaonic antiquities reflected that of advanced weapons systems, as the servants of Egypt's state exported antiquities from the postcolonial Nile Valley at a rate that rivaled nineteenth-century imperialism's treasure hunt. As state gifts, a striding male figure from 2400 BC went to US First Lady Jacqueline Kennedy;<sup>18</sup> her husband received a hand-carved ivory model of an ancient barge.<sup>19</sup> A vase excavated at Sakkara went to the chair of the USSR Communist Party N. S. Khrushchev, who (it was said) set it on the table in the middle of a Supreme Soviet meeting.<sup>20</sup>
- 7 Khrushchev's 1964 Cairo visit represented the culmination of improvement in the relationship between the two countries.<sup>21</sup> Closer scrutiny reveals that this museum visit performs important contextual work for art history and criticism. This essay identifies multiple "mirrors" for Egypt's Pharaonic artifacts. Noting that both the (temporary) museum docent and his (civilian) guest had extensive wartime experience, this discussion will interweave the multiple (and even contradictory) significations of Queen Ahhotep's golden flies with those of the two men's military careers.
- 8 A generation older than his host, Khrushchev had been promoted in 1928 to the organization department of the Communist Party's district committee in Kiev, at the beginning of what subsequently came to be known as the *Holodomor*, the "Ukrainian famine." While Soviet authorities had procured 7.2 million tons of wheat from the 1931 harvest, the following year yielded only 4.3 million tons. In towns, the authorities cut citizens' access to rations, while popular propaganda portrayed peasants as counterrevolutionaries who hid grain and potatoes from the workers. By

February 1933, the Dnipropetrovsk, Kiev (where Khrushchev was a young Party employee), and Odessa districts were most affected, reporting starvation, typhus, and malaria; in April, Kharkhiv reported mass deaths from starvation.

- 9 Gold, and the militarization of its transfer, can be held responsible for the famine. Refusing to accept specie payments after 1925, the USSR's Ministry of Foreign Trade was left bartering oil, timber, and grain for imports. When the UK prohibited imports of Soviet butter, petroleum, and timber in April 1933, the Ministry was left paying for the nation's imports in grain—until London banned barley and wheat, too, in July 1933. At the same time, the instigation of collective agriculture in the Ukrainian SSR imposed new crops, such as cotton and sugar beets. Many agricultural managers (like Khrushchev) were inexperienced; as a result, many farms' grain was left standing in the fields, or was lost in processing, transportation, and storage. By the end of 1933, millions of people had starved to death in the Ukraine and surrounding areas. In addition to the toll on human lives, perhaps two million horses, four million head of cattle, six million sheep, and five million swine were slaughtered, died of disease, or starved. By the end of that terrible year, Khrushchev was promoted to the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union (CPSU).
- 10 The Party also bears responsibility. CPSU chair Iosif Vissarionovich Jugashvili, "Stalin," sent Khrushchev (as chair of the Council of People's Commissars), along with Vyacheslav Mikhailovich Molotov and Nikolai Ivanovich Yezhov (who, at the time, was head of the party's department of special affairs, department of personnel, and department of industry) to the Ukraine. Their orders were to liquidate both the local parliament and the local party leadership. In both tasks they failed, at least initially. The republic's central committee plenum rejected Khrushchev's bid to serve as their general secretary. In response, all seventeen members of Premier Lubchenko's government were taken into custody; of sixty members of the republic's party's central committee and its candidate members, only three survived. Khrushchev was appointed "general secretary" of a central committee of the Ukrainian party that had ceased to exist. He and his associates were prepared to use such tactics to extend the USSR's western border.
- 11 Shortly afterwards, Soviet troops entered Polish territory in accordance with the terms of the Molotov-Ribbentrop pact.<sup>22</sup> There, the Red Army set up "provisional administrations" in urban areas and "peasant communities" in the countryside to organize elections.<sup>23</sup> Khrushchev continued to serve as general secretary of the Ukraine's Communist Party.<sup>24</sup> Through a combination of propaganda, single-candidate ballots, and fraud, they formed a "People's Assembly of Western Ukraine."<sup>25</sup> Khrushchev and other representatives of the Ukrainian SSR addressed this assembly, which then voted unanimously to thank Stalin for liberation, requesting formal inclusion in the Ukrainian SSR.<sup>26</sup> On June 22, 1941, nearly three-quarters of a million Axis soldiers and their allies exploded across the western border,<sup>27</sup> entering the country both north and south of the Pripet Marshes simultaneously.<sup>28</sup> Weakened by famine, towns and villages welcomed German troops as liberators.<sup>29</sup> Marshal Semyon Mikhailovich Budyonny (Commander-in-Chief of Soviet armed forces of the Southwestern Direction), and General Semyon Konstantinovich Timoshenko (recently transferred from Smolensk) supported Khrushchev. In his memoirs, he recalled: "several times Timoshenko and I went out to visit the troops... as I recall, we went out into the area west of Poltava. There we had a mechanized group commanded by

General Feklenko. When Feklenko saw us his eyes literally popped, out of surprise or fear. We asked him to report on the situation. He reported briefly and immediately said: 'you've got to get away from here, and hurry!' The situation was so difficult that he could not be sure of our safety."<sup>30</sup>

- 12 Stalin refused to recognize that the military units in and around Kiev were in danger of being encircled. When the NKVD informed him that Khrushchev was about to surrender the city, Stalin phoned to cajole and threaten the subordinate: "you should be ashamed of yourself!... what's the matter with you? [you have] given up half the Ukraine. You're ready to give up the other half too... Do whatever it takes—if not, we'll make short work of you!" Stalin transferred military command from Budyonny to Timoshenko; two days later, Panzer Groups One and Two linked up a hundred miles east of Kiev. The Germans surrounded Kiev on September 14; five Soviet armies were sealed in the encirclement.<sup>31</sup> Stalin authorized withdrawal, too late. Khrushchev was left with the responsibility of evacuating industrial plant, "working livestock, grain, tractors, and combines,"<sup>32</sup> from the besieged city.<sup>33</sup> As the Soviet Southwestern Front armies collapsed and 452,720 men were taken prisoner, Kiev was abandoned to the enemy.<sup>34</sup> Some 15,000 troops nonetheless managed to slip the cordon around Kiev,<sup>35</sup> while Khrushchev, Budyonny, and Timoshenko were evacuated by air.<sup>36</sup>
- 13 During the 1964 state visit, as Nasser guided Khrushchev through the Egyptian Museum,<sup>37</sup> the guest expressed his pleasure with a brief sentence: "Visiting these antiquities and knowing their history should take no less than ten years."<sup>38</sup> Host and guest lingered over the display of three golden flies from the 17th Dynasty. Both had seen active military service; Khrushchev on the Ukrainian front, and Nasser sixteen years previously.
- 14 Seeking to explain his experiences of the Palestine campaign for a popular audience, Nasser described a Hollywood film he had seen in a Cairo cinema. "The story had a villain, who had succumbed to the evil machinations of the devil," he began his narrative; "this villain commits murder but plans his crime in such a way that suspicion is thrown on an innocent man."<sup>39</sup> Egypt's offensive began on May 14, 1948, the day Israel declared its independence.<sup>40</sup> King Farouk entered the war against the advice of military leaders, Prime Minister Mahmud Nuqrashi, and all the leading political parties.
- 41
- 15 At that time, Egypt's army was made up of nine battalions; three were on the border, with a fourth on its way. All students in their senior year at the Staff College, Zakariya Mohieddin was ordered to join the 1st battalion, Nasser the 6th, and Abdul Hakim Amer the 9th. Immediately after their graduation ceremonies, the three men received "orders were that we should leave Cairo on 16 May." Sharing a taxicab to the train station, having boarded civilian transport, they "spread out a large map between us and began to discuss the situation; at first glance there loomed before our eyes the 'gaps' in our position through which our lines could be threatened."<sup>42</sup>
- 16 Arriving at the Sinai town of al-Arish, they found the military headquarters "like an abandoned house in the middle of uninhabited territory; when we finally found the officer on duty, he was looking for a dinner for himself." Since the three officers' respective battalions were located in Gaza and Rafah, the three men parted. Rafah, to which Nasser was assigned, was backed by a troop of armored cars, twenty Bren gun carriers,<sup>43</sup> batteries of twenty-five pounders, and twenty Locust tanks.<sup>44</sup> Arriving at



Rafah, he heard about events that had taken place at Kibbutz Narim (Dangour), a town halfway to Gaza.

- 17 There, forty-odd defenders had managed to contain sustained Egyptian assaults,<sup>45</sup> as the Egyptians conducted slow-moving frontal attacks in line abreast.<sup>46</sup> As Nasser recalled, “the men were given no time to rest and ordered to attack the wire perimeter at once. No one really knew how to set about it, although the defenders of Dangour were quite clear about their job. The [Egyptian] battalion suffered unexpected losses, and about noon the commanding officer ordered it to retire from the settlement.”<sup>47</sup> After a short battle, the Egyptians withdrew, leaving thirty soldiers dead.<sup>48</sup> Although the Egyptian infantry enjoyed air support, in addition to artillery support,<sup>49</sup> the resistance they encountered nonetheless surprised them.
- 18 Rather than recognizing that they possessed the technological advantage, the Egyptians were under the impression that they were technologically disadvantaged. The young colonel recounted that he listened to an officer “relate how electrically-operated towers rose above the surface of the ground to fire at our men in all directions, after which the towers disappeared (still electrically) into the ground again.” With such reports ringing in his ears, his battalion returned to Rafah where they found an official communiqué announcing that the “clean-up” of Dangour had been successful.<sup>50</sup>
- 19 Nasser asked, “What kind of war was this? Our infantry was being expended in a terrible way in exposed, broad daylight attacks. Bare bodies unprotected by armor were being pitted against strongly fortified positions and guns manned by competent, well-trained defenders.” While Egyptian infantrymen had shown courage, they were ill-equipped, and their central command lacked proper planning. “Was this a battle into which we were leading our troops, or a massacre?”<sup>51</sup>
- 20 Egyptians, civilians, and military were touched by that year’s military events.<sup>52</sup> The country’s performance in the 1948 war bruised national pride; a munitions scandal (the Palace had purchased defective military equipment, left over from World War II) alienated the population from the political leadership.<sup>53</sup> To the Muslim Brotherhood’s young members, events in Egypt revealed the Arab regimes’ total bankruptcy.<sup>54</sup> Either an Egyptian revolution had been going on since 1946 (in which case the Palestine War was an unsuccessful attempt to abort it that had only succeeded in delaying it, shaping its early course and objectives and giving it renewed impetus),<sup>55</sup> or it was in Palestine that a conspiracy to overthrow the monarchy was born.<sup>56</sup> Either way, the “free officers” of Egypt, led by Mohammed Naguib, took control of the government in July 1952, replacing King Farouk.<sup>57</sup>
- 21 For Egypt’s new government, advanced military systems would enable them to overcome soldiers’ impression that the enemy had “electrically-operated towers.” The question was, how could the “free officers” government break the monarchy’s reliance on British military assistance? While the terms of a 1936 treaty with Britain had restricted the Egyptian government to British-provided supplies, the agreement had expired the year before the Palestine campaign.<sup>58</sup>
- 22 Records from Great Britain’s embassy in Cairo reflect diplomats’ self-congratulation on (what they thought was) a renewal of the 1936 treaty’s military provisions. The British ambassador’s annual report for 1954 began that the year “was remarkable both for the efforts displayed by the men of the régime and for the results achieved.”<sup>59</sup> Even though British diplomats and their counterparts among the “free officers” had failed to agree

on the emergency circumstances by which foreign troops would be permitted to return to the Suez base,<sup>60</sup> Britain simply kept “her powerful armed forces at full strength in the Suez Canal zone.”<sup>61</sup> Britain offered, however, to evacuate all 80,000 troops from the Suez bases if Egypt would permit them to return in the event of a war.<sup>62</sup> Constrained by declining military budgets,<sup>63</sup> and acknowledging that nuclear weapons had altered strategic considerations around the world,<sup>64</sup> Britain’s diplomats had succeeded in transferring the nation’s military responsibility elsewhere in the region (Iraq) over to the United States, and may have considered doing so in Egypt as well.<sup>65</sup> By October, diplomats finally arrived at an agreement governing the Suez bases, establishing terms for a phased withdrawal—to begin in a year’s time.<sup>66</sup>

- 23 In the final phases of talks, Egypt’s deputy premier Gamal Salem suggested that Egypt was open to a new offer for weapons; “If European countries would not fulfill their promises and contracts for arms, Egypt had no alternative but to accept” any new offer.<sup>67</sup> Those who listened to Cairo Radio and read the *al-Jumhuriyahh* (“*The Republic*”) newspaper already knew Egypt’s head of state considered “a visit to the Soviet Union [to] significantly demonstrate that Egyptian policy and actions are not inspired by any foreign influence or pressure and that Egypt can freely make any decision at any time she wishes to do so.”<sup>68</sup> Similarly, editors at the Soviet newspaper *Izvestia* (“*News*”) praised Egypt’s “opposition to the policy of military alliances with the Western powers.”<sup>69</sup>
- 24 Nasser announced on September 27, 1955, that his country had signed an arms agreement with “Czechoslovakia” for Soviet-manufactured weapons.<sup>70</sup> This shocking new direction had been developing in secret for six months, after Nasser attended an international meeting in Indonesia.<sup>71</sup> The organizers of the Bandung Afro-Asian solidarity conference were prepared to elevate Nasser’s stature among the conference attendees; Egypt’s premier “went to Bandung an Egyptian, and returned a world figure and a revolutionary.”<sup>72</sup>
- 25 It is commonly accepted that, during the meeting, Zhou Enlai pledged China’s support for the Algerian, Moroccan, and Tunisian peoples in their struggle for national liberation, an important issue for Nasser’s policy of Arab unification;<sup>73</sup> and that it was Zhou Enlai who advised the African leader to approach the Soviet bloc for weapons.<sup>74</sup> It has also been argued that the so-called Czech-Egyptian arms deal (announced officially in September 1955) was a combination of two separate contracts: a first one concluded between Egypt and Czechoslovakia during the first quarter of the year, followed by a second, larger contract drawn up between Egypt and the Soviet Union after Nasser’s return from Bandung. Czechoslovakia adhered to this second agreement (a direct continuation of the first) in September 1955.<sup>75</sup>
- 26 Within a month, six Eastern-bloc freighters arrived at Egypt’s two Mediterranean ports. “Despite elaborate Egyptian security precautions, it has been definitely established that at least one of the Port Said arrivals carried jet plane wings on deck,” totaling two hundred jets, among them MIG-15 fighters and IL-28 bombers, as well as tanks, torpedo boats, “and two submarines.”<sup>76</sup> While precise data on the value of those weapons shipments has proven elusive, and while the conditions of payment were never published,<sup>77</sup> the agreement reportedly provided for repayment in cotton shipments over an extended period.<sup>78</sup>
- 27 Nearly a quarter of a million British soldiers and their allies burst across Egypt’s Sinai border on October 29, 1956. After the “tripartite invasion,” Egyptian and Soviet

diplomats urgently negotiated deliveries for aircraft, tanks, and other equipment. The first half of 1957 saw a first shipment of supersonic aircraft, TU-104 transport planes, six ships built in Poland, and three W-class submarines.<sup>79</sup> While Khrushchev later reported to the CPSU XXI congress that the country “had not interfered and does not intend to interfere in the domestic affairs of other countries,”<sup>80</sup> the military capability of Egypt had doubled.<sup>81</sup>

- 28 By the time Khrushchev entered the Egyptian Museum six years later, the Soviet Union had provided Egypt with \$600 million in materiel.<sup>82</sup> When Nasser guided Khrushchev past the display of Queen Ahhotep’s golden flies, Egypt had succeeded in replacing Great Britain with the Soviet Union as its leading weapons dealer.
- 29 Face to face with Queen Ahhotep’s golden flies, Khrushchev responded with a casual, yet polite, remark that such ancient objects were very much in keeping with contemporary artistic tastes.<sup>83</sup> Un derstood as a compliment by his Egyptian interlocutors, his comment cut to the heart of the Cold War’s cultural politics.
- 30 Since the 1940s, a shift had been occurring in global art, from regionalism’s accessible themes to the non objective art of “abstract expressionism.”<sup>84</sup> Among the member-states of the emerging North Atlantic Treaty Organization, various cultural and political entities deployed this second style of painting as a “weapon against totalitarianism,”<sup>85</sup> in that it coincided fairly closely with an ideology that came to dominate American public life after the 1948 presidential election.<sup>86</sup> Indeed, nonrepresentational paintings by US artists described in terms of “abstract expressionism”—such as those of Mark Rothko, among others—were described as celebrations of a sense of individual freedom which characterized the Cold War West.<sup>87</sup>
- 31 Through a series of connections—including combatants’ embodied experience of war and artists’ relationships to a variety of government organizations—Khrushchev seemed to have identified Queen Ahhotep’s golden flies as a distant “mirror” for the artwork of Willem de Kooning, Barnett Newman, and Jackson Pollock.<sup>88</sup> De Kooning’s paintings, such as his *Pink Angels* (1945), contain inter-textual allusions to earlier paintings; in Newman’s “zip” paintings, including *Onement I* (1948), the zip divides the smooth, dominant, single-colored surface of the canvas in a manner suggesting rupture; Pollock’s *Autumn Rhythm: Number 30* (1950) “does not ‘look’ like things.”<sup>89</sup>
- 32 The Soviet Union’s Academy of Arts employed sculptors and painters. In addition to offering “official” artists commissions, prizes, and conferences to discuss their work, and shipping supplies to their rent-free studios,<sup>90</sup> it was less supportive of discussion of new developments around the art world. The artists’ union had suspended publication of its official journals—*Iskusstvo* (“Art”), *Khudozhnik* (“Artist”), and *Tvorchestvo* (“Creativity”)—for the duration of World War II. After the war, when the three journals resumed publication, the official portrait painter A. M. Gerasimov allied with the chief of the artists’ union Vladimir Serov to resist the rising tide of a general preoccupation with the subconscious.<sup>91</sup>
- 33 Not all shared Gerasimov, Khrushchev, and Serov’s opinions. After the war, Moscow artist E. L. Kropivnitsky obtained reproductions of Salvador Dalí, Paul Klee, and Joan Miró.<sup>92</sup> By the mid-1950s, a varied group of creative people had gathered around Kropivnitsky, among them his sons Leo and Valentine, painter O. Rabin, and poets I. Holin, E. Limonov, and G. Sapgir.<sup>93</sup> Sculptor E. Neizvestny received his medical discharge from the Red Army when an exploding bullet pierced his chest, shattered his spine and ribs, and left a crater in his back; after the war ended, a military medical

commission examined him, finding him a “class II invalid.” Following a period of recuperation, Neizvestny went to work at a factory in Sverdlovsk, then taught art classes at the Suvorov Military Institute.<sup>94</sup> Moving to Moscow without official *kontraktsiia*, he sold pieces to nuclear physicists L.D. Landau and P.L. Kapitsa,<sup>95</sup> as well as working anonymously for the studios of established architects.<sup>96</sup>

- 34 A series of exhibits were planned to introduce this kind of artistic “formalism”—as abstract expressionism was called in Moscow—to the Soviet capital’s public, as an attempt to bridge the growing rift between official and unofficial art worlds. Khrushchev’s antipathy toward modern art had already been noticed—he resented its “radical novelty,” its “impulse to extreme individualism,” its “valorization of inaccessibility.”<sup>97</sup> Public celebrities such as Olympic weightlifter F. Bogdanovsky, cosmonaut Yu. Gagarin, brigade leader on a construction site G. Lamochkin, and textile worker V. Petrishcheva characterized abstract expressionism as the “pursuit of cheap sensations, masked in some cases by empty declarations, [which] drag to exhibitions or load the airwaves with nonsensical combinations of colors or sounds, and more over attempt to palm off their wares as innovations.”<sup>98</sup> The “radical novelty,” the “extreme individualism,” and “inaccessibility” of artistic formalism contrasted with the accessible, collective establishment of athleticism, scientific heroism, and an aristocracy of labor.
- 35 The first of these shows celebrated the 75th birthday of communist artist Pablo Picasso (1956);<sup>99</sup> followed by the “World Festival of Youth and Students” (1957), with its separate pavilions for painting and sculpture;<sup>100</sup> then an “Art of Socialist Countries” exhibit (1958).<sup>101</sup> These, together with an “Exhibition of American Painting and Sculpture,” marked an *otpepel* (“thaw”) in the visual arts.<sup>102</sup> By the early 1960s, as part of this “thaw,” Neizvestny started work on a series of small-scale bronze casts, described as cyborg-hulks; “quasi-human creatures beset by contortions... uncanny, deformed objects.”<sup>103</sup> A show of avant-garde art by Kropivnitsky and others was scheduled to open in the Hotel *Yunost* (“Youth”) on Moscow’s downtown Gorky Street during November 1962. The *Yunost* artists hung their work for a private preview in the apartment of sculptor E. Belyutin; when the authorities closed this unsanctioned gathering after only a few hours,<sup>104</sup> the artists were invited to join the official “30 Years of Moscow Art” exhibition scheduled in the *Manezh*—a much larger and more significant venue than either the hotel or the apartment.<sup>105</sup> Only a few short steps from the Kremlin, this 170-meter-long hall served the Soviet empire and its predecessor as their epicenter.<sup>106</sup> Construction of this building—whose name is a distant mirror for the French *manège*, or “riding arena”—was a high point of the city’s revitalization after Napoleon’s defeat, serving Russia’s Imperial Cavalry regiments, then retaining their name after the October Revolution witnessed conversion of the space to civilian uses.<sup>107</sup>
- 36 In this way, a number of artists were added at the last moment to the “30 Years of Moscow Art” exhibition scheduled to open in December 1962. Several were World War II veterans; one of these was Neizvestny.<sup>108</sup> Following the *Manezh* opening, four cabinet members and several members of the CPSU secretariat accompanied Khrushchev to view the works.<sup>109</sup> The sculptor recalled that an entourage of about seventy public figures entered the building,<sup>110</sup> among them Serov and Gerasimov.<sup>111</sup> Khrushchev toured the ground-floor halls quietly; only when he reached the top of the stairs did he begin to shout: “Disgrace! Dog shit! Filth! Pederasts! Who is responsible for this? Who is the leader?” The sculptor Belyutin stepped forward; somebody among the

official delegation said: “He’s not the real leader, we don’t want him,” and, pointing at Neizvestny, “That’s the real leader!”<sup>112</sup>

- 37 Acknowledging that accounts of what followed have become part of Cold War mythology, the sculptor recalled that he answered back: “you may be premier and chairman but not here in front of my works. Here I am premier and we shall discuss as equals.”<sup>113</sup>
- 38 From among the official entourage, KGB chief A.N. Shelepin barked something like, “If you continue to behave that way, we’ll let you rot in the uranium mines.”<sup>114</sup> The war veteran related that he no longer feared death, which “let me feel completely free inside,” at which point he saw the “attentive, interested, and even sympathetic gaze” of the man who had evacuated from Kiev by air twenty years earlier. To the Premier, the Soviet sculptor is said to have replied, “you are insulting me; such outstanding Communists as [Italian expressionist] Renato Guttuso, Picasso, and [Mexican muralist David Alfaro] Siqueiros support me and love me.” Khrushchev then answered, “Aha, I’ve got you. Here you are in front of the number one Communist in the world—that’s me—and I don’t like your works at all.”<sup>115</sup>
- 39 In his exchanges with the authorities, many considered the sculptor to exemplify the kind of individual freedom associated with art by de Kooning, Newman, and Pollock.<sup>116</sup> After the 1962 confrontation with Khrushchev and his entourage, Neizvestny failed to find work as a professional artist for almost a decade. Since he was unable to sell art under his own name, rivals stole and executed designs he had submitted for large projects, while he found work loading salt at a railroad switchyard.<sup>117</sup>
- 40 Seven years later, the sculptor learned of Egypt’s international competition for a monument at the Aswan high dam; a competition that was to be adjudicated by an international jury with no affiliation to the USSR’s artistic academy.<sup>118</sup> For his entry, he developed an enormous lotus flower design of “leaf formations rising upwards in a gothic style to a height of two hundred and seventy feet... [with] a giant relief with motifs from the ‘tree of life.’”<sup>119</sup> He managed to smuggle his entry out of the country and into Egypt before the submission deadline. As international journalists were invited to be present in Cairo when the envelopes containing the jury votes were opened, news of his winning design was made public around the world.<sup>120</sup>
- 41 This success gained Neizvestny entry into the official Soviet art world; it was not, however, his greatest accomplishment. After Khrushchev’s death in 1971, his son S. N. Khrushchev asked the sculptor for a memorial. Intertwined white and black marble blocks (alluding to the contrasts and paradoxes of his public service) frame a head cast in bronze.<sup>121</sup> The cemetery belonging to the historic Novodevichy Convent on the Moscow River had been selected as Khrushchev’s final resting place.<sup>122</sup> After a four-year delay,<sup>123</sup> this tombstone uniting “formalist” and “realist” elements was finally installed to mark the leader’s grave.<sup>124</sup>

## Conclusion

- 42 This essay has explored the nature of the relationship between Pharaonic art and Egyptian society, and “formalist” art and Soviet society, through a series of martial themes. Queen Ahhotep I’s “golden flies,” which attracted Nasser’s attention and Khrushchev’s response, were New Kingdom military decorations found in a woman’s

tomb. In the Egyptian Museum, the “golden flies” evoked a military history stretching from the New Kingdom to the Cold War. Khrushchev’s wartime experience on the Soviet Union’s western front reflects the overlap between administrative power and military conquest; similarly, what Nasser saw and heard during the 1948 Palestine campaign underscored the value of advanced weapons systems. By the time Khrushchev visited the Egyptian Museum during 1964, the Soviet Union had replaced Great Britain as Egypt’s leading weapons supplier.

- 43 As Michael Hatt and Charlotte Klonk point out, “what is at stake for Marxism and social art history is not the embeddedness of art in society, but the nature of this relationship and its consequences.”<sup>125</sup> This contribution considers the imbrication of ancient and modern art, with the mid-twentieth century’s changing tides of war and peace. Both the Soviet Communist Party leader and the Egyptian president had experience of military defeat; both found their experiences contrasted with (and informed by) those of veterans who had seen active service.
- 44 Khrushchev’s measured remarks before the “golden flies” in the Egyptian Museum distantly echo his response to works exhibited at the *Manezh*. For Khrushchev, Queen Ahhotep’s gold reflected his conflict with war veteran Ernest Neizvestny and those “uncanny, deformed” sculptures from two years earlier. In the cultural politics of the Cold War, Khrushchev found the New Kingdom golden flies to also reflect the artwork of de Kooning, Newman, and Pollock. In turn, the “Thirty Years of Moscow Art” exhibition found its own distant mirrors, first in Neizvestny’s design for a monument at the Aswan High Dam and later in Khrushchev’s Novodevichy monument.

## NOTES

1. William J. BURNS, *Economic Aid and American Policy toward Egypt, 1955-1981*, Albany, NY: SUNY Press, 1985, p. 154. I’d like to express my gratitude to Mercedes Volait, to Oregon writing group colleagues Djamila Brooks, Nancy Demerdash, and Mary Anne Lewis; and, in Texas, to writing group colleagues Kimberley Alido, Laurie Green, and Denise Spellberg (any remaining errors are my own).
2. “Saturday, 9 May 1964,” *The Scribe/Arab Review*, August 1964, p. 51.
3. Thomas SCHNEIDER, “Egypt and the Levant,” in Joan ARUZ et al., *Beyond Babylon: Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium B.C.*, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven, Yale University Press, 2008, p. 119.
4. Graciela N. GESTOSOSINGER, “Queen Ahhotep and the ‘Golden Fly,’” *Cahiers Caribéens d’Égyptologie*, no. 12, 2009, p. 75-88. I am grateful to Suzanne L. Onstine for drawing my attention to this source.
5. Abeer EL-SHAHAWY, *The Egyptian Museum in Cairo*, Cairo: Farid Atiya Press, 2005, p. 151.
6. “Catalog Part C., Various Dates,” in Christine LILYQUIST et al., *The Tomb of Three Foreign Wives of Tuthmosis III*, New York, NY: Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 299.
7. *Ibid.*, p. 84.
8. Hope B. WERNES, *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*, New York, NY: Continuum, 2006, p. 181.
9. Gene KRITSKY and Ron H. CHERRY, *Insect Mythology*, San Jose, CA: Writer’s Club Press, 2000, p. 61.

10. *Ibid.*, p. 77.
11. Graciela N. GESTOSOSINGER, "Queen Ahhotep and the 'Golden Fly,'" *op. cit.* (note 4).
12. Wendy CHRISTENSEN, *Empire of Ancient Egypt*, rev. ed., New York: Chelsea House, 2009, p. 73.
13. Robert MORKOT, *Historical Dictionary of Ancient Egyptian Warfare*, Lanham: Scarecrow Press, 2003, p. 4.
14. Steven R. DAVID, "Realism, Constructivism, and the Amarna Letters," in Raymond COHEN and Raymond WESTBROOK, *Amarna Diplomacy: The Beginnings of International Relations*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002, p. 75.
15. Betsy M. BRYAN, "Administration in the Reign of Thutmose III," in Eric H. CLINE and David B. O'CONNOR, *Thutmose III: A New Biography*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, p. 93.
16. Michael PODRO, *The Critical Historians of Art*, New Haven: Yale University Press, 1982, p. 2-3.
17. Frances Stonor SAUNDERS, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London: Granta Books, 2000, p. 258.
18. Dawn Langley SIMMONS and Ann PINCHOT, *Jacqueline Kennedy: A Biography*, New York, NY: Signet, 1966, p. 145.
19. "Treasures of the Kennedy Library to be Displayed," *Prologue: The Journal of the National Archives*, vol. 31, no. 3, 1999, p. 220.
20. Muḥammad Ḥasanayn HAYKAL, *Sphinx and Commissar: The Rise and Fall of Soviet Influence in the Arab World*, London: Collins, 1978, p. 32.
21. Rami GINAT, "Nasser and the Soviets; A Reassessment," in Elie PODEH and Onn WINCKLER (eds), *Rethinking Nasserism: Revolution and Historical Memory in Modern Egypt*, Gainesville: University Press of Florida, 2004, p. 242.
22. Jeremy Smith, *Red Nations: The Nationalities Experience in and after the USSR*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2013, p. 174.
23. Jan Tomasz GROSS, *Revolution from Abroad: The Soviet Conquest of Poland's Western Ukraine and Western Belorussia*, rev. ed., Princeton: Princeton University Press, 2002, p. 72.
24. *Ibid.*, p. 176.
25. Andrzej PACZKOWSKI, *The Spring Will Be Ours: Poland and the Poles from Occupation to Freedom*, University Park: Penn State Press, 2010, p. 42.
26. Marci SHORE, *Caviar and Ashes: A Warsaw Generation's Life and Death in Marxism, 1918-1968*, New Haven: Yale University Press, 2006, p. 158.
27. David Stahel, *Kiev 1941: Hitler's Battle for Supremacy in the East*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2011, p. 49.
28. Martin van CREVELD, *Supplying War: Logistics from Wallenstein to Patton*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2004, p. 148.
29. Simon ADAMS, *The Eastern Front*, New York: Rosen Publishing, 2009, p. 24.
30. Nikita Sergeevich KHRUSHCHEV and Sergeĭ KHRUSHCHEV, *Memoirs of Nikita Khrushchev: Commissar, 1918-1945*, University Park: Penn State Press, 2004, p. 342.
31. Simon Sebag MONTEFIORE, *Stalin: The Court of the Red Tsar*, New York: Knopf, 2004, p. 381.
32. Karel C. BERKHOFF, *Harvest of Despair: Life and Death in Ukraine Under Nazi Rule*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, p. 18.
33. Timothy J. COLTON, *Commissars, Commanders, and Civilian Authority: The Structure of Soviet Military Politics*, Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 169.
34. John MOSIER, *Deathride. Hitler vs. Stalin: The Eastern Front, 1941-1945*, New York: Simon and Schuster, 2010, p. 138.
35. Vasily GROSSMAN, *A Writer at War: A Soviet Journalist with the Red Army, 1941-1945*, 2nd ed., New York: Vintage Books, 2007, p. 36.
36. Ian GREY, *The First Fifty Years: Soviet Russia, 1917-67*, New York: Coward-McCann, 1967, p. 519.
37. *Arab Observer*, May 1964, p. 51.

38. *Ibid.*, p. cv.
39. Gamal Abdul NASSER and Walid KHALIDI, "Nasser's Memoirs of the First Palestine War," *Journal of Palestine Studies*, vol. 2, no. 2, 1973, p. 3-32. DOI: 10.2307/2535478 (viewed January 17, 2016). I'm grateful to Alfredo González Benítez for drawing my attention to this source.
40. Kenneth Michael POLLACK, *Arabs at War: Military Effectiveness, 1948-1991*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, p. 16.
41. Fawaz A. GERGES, "Egypt and the 1948 War: Internal Conflict and Regional Ambition," in Eugene L. ROGAN and Avi SHLAIM, *The War for Palestine: Rewriting the History of 1948*, New York: Cambridge University Press, 2001, p. 150.
42. Janice J. TERRY, "Egypt," in Philip MATTAR, *Encyclopedia of the Palestinians*, 2nd ed., New York: Infobase Publishing, 2005, p. 141.
43. Chaim HERTZOG and Shlomo GAZIT, *The Arab-Israeli Wars: War and Peace in the Middle East from the 1948 War of Independence to the Present*, New York: Vintage Books, 2005, p. 71.
44. Benny MORRIS, *1948: A History of the First Arab-Israeli War*, New Haven: Yale University Press, 2008, p. 368.
45. Efraim KARSH, *The Arab-Israeli Conflict: The 1948 War*, New York: Rosen Publishing, 2009, p. 54.
46. Kenneth Michael POLLACK, *Arabs at War*, *op. cit.* (note 40), p. 16.
47. Janice J. TERRY, "Egypt", *op. cit.* (note 42), p. 141.
48. Chaim HERTZOG and Shlomo GAZIT, *The Arab-Israeli Wars*, *op. cit.* (note 43), p. 71.
49. David TAL, *War in Palestine, 1948: Strategy and Diplomacy*, London/New York: Routledge, 2004, p. 178.
50. Janice J. TERRY, "Egypt," *op. cit.* (note 42), p. 141.
51. *Ibid.*, p. 141.
52. Ghada Hashem TALHAMI, *Palestine in the Egyptian Press: From al-Ahram to al-Ahali*, Lanham: Lexington Books, 2007, p. 161.
53. Selma BOTMAN, *Egypt from Independence to Revolution, 1919-1952*, Syracuse: Syracuse University Press, 1991, p.50.
54. Ghada Hashem TALHAMI, *Palestine in the Egyptian Press*, *op. cit.* (note 52), p.88.
55. Louis AWAD, "Cultural and Intellectual Developments in Egypt Since 1952," in Panayiotis Jerasimof VATIKIOTIS (ed), *Egypt Since the Revolution*, London: Routledge, 2012, p. 143.
56. Éric ROULEAU, "Abd al-Nasser and the Palestinian National Movement; Chronicle of a Stormy Affair," in Kamīl MANṢŪR and Leila Tarazi FAWAZ (eds), *Transformed Landscapes: Essays on Palestine and the Middle East in Honor of Walid Khalidi*, Cairo/New York: American University in Cairo Press, 2009, p. 178.
57. Karel HOLBIK, "Egypt as recipient of Soviet aid, 1955-1970," *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft*, vol. 127, no. 1, 1971, p. 139.
58. David TAL, *War in Palestine, 1948*, *op. cit.* (note 49) p. 169.
59. United Kingdom, The National Archives (TNA), FO 401/234, p. 6.
60. Special to the *New York Times*, "Bevan Cites Issues Barring Suez Pact," *New York Times*, January 2, 1954.
61. Benjamin WELLES, special to the *New York Times*, "Britain Hardens Attitude on Suez: Plans to Retain Full Canal Zone Forces Until Egypt Quells Attacks on Them," *New York Times*, February 5, 1954.
62. Benjamin WELLES, special to the *New York Times*, "Britain to Offer to Evacuate Suez: Drafting Proposal to Move Out All Troops If Egypt Accepts War Proviso," *New York Times*, June 17, 1954.
63. Waldo DRAKE, "Britain's Defense," *Los Angeles Times* (1923-Current File), April 15, 1954.
64. Peter G. BOYLE, *The Churchill-Eisenhower Correspondence, 1953-1955*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990, p. 24.



65. United States Department of State, "Foreign relations of the United States, 1952-1954. The Near and Middle East (in two parts)," 1952-1954, p. 2325. URL: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/FRUS/FRUS-idx?id=FRUS.FRUS195254v09p2> (viewed February 17, 2016).
66. "Text of Main Agreement on Suez Canal Zone Base," *New York Times*, October 20, 1954.
67. "Soviet Offer Confirmed: Egypt's Deputy Premier Says Moscow Made Arms Bid," *New York Times*, September 5, 1955.
68. Cairo, Egyptian Home Service - 1955-08-17, "Al-Nasir Comments on Trip to Russia," Daily Report, Foreign Radio Broadcasts, FBIS-FRB-55-161 on 1955-08-18.
69. Cairo, Egyptian Home Service - 1955-08-21, "Relations with USSR," Daily Report, Foreign Radio Broadcasts, FBIS-FRB-55-164 on 1955-08-23.
70. Karel HOLBIK, "Egypt as recipient of Soviet aid, 1955-1970," *op. cit.* (note 57), p. 138-139.
71. Nael SHAMA, *Egyptian Foreign Policy: Against the National Interest*, London: Routledge, 2013, p. 25.
72. Roby C. BARRETT, *The Greater Middle East and the Cold War: US Foreign Policy Under Eisenhower and Kennedy*, London/New York: I.B. Tauris, 2007, p. 31.
73. Tareq Y. ISMAEL, *International Relations of the Contemporary Middle East: A Study in World Politics*, Syracuse: Syracuse University Press, 1986, p. 201.
74. Amitav Acharya and See Seng Tan, "Introduction," in See Seng TAN and Amitav Acharya, *Bandung Revisited: The Legacy of the 1955 Asian-African Conference for International Order*, Singapore: NUS Press, 2008, p. 12.
75. Rami GINAT, "Origins of the Czech-Egyptian Arms Deal: A Reappraisal," in David TAL (ed), *The 1956 War: Collusion and Rivalry in the Middle East*, London/Portland: Frank Cass, 2001, p. 146.
76. John G. NORRIS, "Egypt to Get Russian Bombers," *The Washington Post and Times Herald* (1954-1959), November 10, 1955.
77. Moshe EFRAT, "The Economics of Soviet Arms Transfers to the Third World. A Case Study: Egypt," *Soviet Studies*, vol. 35, no. 4, October 1983, p. 437-456.
78. Karel HOLBIK, "Egypt as recipient of Soviet aid, 1955-1970," *op. cit.* (note 57), p. 155.
79. *Ibid.*, p. 156.
80. *Ibid.*, p. 156.
81. Moshe EFRAT, "The Economics of Soviet Arms Transfers to the Third World. A Case Study," *op. cit.* (note 77), p. 440.
82. Douglas LITTLE, "The New Frontier on the Nile: JFK, Nasser, and Arab Nationalism," *The Journal of American History*, vol. 75, no. 2, September 1988, p. 501-527.
83. *Al-Ahram*, May 22, 1964; *LIFE*, May 22, 1964; Roy Aleksandrovich MEDVEDEV, *Khrushchev*, Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1983, p. 231.
84. Erika DOSS, "The Age of Cultural Politics: From Regionalism to Abstract Expression," in Lary MAY (ed), *Recasting America: Culture and Politics in the Age of Cold War*, Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 195.
85. Erika DOSS, *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*, 2nd ed., Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 4.
86. Serge GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, 2nd ed., Chicago: University of Chicago Press, 1985, p. 195.
87. James E. B. BRESLIN, *Mark Rothko: A Biography*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 629, n. 43.
88. For Klee's influence on de Kooning, see Barbara HESS, *Willem de Kooning, 1904-1997: Content as a Glimpse*, Cologne/Los Angeles: Taschen, 2004, p. 13; for Miró's influence on Newman see Jeremy LEWISON, *Looking at Barnett Newman*, London: August Media, 2002, p. 13; for the conversation between Miró's and Pollock's work, see Henry ADAMS, *Tom and Jack: The Intertwined Lives of Thomas Hart Benton and Jackson Pollock*, New York: Bloomsbury Press, 2009, p. 355.

89. Christopher GAIR, *The American Counterculture*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 88.
90. *Kontraktsiia* were formal agreements between artist and Soviet Ministry of Culture “according to which artists received a monthly wage in exchange for turning out an annual quota of works,” from which more male than female artists derived sustenance during the pre-war period. See Susan E. REID, “All Stalin’s Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s,” *Slavic Review*, vol. 57, no. 1, April 1998, p. 133-173.
91. Igor MEAD and Paul SJEKLOCHA, “‘The Varvaristy’ Soviet Unofficial Art,” *Russian Review*, vol. 25, no. 2, April 1966, p. 115-130.
92. Matthew Jesse JACKSON, *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago/London: University of Chicago Press, 2010, p. 22.
93. “Semiotics,” URL: <http://afionord.tripod.com/rat/semio.html> (viewed February 17, 2016).
94. Albert LEONG, *Centaur: The Life and Art of Ernst Neizvestny*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2002, p. 46-49.
95. Jeffrey L. ROBERG, *Soviet Science Under Control: The Struggle for Influence*, London: Macmillan Publishers; New York, Saint Martin’s Press, 1998.
96. Albert LEONG, “Preface,” in Ernst NEIZVESTNY, *Space, Time, and Synthesis in Art: Essays on Art, Literature, and Philosophy*, Oakville, Ont.: Mosaic Press, 1990, p. xxxiii.
97. Nancy CONDEE, “Cultural Codes of the Thaw,” in William TAUBMAN et al., *Nikita Khrushchev*, New Haven: Yale University Press, 2000, p. 170-171.
98. Priscilla Johnson MCMILLAN, *Khrushchev and the Arts: The Politics of Soviet Culture, 1962-1964*, Cambridge: M.I.T. Press, 1965, p. 139.
99. Jp. A. CALOSSE, *Picasso*, New York: Parkstone International, 2011, p. vii.
100. Stephen V. BITTNER, *The Many Lives of Khrushchev’s Thaw: Experience and Memory in Moscow’s Arbat*, Ithaca: Cornell University Press, 2008, p. 66.
101. Peter ROMIJN et al., *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 58.
102. Rafis ABAZOV, *Culture and Customs of the Central Asian Republics*, Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 2007, p. 183; Alan BIRD, *A History of Russian Painting*, Oxford: Phaidon, 1987, p. 270; Vern G. SWANSON, *Soviet Impressionism*, Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors’ Club, 2001, p. 292.
103. Matthew Jesse JACKSON, *The Experimental Group*, op. cit. (note 92).
104. James AULICH and Marta SYLVESTROVÁ, *Political Posters in Central and Eastern Europe, 1945-95: Signs of the Times*, Manchester: Manchester University Press, 1999, p. 34.
105. Igor MEAD and Paul SJEKLOCHA, “‘The Varvaristy’ Soviet Unofficial Art,” op. cit. (note 91).
106. Susan REID, “The Exhibition ‘Art of Socialist Countries’, Moscow 1958-9 and the Contemporary Style of Painting,” in Susan Emily REID et David CROWLEY (eds), *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford/New York: Berg, 2000, p. 165.
107. Timothy J. COLTON, *Moscow: Governing the Socialist Metropolis*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 34.
108. Matthew Jesse JACKSON, *The Experimental Group*, op. cit. (note 92).
109. “‘The Varvaristy’ Soviet Unofficial Art,” op. cit. (note 91).
110. John BERGER, *Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the U.S.S.R.*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1969.
111. Priscilla Johnson MCMILLAN, *Khrushchev and the Arts*, op. cit. (note 98).
112. Alla ROSENFELD and Norton Townshend DODGE, *Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956-1986; The Norton and Nancy Dodge Collection, the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey*, New York: Thames & Hudson, 1995.
113. John BERGER, *Art and Revolution*, op. cit. (note 110).

114. Solomon VOLKOV, *The Magical Chorus: A History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn*, New York: Vintage Books, 2009, p. 206.
115. Arkadii VAKSBERG, "Something unknown about Neizvestny; interview with Ernst Neizvestny," *Russian Politics & Law*, vol. 37, no. 1, February 1999, p. 86-93. URL: [www.tandfonline.com/doi/abs/10.2753/RUP1061-1940370186](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2753/RUP1061-1940370186) (viewed February 17, 2016).
116. Harrison E. SALISBURY, "Monumental dreams of Ernst Neizvestny," *ARTnews*, vol. 78, no. 5, May 1979, p. 102-105.
117. Harlow ROBINSON, "The View From Khrushchev's Head," *The New York Times*, sect. Books, August 25, 2002. URL: [www.nytimes.com/2002/08/25/books/the-view-from-khrushchev-s-head.html](http://www.nytimes.com/2002/08/25/books/the-view-from-khrushchev-s-head.html) (viewed February 17, 2016).
118. *The High Aswan Dam Approaching the Last Year of Construction*, Cairo: Survey of Egypt, 1968.
119. Erik EGELAND and Ėrnst NEIZVESTNYĬ, *Ernest Neizvestny, Life and Work*, Oakville, Ont.: Mosaic Press; New York, Flatiron Books, 1984, p. 93.
120. *Studio International*, July 1969, p. 7.
121. Vladimir POZNER, *Parting with Illusions: The Extraordinary Life and Controversial Views of the Soviet Union's Leading Commentator*, New York: Avon Books, 1991, p. 126.
122. István HARGITTAI, *Buried Glory: Portraits of Soviet Scientists*, New York/Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 319.
123. Peter RADETSKY, *The Soviet Image: A Hundred Years of Photographs from Inside the TASS Archives*, San Francisco: Chronicle Books, 2007, p. 62.
124. Roy Aleksandrovich MEDVEDEV, *Khrushchev, the Years in Power*, New York: Norton, 1978, p. 148.
125. Michael HATT and Charlotte KLONK, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester: Manchester University Press, 2006, p. 121.
- 

AUTHOR

ELIZABETH BISHOP

Texas State University

# Titillons Néfertiti : l'égyptomanie, un art éminemment populaire (1880-1980)

Jean-Marcel Humbert

---

- <sup>1</sup> L'égyptomanie, phénomène universel désignant la réutilisation des thèmes décoratifs de l'Égypte ancienne à l'époque moderne, s'est développée dans tous les domaines de l'art. Les études scientifiques la concernant se sont multipliées depuis une vingtaine d'années, mais sont restées cantonnées essentiellement au domaine des créations artistiques majeures (architecture, peinture, sculpture et objets d'art) réalisées le plus souvent en exemplaire unique par des artistes célèbres pour des amateurs fortunés. Ces œuvres adaptant l'art égyptien ancien, comme l'Autel d'Apis de Dinglinger, le médaillier de Denon, les services égyptiens de Sèvres, ou encore le grand vase en tôle de Deharme<sup>1</sup>, demeurent toutefois exceptionnelles et sont restées longtemps confidentielles.
- <sup>2</sup> En dehors de ces domaines très spécifiques, l'Égypte se répand largement dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle dans bien d'autres genres artistiques. Tous les types de spectacles scéniques (théâtre parlé et chanté, ballets) sont touchés<sup>2</sup>, et le transfert vers le cinéma s'effectue naturellement : les films péplum à l'égyptienne se multiplient tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, comptant pour nombre d'entre eux parmi les plus rentables du box-office. Paquebots, hôtels, restaurants, grands magasins, parcs d'attractions, et même des tombes<sup>3</sup> rappellent l'originalité de la civilisation égyptienne ancienne à des populations internationales qui n'y avaient pas été spécialement sensibilisées. La publicité se fait le véhicule privilégié des formes les plus variées d'égyptomanie, mêlant indistinctement sphinx et momies, Cléopâtre et Isis, Toutankhamon et Ramsès, pour vanter les mérites des marques les plus diverses allant des produits de beauté aux sanitaires, en passant par les moulins à café, le cirage et les poêles étamées<sup>4</sup>.
- <sup>3</sup> Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'égyptomanie s'efforce donc de gagner de nouvelles couches d'aficionados, et donc de nouvelles clientèles. Alors que des produits de luxe – mobilier, bijoux, bronzes d'art – continuent d'être produits et vendus aux classes les plus aisées, des objets « de pacotille » à moindre coût se répandent à travers le monde et touchent

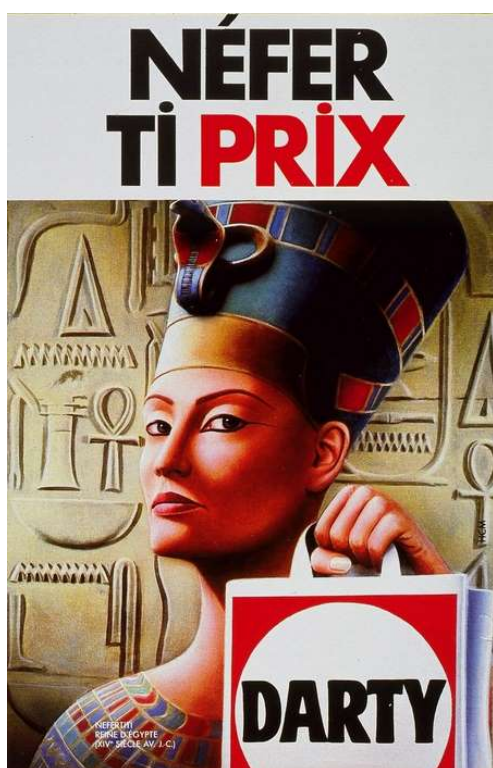
les classes les plus populaires. Le xx<sup>e</sup> siècle voit se multiplier tant leur nombre que les manières dont ils adaptent des thèmes d'inspiration de plus en plus diversifiés.

## Appropriation et détournement

- 4 Le merchandising s'appuie sur un concept simple : le souhait du public de s'approprier ne serait-ce qu'une toute petite part d'Égypte antique, par des images et, mieux encore par des objets de petites dimensions, susceptibles de s'intégrer dans leur intérieur sans pour autant y occuper une place démesurée. Cela explique l'extraordinaire prolifération des objets usuels à l'égyptienne tout particulièrement à partir des années 1920 : heurtoirs, boîtes à ouvrage ou à biscuits, haut-parleurs en forme de tête de sphinx, machines à coudre, serre-livres, il n'est pas un type d'objet que l'on ne puisse trouver dans une déclinaison égyptisante.
- 5 Mais toutes ces créations ne représentent qu'un des éléments du phénomène, dont l'autre volet est constitué d'objets participant de la culture populaire. Cette facette séduit moins les historiens de l'art, et pourtant, c'est elle qui a assuré à bien plus grande échelle le développement de l'égyptomanie, tout en confortant le goût du grand public pour l'égyptologie. Cette culture populaire s'est nourrie d'une certaine diffusion de la recherche archéologique transmise par des présentations didactiques dans les musées, les zoos et les expositions nationales et universelles. La presse grand public (comme *L'Illustration* ou les suppléments illustrés du *Petit Journal*) privilégie quant à elle le côté spectaculaire et « sensationnel » des découvertes égyptologiques, qui frappe les foules. Des thématiques peu différenciées mais très fortes (mystère, malédiction, momies revenant à la vie, trésors, etc.) sont également diffusées par les arts du spectacle (théâtre, opéra et cinéma), par le roman populaire et enfin par un média dont on parle trop peu, la réclame, qui devient bientôt la publicité.
- 6 Les raisons de cet engouement, que ce soit chez les créateurs ou chez les acheteurs, ne sont pas toujours faciles à discerner. À cet égard, l'exemple de Néfertiti est plein d'enseignement. Depuis la découverte de son buste le 6 décembre 1912, Néfertiti est devenue l'un des archétypes majeurs de la beauté féminine, et occupe de ce fait une place privilégiée parmi les icônes de l'égyptomanie mondiale. Facilement reconnaissable grâce à sa « couronne haut mortier de couleur bleue », elle participe du phénomène de l'appropriation largement associé à l'égyptomanie : les femmes s'efforcent d'atteindre pareille beauté qui s'est particulièrement assimilée à la période des années 1920 ; de leur côté, les hommes recherchent des canons de séduction qui leur rappellent cette sculpture.
- 7 On n'est donc guère étonnés de voir ce buste de Néfertiti largement utilisé par la publicité à travers le monde occidental, et ce dans les domaines les plus variés. Bien sûr tout d'abord pour vanter les mérites de produits de beauté (Mila, Alo-Cosmetics, Eye Liner Germaine Monteil), mais aussi de tout ce qui est lié à l'élégance (bijoux Monet, montres Concord, lunettes Cazal, gaines Peter Pan et Maidenform). De par la variété et la fraîcheur des couleurs qui la parent, elle soutient également des marques de peintures (La Seigneurie, design VMP Permacolor) ; en tant que reine, des cigarettes (marque Queen) ; et en tant qu'Égyptienne, les voyages vers l'Égypte qui trouvent bien sûr en elle un guide de toute confiance (United Arab Airlines, Egyptian State Railways, Air France entre 1950 et 1980). Moins évidentes sont les motivations qui en font un flacon à whisky (Michter's 1978) et seule sa notoriété peut faire d'elle un modèle allant

faire ses courses chez Darty. Notoriété confortée aussi bien par la bande dessinée (*Mickey à travers les siècles*, *Les Aventures de Papyrus*), le cinéma (*L'Égyptien* avec Anitra Stevens, Michael Curtiz 1954, *Néfertiti reine du Nil* avec Jeanne Crain, Fernando Cerchio 1961, *Néfertiti fille du soleil* avec Michela Rocco di Torrepadula, Guy Gilles 1994), que la comédie musicale (par Christopher Gore et David Spangler, 1978). Nombre de dessins humoristiques la prennent pour sujet sinon pour cible, et elle a l'honneur de figurer au nombre des célébrités de la galerie La Duckomenta (Walt Disney's Donald Duck : Duckfertiti). Elle est également très présente dans les livres pour enfants, les jeux de société, les puzzles, et même les modèles de broderie au point de croix, sommet du kitsch populaire.

Figure 1 : Néfertiti vantant les magasins Darty (publicité, 1986).



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

- 8 Dans tous les cas, Néfertiti s'est donc trouvée bien malgré elle intégrée à des symboles et des connotations qui, pour la plupart, sont en cohérence avec les images que tout un chacun peut se faire d'elle. Elle n'est toutefois pas aussi présente que Cléopâtre, mais du fait de son image unique à la fois originale et élégante, elle a su se faire une place à part dans le paysage diversifié de l'égyptomanie et gagner une reconnaissance visuelle populaire que n'ont jamais atteinte d'autres héroïnes de l'Antiquité telles Hélène de Troie, Messaline, la reine de Saba ou Poppée.
- 9 La force de l'image de ce personnage, grâce à une représentation tridimensionnelle devenue œuvre d'art après avoir été magnifiée par le domaine muséal, ne l'a pas empêché de pénétrer le domaine de l'art populaire, avec notamment les figurines en porcelaine de Royal Doulton et de Wedgwood. L'utilisation qui en est faite se trouve alors modifiée, mise au goût du jour, et ainsi détournée de son modèle original, qui redevient, en quelque sorte, « ordinaire ». Tous ces détournements montrent bien que

l'appropriation d'un élément antique dans la création artistique égyptisante d'objets populaires dépasse largement la sacralisation de l'objet original en tant qu'objet de musée.

- 10 Cette appropriation passe en effet par l'influence d'éléments spécifiques extrêmement codifiés, permanents dans tous les domaines de l'égyptomanie, et qui s'appuient toujours sur des symboles récurrents (beauté, douceur de vivre, mystère, étrangeté et sortilèges, malédiction – des pharaons –, secret, silence et discrétion, savoir et sagesse, mort, trésors, puissance et cruauté, solidité, durée). Son développement a rapidement gagné les domaines socioculturels de masse (éducation, acculturation, musique, films, productions théâtrales, publicité, Internet...), grâce à des méthodes d'intervention efficaces et éprouvées : le plaisir, le jeu, le rire, l'autodérision, la peur... Mais les représentations de Néfertiti ne sont pas les seules à être détournées vers l'art populaire, et toutes les créations de l'art égyptien antique participent d'une telle assimilation.
- 11 Le goût pour l'Égypte trouve ainsi une place de choix dans l'imaginaire populaire, avant de se concrétiser dans la diffusion à grande échelle d'objets décoratifs permettant à tout un chacun de prendre possession à sa manière, et selon ses goûts et ses moyens, de l'art de l'Égypte ancienne. Ces objets simples, qui ont connu un succès considérable dans les classes laborieuses dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et tout au long du XX<sup>e</sup>, n'ont pas de statut muséal, car dans leur grande majorité ils n'ont jamais été étudiés ni exposés, mais ils ont fait partie pendant longtemps du décor intérieur de simples particuliers, leur apportant rêve et évasion. Aujourd'hui, la mode ayant évolué, ils ont quitté les intérieurs privés, et ce n'est que grâce à des collectionneurs qu'ils sont en train d'acquérir un nouveau statut. Mais aucun ne correspond vraiment au « Théorème de Néfertiti » tel que proposé par Sam Bardaouil et Till Fellrath, les commissaires de l'exposition qui a été présentée à l'Institut du monde arabe<sup>5</sup>, car ils sont l'œuvre collective d'ouvriers manufacturiers, et non d'artistes individuels crédités. La large diffusion de ces bibelots en fait essentiellement un phénomène de culture et de société, dont l'évolution n'est pas terminée, même si l'on sent aujourd'hui un certain ralentissement du goût « kitsch », ralentissement lié à l'aspect plus linéaire et dépouillé de la majorité des intérieurs contemporains. Quelques exemples, choisis entre les années 1880 et 1980, permettent d'avoir un aperçu cohérent de cet art populaire dont l'importance quantitative et la variété ne laissent pas de nous surprendre.

## De la Bohême au Japon : la fabrication de bibelots évocateurs

- 12 Est-ce à dire que ces objets participent de l'union entre les arts et l'industrie<sup>6</sup>, poursuivie depuis le règne de Napoléon III et arrivée à son sommet, en ce qui concerne par exemple les bronzes d'art, en 1889 ? À cette date, la mode de l'Égypte avait déjà envahi, sous les formes les plus diverses, les intérieurs bourgeois, mais aussi – d'une manière plus insidieuse – les habitations populaires, avec des chromos, des réclames et des objets décoratifs de facture très simple fabriqués eux aussi de manière industrielle. Le domaine de l'ethnographie moderne et contemporaine et des collectes beaucoup plus larges permettent maintenant d'avoir une idée plus précise de l'évolution du phénomène. Car avoir chez soi une petite part d'Égypte antique grâce à des objets aussi kitsch et peu ressemblants à la réalité archéologique soient-ils, devient une chose à la

fois incontournable et facile. L'art populaire s'engouffre ainsi dans la brèche en proposant à cette énorme clientèle dispersée à travers le monde de petits objets évocateurs en divers types de terres cuites et porcelaines fabriqués essentiellement en Bohême, en Angleterre, en France et au Japon. L'aspect esthétique de ces créations de peu de valeur marchande, jugé rétrospectivement très extravagant après la Seconde Guerre mondiale, explique que beaucoup aient disparu, malgré leur fabrication et leur diffusion en très grand nombre.

## Les manufactures d'Europe centrale

- 13 La production d'Europe centrale est à cet égard tout à fait remarquable et particulièrement représentative. Issue de la « région des poteries », entre Liberec et Teplice [Teplitz] dans l'actuelle République tchèque, elle était à l'origine située en plein empire austro-hongrois (Bohême). Toutefois, elle reste aujourd'hui peu étudiée, en grande partie en raison des déplacements de frontières au fil du XX<sup>e</sup> siècle. Malgré la dispersion relative d'un grand nombre de petites manufactures, la production de cette région est particulièrement importante, intéressante autant que méconnue.
- 14 Sous l'appellation générique Amphora, plusieurs ateliers s'étaient regroupés pour produire des vases et des figurines, dont une part fait appel au domaine égyptisant. Mais, alors qu'il est difficile de savoir quels sont les noms de toutes les sociétés produisant sous le nom « Amphora », d'autres plus indépendantes sont parfaitement identifiées. À l'instar des manufactures de L'Isle-Adam qui s'étaient spécialisées en France dans les objets souvenir en terre cuite pour les bords de mer, plusieurs manufactures d'Europe centrale proposent des objets allant du kitsch à de véritables créations artistiques, dont une part importante est d'inspiration néo-égyptienne, et qui sont rapidement distribués dans le monde entier. Malheureusement, la perte des archives de toutes ces manufactures, détruites lors des conflits ou par les gouvernements successifs, rend leur étude particulièrement difficile.

### Wilhelm Schiller & Sohn (Bodenbach, Bohême)

- 15 En 1885, Wilhelm Schiller quitte la manufacture Schiller et Gerbing, qui avait été fondée en 1829 à Bodenbach (nom allemand de Podmokly, quartier historique de la ville de Děčín en République tchèque). Avec son fils Eduard, il fonde non loin de là, dans le quartier d'Obergrund, la manufacture Wilhelm Schiller & Sohn connue sous la marque WS & S, qui doit fermer définitivement en 1914 en raison de la déclaration de guerre et du manque de main-d'œuvre qui en découle. Leur production égyptisante se caractérise par des formes lourdes et torturées fort sombres, avec des fonds de couleur marron ou rouge et des hiéroglyphes on ne peut plus fantaisistes, mêlant souvent en outre des figures fantastiques. Il est impossible de les raccorder à un style particulier, mais elles sont immédiatement identifiables.



Figure 2 : Wilhelm Schiller & Sohn, vase en terre cuite, vers 1900, hauteur 28 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

### Julius Dressler (Bělá, Bohême)

- 16 C'est à la même époque, vers 1885, que Julius Dressler fonde, dans le quartier de Bělá à Podmokly (aujourd'hui intégré à Děčín), une nouvelle manufacture de faïence et porcelaine qui disparaîtra en 1944-1945. De nombreuses pièces du début du xx<sup>e</sup> siècle, en terre cuite légère et claire, brune ou grise, sont décorées de figures égyptiennes ou à l'égyptienne traitées en couleurs vives et brillantes. Celles-ci reproduisent fort exactement sur des vases des scènes de l'antiquité égyptienne, ou recréent sur des formes souvent très originales une vision personnelle des éléments permanents de l'art égyptien (notamment le némès), avec d'audacieux rapprochements d'orange, de bleu et de vert brillants évoquant l'émail. Mais il n'a pas encore été possible de déterminer quelle était l'origine du goût de Dressler pour l'Égypte antique, ni pourquoi il appréciait tant l'art de ce pays, qu'il adaptait d'une manière aussi originale qu'inimitable.

Figure 3 : Julius Dressler, vase en terre cuite, vers 1905, hauteur 24 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

Figure 4 : Julius Dressler, pot en terre cuite, vers 1905, hauteur 17 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

Figure 5 : Julius Dressler, petite jardinière en terre cuite, vers 1905, largeur 19 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

#### Johann Maresch (Aussig-sur-Elbe)

- 17 Cette fabrique, située à Aussig-sur-Elbe (Bohême, aujourd'hui Ústí nad Labem, République tchèque), produisait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle des objets en terre cuite, dont des plats décoratifs renommés. Outre le disque ailé et des décors floraux nilotiques, l'un d'entre eux utilise les représentations de la tête de profil de deux personnages historiques égyptiens empruntées au grand ouvrage de Prisse d'Avennes, le prince Mantouhichopche (Mentouherkhepeshef ou Mentouherouenemef), fils de Ramsès II, et la reine Nebto (Nebtawy), sœur du précédent<sup>7</sup>. La disposition de ces têtes, façon carte à jouer, ajoute à ces décors un aspect ludique original.

Figure 6 : Johann Maresch, plat décoratif mural en terre cuite, vers 1890, diamètre 37 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

#### Schäfer & Vater (Volkstedt Rudolstadt)

- 18 La manufacture de porcelaine Schäfer & Vater fut fondée par Gustav Schafer et Gunther Vater à Volkstedt Rudolstadt, en Thuringe, en 1890. Elle se caractérise par la fabrication de petites pièces en biscuit, en règle générale dans les gris et rose pâle, produites en très grand nombre. Égyptiennes agenouillées dodelinant de la tête, d'autres debout portant des jarres, pots et récipients ornés de têtes, sphinx, bateaux, éléments hathoriques et même pharaoniques parfois polychromes, l'imagination des créateurs ne connaît pas de limites. Quelques figurines à l'égyptienne, d'une facture plus contemporaine, ont continué d'être produites pendant les années 1950. L'entreprise fonctionne jusqu'en 1962 ; dix ans plus tard, le gouvernement est-allemand fait détruire tous les moules et archives.

Figure 7 : Schäfer & Vater, vase hathorique, biscuit, vers 1910, hauteur 16 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

## La manufacture Royal Doulton (Stoke-on-Trent) en Angleterre

- 19 En Angleterre, le même phénomène se présente de manière quelque peu différente, et la manufacture Royal Doulton, par exemple, diversifie plus son activité<sup>8</sup>. Tout d'abord, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'usine de Lambeth, sont fabriqués d'élégants pots en grès beige, décorés de figures en léger relief dans les tons bleu pâle et jaune paille. Ensuite, au début du XX<sup>e</sup> siècle (1902-1925), apparaît un service à thé en grès marron foncé, avec deux parties brillantes encadrant une partie mate beige clair où sont appliqués des personnages en léger relief qui ne sont pas sans évoquer notamment les figures de porteuses d'offrandes du mastaba de Mérérouka (Sakkarah, VI<sup>e</sup> dynastie). Des cruches de taille diverses et des pots à tabac sont réalisés avec ce même décor.
- 20 Enfin, l'année 1911 voit la création de deux ambitieux services de table comportant toutes les tailles d'assiettes et de plats, avec des services à thé et à café, dans plusieurs coloris (fond rouge brique, fond blanc et décor vert, entièrement noir et blanc, et bleu « Titanium ») et deux sujets : Egyptian A (« poterie ») et Egyptian B (« chasseurs »). Ces séries, ornées de personnages antiques et de hiéroglyphes – dont certains humoristiques –, ont connu un second succès en 1922-1923, après la découverte de la tombe de Toutankhamon, quand la manufacture ajouta la mention « Tutankhamen's Treasures Luxor » sur toute cette production. Un autre service, appelé « Desert » montre des vues de désert avec souvent les pyramides au fond, un arabe à dos de dromadaire et des palmiers. Toutes ces séries furent arrêtées en 1929, mais des décorateurs continuèrent d'inclure des éléments de décor égyptiens dans les créations de Doulton. Certaines pièces signées sont uniques, d'autres, notamment en Royal

Doulton Flambe (rouge flamboyant) font l'objet d'une fabrication continue dans les années 1920 avec des vues des pyramides, du Sphinx, et de nombreuses scènes de désert. D'autres ateliers anglais, comme les porcelaines Wedgwood, Minton ou Carlton Ware, utilisent eux aussi des thèmes égyptiens, mais il s'agit de réalisations beaucoup plus raffinées et coûteuses qui n'entrent pas dans le cadre de la présente étude.

Figure 8 : Royal Doulton, théière en faïence, entre 1902 et 1925, largeur 24 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

Figure 9 : Royal Doulton, plateau de service de table « Poterie » en faïence, entre 1911 et 1922, largeur 37 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

Figure 10 : Royal Doulton, soucoupe de tasse à thé du service de table « Chasseurs » en faïence, avec le sous-titre et le cachet ajoutés après la découverte de la tombe de Toutankhamon, entre 1923 et 1929, diamètre 14,5 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

## Au Japon

- 21 De son côté, le Japon du début du <sup>xx</sup> siècle, soucieux de conquérir – et d’envahir – de nouveaux marchés, se met à son tour au goût du jour en adaptant le domaine égyptien antique. La manufacture de porcelaine Noritake<sup>9</sup>, fondée en 1876 par le baron Ichizaemon Morimura IV, se spécialise tout particulièrement dans ce domaine. Installée en 1908 dans le village de Noritake (Nagoya), elle utilise dès lors ce nom pour ses exportations vers l’Angleterre et les États-Unis, qui connaissent un succès fulgurant.
- 22 Deux grandes séries de décors cohabitent : d’une part des décors égyptisants traités sur fond beige clair dans les gris, bleus et verts pâles, et bistre plus soutenu, donnent aux objets de forme japonaise traditionnelle un aspect quelque peu incongru. D’autre part, des séries aux formes tout aussi originales, mais plus adaptées au genre occidental, avec des bordures dans les jaune-vert ou rouge-bleu, et des personnages souvent reproduits sur des pots à tabac et assiettes diverses jusque dans les années 1920 : les profils de deux des enfants de Ramsès II (reine Nebtawy et prince Mentouherkhepeshef)<sup>10</sup>, affublés souvent des noms les plus divers dont Toutankhamon et Cléopâtre. D’autres décors présentent des adaptations japonisantes de scarabées ailés, de hiéroglyphes et de personnages assis, dans des tons doux où le bistre et le beige prédominent.
- 23 Tout différent est le principe de la série « Treasures of the Pharaohs », réalisée au Japon par le designer Marc Rosen pour l’opération internationale des fêtes de fin d’année 1982 d’Elizabeth Arden. Il ne s’agit plus là de bibelots achetés en tant que tels par une clientèle avide d’Égypte ancienne, mais d’objets plus ou moins publicitaires destinés à faire vendre – essentiellement aux États-Unis – les produits de la gamme de parfums et produits pour bain *Blue Grass* d’Elizabeth Arden, en créant un effet « collection » et une invite à offrir pour les fêtes de fin d’année tout ou partie de ces objets vendus seulement un court laps de temps.
- 24 Ceux-ci forment une série cohérente de vingt objets en porcelaine blanche, élégante et stylée, ornée de décors de couleurs vives totalement créés à partir de la grammaire égyptisante. L’ensemble s’articule autour de la tête de la reine Néfertari, considérée comme un symbole de beauté. Chaque objet, destiné à décorer une coiffeuse, a son utilité propre, contenant des cristaux pour bain, des bougies parfumées, de la poudre pour le visage, etc. ou encore servant de réceptacle pour des bagues, ou pour du savon. Animaux miniatures, pots et boîtes en tous genres, un large plateau et un étonnant vase canope façon Art-déco complètent la série<sup>11</sup> qui connut un succès retentissant malgré son tirage limité.
- 25 En France, aucune série cohérente de bibelots égyptisants n’apparaît, même si la production de Limoges, par exemple, propose quelques objets en porcelaine à l’égyptienne, la faïencerie de Choisy, des vases canopes pour pots-pourris de fleurs séchées, Robj, des veilleuses pharaoniques en porcelaine (1924), Aladin, une statue cube façon Pierrot (années 1920) et André François à Limoges, le même objet décoré façon chinoiserie.



Figure 11 : Compagnie des frères Morimura, pot à tabac « Nippon » en porcelaine, Japon, entre 1911 et 1921, largeur 18 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

Figure 12 : Compagnie des frères Morimura, pot « Nippon », Japon, entre 1911 et 1921, hauteur 14 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

Figure 13 : Vase canope réinterprété, collection Elizabeth Arden (porcelaine réalisée au Japon, Noël 1982, hauteur 18 cm).



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

Figure 14 : Prospectus de présentation de l'ensemble de la collection Elizabeth Arden (USA, automne 1982).



26 Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

Figure 15 : Manufacture de faïence de Choisy-le-Roi, vase canope pour pot-pourris de fleurs séchées, vers 1880-1900, hauteur 34 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

Figure 16 : Robj, veilleuse en porcelaine, 1923, hauteur 19 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

Figure 17 : Aladin, boîte en porcelaine s'inspirant des statues-cube mêlant papyrus et Pierrot, vers 1925, hauteur 20 cm.



Source : Collection et photo Jean-Marcel Humbert.

- 27 Ces quelques exemples nous permettent donc d'apprécier l'évolution du goût pour l'Égypte d'une part importante du grand public, ainsi que l'appropriation qui en est faite à travers des objets simples à petite échelle mais de grande diffusion, qui souvent n'ont qu'une lointaine relation, hormis vaguement stylistique, avec l'art des pharaons. Même les objets usuels sont touchés, et l'on trouve des théières sphinx ou pyramide, des cendriers, des moulins à café, des boîtes en tous genres, des machines à coudre, etc. permettant de posséder à moindres frais et d'une manière immédiate une petite part d'Égypte antique. Ces objets usuels complètent les bibelots en ajoutant une dimension ludique aux actions de la vie quotidienne, sans toutefois posséder une même puissance d'évocation. Car l'objet strictement « décoratif », conçu pour se fondre dans l'environnement permanent d'un appartement, fournit de ce fait une évocation plus appuyée.
- 28 L'égyptomanie populaire subit des poussées de croissance directement proportionnelles à l'intérêt que représentent l'histoire de l'Égypte ancienne et l'égyptologie auprès de personnes qui n'y sont pas directement préparées. Nombre d'événements (exposition, livre, découverte archéologique ou changement politique, ou encore production musicale comme *Walk like an Egyptian* des Bangles, ou les derniers clips de Madonna) sont susceptibles de raviver ce goût et deviennent prétexte à la production d'une nouvelle vague d'égyptomanie populaire. Mais on remarque que la part d'auto-reproduction de l'égyptomanie, à partir de ses propres productions, ne cesse de croître, aux dépens d'une reproduction strictement archéologique. On note aussi que les adaptations sont de plus en plus originales, et que les pays asiatiques

(Japon, Chine, Corée) s'approprient de plus en plus l'Égypte. La croissance exponentielle des ouvrages pour enfants (romans, bandes dessinées, ouvrages historiques) montre également l'intérêt que l'Égypte continue de susciter auprès des jeunes de tout âge, qui sont ainsi « programmés » pour accéder au statut d'égyptomanes, et être à leur tour les amateurs privilégiés des objets kitsch de demain...

## NOTES

1. Sur ces objets, voir Jean-Marcel HUBERT, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris : ACR Éditions, 1989 ; Jean-Marcel HUBERT, Christiane ZIEGLER et Michael PANTAZZI (dirs.), *Egyptomania : L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, catalogue d'exposition (Paris, Ottawa, Vienne, 1994-1995), Paris : Réunion des Musées nationaux, 1994 (*Ibid.*, édition en anglais, Ottawa, 1994, et *Ibid.*, édition abrégée en allemand, Vienne, 1994) ; Jean-Marcel HUBERT (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, colloque international (Paris, musée du Louvre, 8-9 avril 1994), Bruxelles, Paris : Musée du Louvre, éditions du Gram, 1996. Voir aussi Jean-Marcel HUBERT, « Egyptomania: Fascination for Egypt and Its Expression in the Modern World », in Melinda HARTWIG (dir.), *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Oxford : Wiley Blackwell, 2015, p. 465-481.
2. Jean-Marcel HUBERT, « Égyptomanie et spectacles scéniques du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours : les raisons de la fréquente dichotomie entre les progrès de l'archéologie et l'interprétation qu'en proposent les artistes », *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Théâtralisation : actes du 115<sup>e</sup> Congrès national des sociétés savantes, Section d'anthropologie et d'ethnologie françaises* (Avignon, 9-12 avril 1990), Paris : CTHS, 1991, p. 485-495 ; ID., « Terpsichore chez les pharaons », dans le programme du ballet *La Fille du pharaon*, (Paris, Opéra national de Paris, Palais Garnier, ballet du Théâtre Bolchoï, 7-24 janvier 2004), Paris, 2004, p. 72-77 ; ID., « Aïda, de l'archéologie à l'égyptomanie » et « Mettre en scène Aïda, péplum égyptisant ou drame intemporel ? », *Aïda, L'Avant-Scène Opéra*, n° 268 (nouvelle édition entièrement refondue), 2012, p. 70-77 et 92-99 ; ID., « Quand l'Égypte se donne en spectacle » et « Aïda, un opéra égyptologique ? », in Florence QUENTIN, *Le Livre des Égyptes, savoirs et imaginaires*, Paris : Éditions Robert Laffont, 2015 (Bouquins), p. 673-684.
3. Jean-Marcel HUBERT, « Egypt and the Dwellings of the Dead in the 19th and 20th Centuries. A representative Grammar of Egyptianising ornaments », in Johanna HOLAUBEK, Hana NAVRÁTILOVÁ et Wolf B. OERTER (dirs.), *Egypt and Austria III, The Danube Monarchy and the Orient*, actes de colloque (Prague, 11-14 septembre 2006), Prague : Set Out, 2007, p. 111-128 et pl. coul. 4-17.
4. Jean-Marcel HUBERT, « Du parfum Ramsès au savon Cléopâtre », in Marie-Christine GRASSE (dir.), *L'Égypte, parfums d'histoire*, catalogue d'exposition (Grasse, musée international de la Parfumerie, 13 juin-28 septembre 2003), Paris : Somogy, 2003, p. 173-183.
5. Sam BARDAOUIL et Till FELLRATH, *Le Théorème de Néfertiti : itinéraire de l'œuvre d'art, la création des icônes*, catalogue d'exposition (Paris, Institut du monde arabe, 23 avril-8 septembre 2013), Paris : Institut du monde arabe, Skira, 2013.
6. Catherine CHEVILLOT, « Les stands industriels d'édition de sculptures à l'Exposition universelle de 1889 : l'exemple de Barbedienne », *Revue de l'Art*, n° 95, 1992, p. 61-67.
7. Émile Prisse D'AVENNES (réédition présentée par Maarten RAVEN), *Atlas de l'art égyptien*, Le Caire : Zeitouna, 1991, pl. II. 63 et II. 66. Voir aussi Jean-Marcel HUBERT, « La fortune égyptisante des

publications de Prisse d'Avennes », in Mercedes VOLAIT (dir.), *Émile Prisse d'Avennes. Un artiste antiquaire en Égypte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Le Caire : IFAO, 2013, p. 163-185.

8. La série d'ouvrages de Louise IRVINE, *Royal Doulton series ware* (Londres : R. Dennis, 1980-1984), bien qu'ancienne, demeure la source de renseignements la plus importante ; voir notamment le volume 4, *Around the World. Flora and fauna*.

9. Dale Reeves NICHOLLS, *Egyptian Revival, Jewelry and Design*, Atglen : Schiffer Pub., 2006, p. 124 ; Kathy WOJCIECHOWSKI, *The Wonderful World of Nippon Porcelain, 1891-1921*, West Chester : Schiffer, 1992, p. 59.

10. Jean-Marcel HUMBERT, « La fortune égyptisante des publications de Prisse d'Avennes », *op. cit.* (note 7).

11. On trouve sur un prospectus publicitaire de l'époque la liste et les photographies de tous les objets composant la série : « Double headed ibex boat held three shell shaped soaps / Horus powder jar / Frog pomander / Cat shaped pomander / Bird pomander / Cat shaped bath salts trinket box / Camel shaped bath salts trinket box / Hippo shaped candle holder with lid / Dresser tray decorated with lotus and papyrus motifs / Ibis shaped soap dish / Egyptian canopic jar with bath salts / Lotus shaped candle holder with lid / Ibis bird box / Lotus decorated jar/lid (four petal top, jagged edges, half circle knob) / Lotus decorated small jar candle holder (four petal top, smooth edges, flower knob) / Lotus decorated tall jar for bath crystals, with round stopper, rounded bottom, on 3 leg brass stand / Lotus decorated small jar for bath crystals, with round stopper, round bottom, on 3 leg brass stand / Tall vase shaped jar with blue triangle design, with double lotus stopper / Small round dish with lotus / Queen Nefertari decorative bust on stand. »

---

## **Le Caire médiéval revisité**

---

# Le goût mamelouk au XIX<sup>e</sup> siècle : d'une esthétique orientaliste à un style national générique

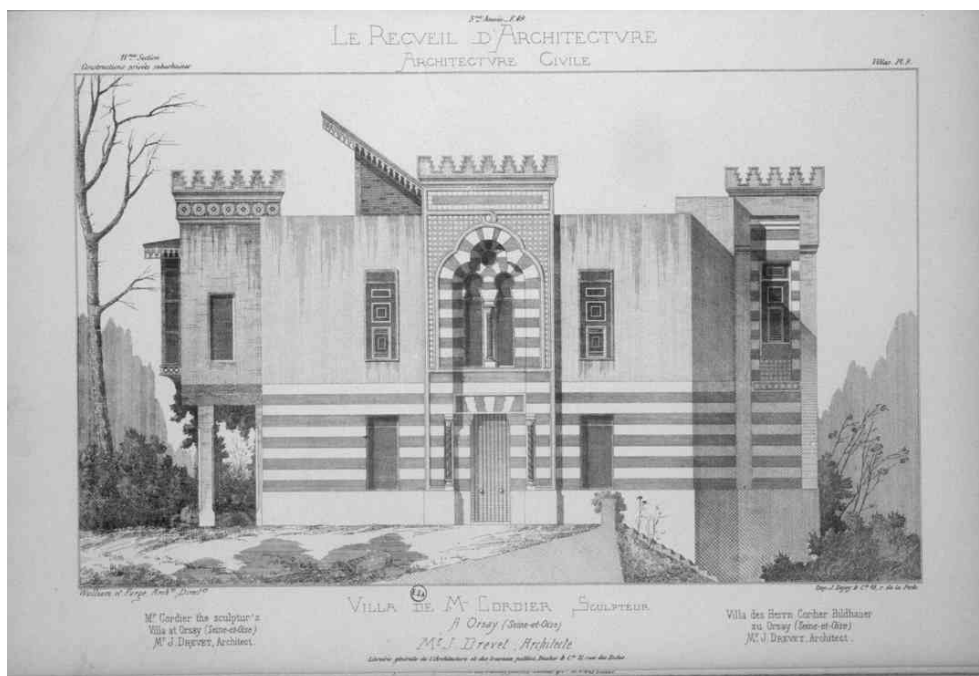
Mercedes Volait

---

- 1 Les arts européens, de l'architecture à l'art du verre et de la céramique, connaissent au XIX<sup>e</sup> siècle un moment que l'on qualifiera volontiers de « mamelouk ». L'appellation renvoie à la période d'apogée de l'art islamique égyptien sous la dynastie des sultans bahrites et burjites, qui ont régné aux XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, et consacre une esthétique reconnaissable entre mille par ses qualités formelles. Cette plastique est remise au goût du jour en Europe à partir des années 1860. Deux habitations, édifiées en France, sont particulièrement caractéristiques de cet engouement et du souci d'exactitude archéologique qui anime ses expressions architecturales. La première représente l'atelier du sculpteur ethnographique Charles Cordier (1827-1905), sis à Orsay dans la région parisienne (**fig. 1**) ; la seconde est la villégiature du collectionneur Alphonse Delort de Gléon (1843-1899) installée à Arromanches, sur le littoral bas-normand (**fig. 2**). Toutes deux remploient des fragments authentiques et des éléments factices provenant des pavillons construits par l'Égypte pour les Expositions universelles de 1867 et 1889 et récupérés au moment de leur démontage. Il s'agit ici bien plus que de constructions à *la manière de* dans le ton de l'éclectisme dominant ; il s'agit d'incorporer dans une architecture moderne des matériaux historiques<sup>1</sup>.



Figure 1 : Villa du sculpteur Charles Cordier à Orsay, ancien département de Seine-et-Oise (Essonne), Jacques Drevet architecte, 1868 (l'édifice a été détruit dans les années 1960).



Source : d'après *Le Recueil d'architecture*, 1875, fasc. 37, pl. 9.

Figure 2 : « Chalet égyptien » du baron Delort de Gléon à Arromanches, département du Calvados.



Source : DRAC Basse-Normandie, Service de l'Inventaire.

## Une imagerie pléthorique

- 2 Les expositions de 1867 et 1889 constituent le cœur d'un moment qui semble avoir été aussi fulgurant que fugace, pour ce qu'on en connaît aujourd'hui. Il s'inscrit dans un plus large phénomène : la fascination que les monuments du Caire ont exercée sur l'Europe des lettres et des arts à partir de l'Expédition d'Égypte. Cette forme

d'antiquarisme égyptien a été quelque peu éclipsé par le mouvement égyptomane, dont elle représente un effet collatéral, sans en avoir jamais acquis la force. Une iconographie pléthorique en a tout de même résulté ; elle gagnerait à être mieux connue. Cette imagerie ne peut être réduite aux deux jalons majeurs qui sont rituellement invoqués à son égard, à savoir les planches que la *Description de l'Égypte* consacre, aux côtés des vestiges antiques et des *naturalia*, à « l'état moderne » du pays et à ses caractéristiques architecturales, ou l'atlas architectural que Pascal Coste publie en 1839 à l'issue d'un séjour de dix années dans le pays. Ils représentent l'arbre qui cache la forêt.

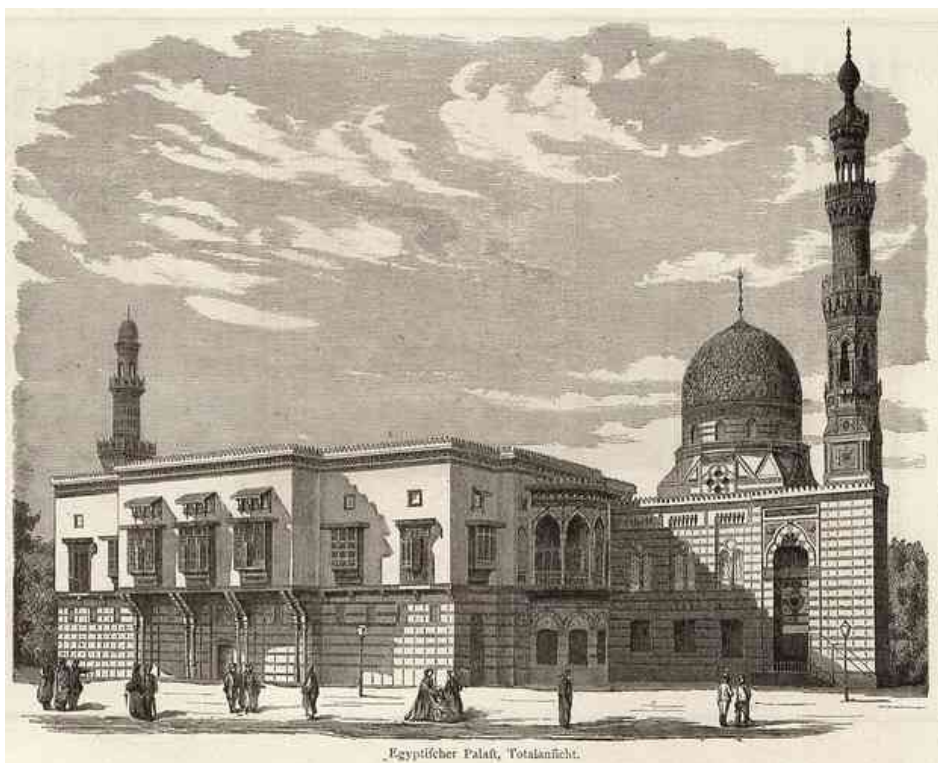
- 3 À elles seules, les années 1840 voient passer en Égypte des dizaines d'artistes, photographes, « antiquaires », et tous en ramènent des brassées de documents figurés répertoriant mosquées, minarets, coupoles et ornements - plusieurs centaines de daguerréotypes pour le seul Girault de Prangey par exemple<sup>2</sup>. Pour d'autres artistes tels que Prisse d'Avennes (1807-1879), ces études deviennent l'affaire d'une vie, ponctuée d'enquêtes et de collectes. Après un premier séjour de longue durée en Égypte, Prisse d'Avennes y retourne pour une longue mission en compagnie du photographe Édouard Jarrot et du dessinateur Willem de Famars Testas au cours des années 1858-1860. Il tire notamment de ce séjour une histoire de l'art arabe par les monuments ou, comme on le dit alors, une « histoire monumentale », dans la tradition nouvellement établie par l'antiquaire Sérour d'Agincourt<sup>3</sup>. Luxueuse publication, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>* n'a cessé d'être réédité depuis sa parution en livraisons entre 1869 et 1877.
- 4 Si les artistes français sont très impliqués dans cette « invention du Caire monumental », ils sont loin d'en être les seuls protagonistes. Les Britanniques ont largement contribué à « illustrer » l'architecture du Caire, qu'il s'agisse de peintres de premier plan comme John Frederick Lewis, connu pour son goût maniaque du détail architectural réaliste<sup>4</sup>, ou d'architectes comme James Wild<sup>5</sup> ou Richard Phené Spiers, que le répertoire ornemental cairote ne cessa d'intriguer. Certains lieux deviennent des passages obligés, tel le grand salon abandonné de la maison dite du Mufti, qui figure à partir des années 1850<sup>6</sup> sur d'innombrables dessins, toiles, gouaches et aquarelles dus à des artistes suisses, allemands, britanniques, français ou même tchèques, et mériterait à lui seul une étude approfondie, à la fois archéologique, iconographique et historique.

## Une renaissance mamelouke

- 5 Les raisons d'être de cette boulimie visuelle sont variées. L'art et la science orientalistes, on l'a vu, en sont un premier déclencheur et le débouché naturel, que l'on songe à l'œuvre peinte de John Frederick Lewis ou à la bibliographie d'Émile Prisse d'Avennes<sup>7</sup>. La création architecturale en est une autre motivation puissante. Pascal Coste associe explicitement son intérêt pour les mosquées égyptiennes à la commande passée par Muhammad 'Ali d'un sanctuaire à ériger sur la Citadelle du Caire<sup>8</sup>. La formulation « d'un style arabe moderne » en architecture est de même ce qui incite l'architecte Ambroise Baudry (1838-1906), lors de sa résidence en Égypte entre 1871 et 1886, à accumuler des connaissances sur l'architecture du Caire, comme à en collectionner des fragments historiques, qu'il réinvestit littéralement dans son œuvre construit<sup>9</sup>.

- 6 Là encore le mouvement est plus général. Plusieurs autres résidents français de la capitale égyptienne sont engagés simultanément dans cette même passion pour la collection de grands décors historiques et la reconstitution d'habitations « authentiquement arabes » par voie de remploi, à l'instar du comte Gaston de Saint-Maurice ou du baron Alphonse Delort de Gléon, lui-même se muant à l'occasion en bâtisseur. Ordonnateur de la fameuse « rue du Caire » présentée à l'Exposition universelle de 1889, Delort de Gléon en recycle vraisemblablement les matériaux dans sa seconde villa du Caire, et à coup sûr dans son « chalet égyptien » d'Arromanches, dont une rare carte postale (**fig. 2**) nous permet de connaître la physionomie. L'histoire du style mamelouk au XIX<sup>e</sup> siècle est ainsi partiellement une histoire de pierres nomades et de décors déplacés sur de longues distances. Les commandes passées à Ambroise Baudry et ses propositions néo-mameloukes fortement inspirées par l'architecture du temps du sultan Qaytbay (r. 1468-1496) essaient au-delà des frontières égyptiennes, même si toutes ne trouvent pas à se réaliser, tel le mausolée Schilizzi dessiné en 1881 pour Livourne<sup>10</sup> ou la mosquée prévue pour Paris en 1895<sup>11</sup>. Ce sont dans des intérieurs français que le goût mamelouk élaboré par Ambroise Baudry trouve le mieux à s'exprimer, dans le contexte d'un lien étroit à la collection d'objets islamiques.
- 7 Un autre interprète et médiateur majeur de l'architecture mamelouke, appartenant à la même génération, est le Tchèque Frantisek Schmoranz (1845-1892). Attiré au Caire par la frénésie de construction des années 1860 qu'encourageait un souverain désireux de prouver au monde que « l'Égypte ne faisait plus partie de l'Afrique, mais de l'Europe », ainsi qu'il le déclare en 1879, Schmoranz travailla à plusieurs commandes khédiviales. Il reçut en particulier la tâche de concevoir la section égyptienne pour l'Exposition universelle de Vienne en 1873. C'est dans ce but, et aussi à des fins éditoriales demeurées inabouties, qu'il rassemble une extraordinaire documentation visuelle sur l'architecture religieuse et domestique du Caire. La richesse et l'exactitude des rendus sont remarquables, et la valeur archéologique de son travail est d'autant plus élevée que la plupart des édifices mesurés et dessinés n'existent plus. Cette familiarité avec l'architecture cairote donne une teneur particulière à ses propositions pour Vienne. Celles-ci représentent la reconstitution la plus ressemblante et la plus crédible que l'on ait sans doute jamais tentée de l'esthétique mamelouke au XIX<sup>e</sup> siècle (**fig. 3**)<sup>12</sup>.

Figure 3 : La section égyptienne à l'Exposition universelle de Vienne en 1873, Frantisek Schmoranz, architecte.



Source : D'après Carl Friedrich Adolf von Lützwow (ed.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig, 1875, p. 101.

- 8 De retour à Prague, Schmoranz utilise ses relevés d'ornement cairote pour concevoir des maquettes à destination de l'industrie verrière, en collaboration avec son compatriote Johann Machytka. Il travaille en particulier pour la fameuse compagnie viennoise Lobmeyr<sup>13</sup>. Il dessine aussi des céramiques d'inspiration égyptienne pour la firme hongroise Zsolnay<sup>14</sup>. Mais surtout, il fonde, construit et dirige à partir de 1885 l'École des arts décoratifs de Prague, une institution qui a formé et disséminé des élèves architectes dans tout l'Empire austro-hongrois. Certains de ces hommes de l'art de formation pragoise ont été, aux côtés de confrères viennois ou croates, en situation de concevoir, en Bosnie-Herzégovine, un style national d'architecture pour les bâtiments publics élevés sous suzeraineté austro-hongroise (1878-1918)<sup>15</sup>. La Bosnie-Herzégovine étant de population majoritairement musulmane, c'est dans l'architecture du Caire que sont puisés les modèles d'inspiration. Il est tentant de discerner là un effet de transmission des connaissances poussées que Schmoranz avait acquises du répertoire ornemental cairote, ainsi que de rayonnement de ses réalisations architecturales « retour d'Égypte ».

## Translations balkaniques

- 9 Les circuits de transfert de l'esthétique mamelouke à l'architecture bosniaque paraissent toutefois plus complexes, et à vrai dire, toujours objets de spéculations. Son expression la plus emblématique est l'ancien hôtel de ville de Sarajevo, édifié entre 1891 et 1896. Plus connue comme Bibliothèque nationale et universitaire, fonction

dévolue à l'édifice à partir de 1947, la construction part en fumée lors du siège de 1992, avec toutes ses collections. Reconstituée entre 1996 et 2014, la « Vijećnica » (du nom de son usage premier, littéralement salle du conseil), a retrouvé depuis peu son étonnante façade bichrome. Celle-ci représente une sorte de pot-pourri de l'architecture islamique d'Égypte : niche à arc persan et motifs radiants tirés des monuments fatimides (mais repris dans le répertoire mamelouk), colonnade à arcs outrepassés inspirées des galeries ouvertes des grandes habitations mameloukes, grandes colonnes engagées à cannelures brisées, comme dans la mosquée mamelouke Sultan Hasan, rangées d'œils-de-bœuf encadrés de cabochons et de moulures à boucles dans le goût byzantin ainsi qu'on en retrouve sur les façades des *madrasa* tardo-ottomanes, etc. (fig. 4).

Figure 4 : Bibliothèque nationale et universitaire de Sarajevo, 1891-1896 (restaurée à partir de 1996), Alexander Wittek et Ćiril Iveković, architectes.



Source : Collection particulière.

- 10 Ce parti pris n'était pas l'option initialement adoptée. Les premières élévations dessinées par l'architecte tchèque du projet, Karlo Pařík, étaient dans un style romano-byzantin repris d'une composition proposée pour le parlement de Copenhague due à l'architecte Theo Hansen, mais non réalisée. Les façades sont refusées par le gouverneur de la Bosnie et la vulgate veut qu'un autre architecte tchèque, Alexander Wittek, ait été commis pour en proposer un nouvel habillage en utilisant sa bonne connaissance des monuments du Caire. Mais ce dernier décède en cours de chantier et c'est un troisième architecte, Ćiril Iveković, à qui l'on doit en fin de compte le dessin définitif des élévations, et du reste la conduite du chantier d'après les plans de distribution conçus par Pařík. La décoration intérieure est pour sa part traitée dans le goût alhambresque<sup>16</sup>.
- 11 La signification à donner à ces choix architecturaux a donné lieu à des interprétations variées et continue de susciter des interrogations. En 1901, peu de temps après l'inauguration du bâtiment, la réalisation est vue comme une tentative de « régénérer » l'architecture bosniaque – la sémantique utilisée rappelle le discours produit au même

moment dans les colonies françaises, et on lui prête comme finalité le désir de gagner la sympathie de la population bosniaque. La dimension politique de ce qui ressemble à s'y méprendre à une « invention de la tradition »<sup>17</sup> est encore mise en avant dans une monographie produite en 1989. D'autres pensent aujourd'hui que le choix d'un style mamelouk sur directive austro-hongroise pour un édifice officiel bosniaque n'est pas tant idéologique que conjoncturel et qu'il reflète surtout la connaissance encore sommaire que l'on avait de l'architecture de Bosnie-Herzégovine dans les années 1890. Le parti est conditionné, à l'inverse, par l'idée alors très répandue selon laquelle la version la plus achevée de « l'architecture orientale » était celle d'Égypte. Dans cette perspective, les autorités austro-hongroises se seraient principalement voulues des continuatrices de l'architecture orientale de Bosnie, avant d'en découvrir par la suite les spécificités locales<sup>18</sup>. Par l'un de ces retournements paradoxaux dont l'histoire est coutumière, un édifice en style pseudo-islamique, légué par la puissance impériale, devient après son vandalisme en 1992 par des miliciens serbes un emblème national aux yeux de la population bosniaque ; il est classé monument historique par les autorités de Bosnie-Herzégovine en 2006. On ajoutera que l'Égypte khédiviale connaît elle-même, à partir de 1892 (début du règne d'Abbas Hilmi II), un renouveau de l'architecture néo-mamelouke dans le domaine de l'architecture religieuse, mais aussi civile (fig. 5), à des fins dont la dimension idéologique a été mise en avant, mais n'apparaît pas si patente dès lors qu'on passe au crible les œuvres concernées<sup>19</sup>.

Figure 5 : Ets Schroeder, *Gare du Caire* [Pavillon khédivial], s.d. (c. 1900).



Source : Cambridge (États-Unis), Harvard University, Fine Arts Library.

- 12 Une étude synchronique de l'architecture néo-mamelouke au tournant du <sup>xx</sup>e siècle, dans la diversité de ses variations et de ses contextes nationaux, de la Méditerranée orientale à l'Europe centrale et occidentale, serait à engager afin d'identifier les

connexions qui ont pu exister, ou pas, entre des phénomènes similaires surgissant simultanément, en contexte impérial, dans des contrées distinctes et non-contiguës.

## Circulations

- 13 La reproduction, qu'elle soit visuelle (photographie, gravure, estampage) ou architecturale (pavillons d'exposition universelle), a dû jouer un rôle décisif dans cette socialisation et cette internationalisation des formes et des esthétiques mameloukes. On est frappé par la place que la presse illustrée hexagonale accorde aux monuments du Caire durant le second XIX<sup>e</sup> siècle, et plus encore par l'ampleur des collections photographiques qui se constituent à ce sujet dans les grandes capitales européennes, à Paris en premier lieu. On peut se procurer aisément des photographies d'architecture islamique du Caire auprès d'éditeurs et de libraires parisiens sous le Second Empire et la Troisième République. Nombre d'amateurs et de créateurs en possédaient dans leurs collections, à commencer par le grand Charles Garnier ou encore l'architecte et collectionneur Alfred Armand<sup>20</sup>, ni l'un ni l'autre n'ayant fait le voyage d'Égypte. Les vues d'architecture islamique figurent aussi en bonne place dans les albums que touristes et voyageurs rapportent pour leur part de leur Grand Tour égyptien. Les grandes collections nationales d'estampes et de photographies conservent maints exemples de ces albums d'amateurs recueillant des tirages acquis sur place, tel celui d'une famille française anonyme assemblé à l'issue d'une visite en janvier 1912<sup>21</sup> ou encore ceux composés et longuement annotés par l'Américain William Vaughn Tupper au retour d'un voyage effectué en 1892-1893<sup>22</sup>.
- 14 C'est par le hasard d'un arrivage de photographies égyptiennes à l'École d'architecture de Barcelone qu'un autre architecte de premier plan, Antonio Gaudí, aurait eu l'idée de bâtir un surprenant « Caprice » (Villa Quijano dite El Capricho, Comillas, 1883-1885) (**fig. 6**), interprétation très libre mais néanmoins éloquente d'éléments clés de l'architecture alexandrine, et en particulier du minaret reposant sur 4 colonnes comme dans la mosquée Tirbana (1687)<sup>23</sup>. On peut imaginer que ce sont aussi des photographies, en l'occurrence du portail de la célèbre mosquée cairote du Sultan Hassan, qui ont inspiré la façade néo-mamelouke d'un immeuble sis à Bakou abritant aujourd'hui le siège de l'ordre des architectes *azerbaïdji*. Construit en 1899, l'édifice Agha Bala Guliyev est l'œuvre de l'architecte polonais Eugeniusz Skibinski<sup>24</sup>.

Figure 6 : Villa Quijano dite El Capricho, Comillas, Asturies, Antonio Gaudí, arch., 1883-1885.



Source : Collection particulière.

## Déclinaisons égyptiennes

- 15 Pour complexifier plus encore la compréhension que l'on peut avoir de ce type d'historicisme, il convient enfin de rappeler que le « mameloukisme », si l'on peut se permettre pareil néologisme, possède également une histoire locale d'assez longue portée. L'époque ottomane, ainsi que le souligne Doris Abouseif, a abondamment recyclé des thèmes mamelouks dans l'architecture cairote, une forme d'archaïsme qui ne laisse pas d'étonner et dont les ressorts n'ont pas été totalement percés à ce jour<sup>25</sup>. Le goût mamelouk eut aussi ses champions en Égypte contemporaine. Un indice significatif est la grande collection que l'architecte Husayn pacha Fahmy al-Mi'mar (connu comme Dr Meymar dans les sources européennes) expose à Paris en 1867 dans la section égyptienne et vend deux ans plus tard à l'Angleterre<sup>26</sup>. C'est l'une des premières fois que le public parisien à l'occasion d'une confrontation directe avec cet art achevé du verre, du métal ou de la marqueterie ; l'épisode figure en bonne place dans l'exposition « Le Théorème de Néfertiti » organisée en 2013 à l'Institut du monde arabe<sup>27</sup>. Les logiques régissant le goût collectionneur d'Husayn Fahmy ressemblent fort à celles des amateurs français évoqués plus avant, et qu'il fréquentait d'ailleurs. Ingénieur de formation, engagé dans la restauration des monuments du Caire de par ses fonctions au sein de l'administration des Waqfs, et amateur d'art, Husayn Fahmy se trouva en situation d'acquérir ou de récupérer, à titre préventif, des fragments historiques promis à disparaître et en fit commerce comme la plupart des collectionneurs. Son *connoisseurship* est réinvesti dans les créations architecturales historicistes auxquelles il participe, dont la grande mosquée Rifa'i du Caire, dont il



dessine les plans en 1868 pour la reine mère. En cela encore, il est conforme au modèle de l'homme de l'art épris du passé, réinvestissant ses connaissances historiques dans la création, à l'instar d'un Ambroise Baudry, qui représente l'archétype de ces professionnels oscillant entre architecture et antiquarisme.

- 16 Trois décennies plus tard, le style mamelouk est officiellement adopté pour les constructions, à fonction culturelle ou pas, érigées par l'administration des Waqfs (fig. 7), sous la direction d'un autre architecte égyptien, Saber Sabri, et de son assistant Iskandar 'Aziz, qui n'est autre que le fils de Husayn Fahmy lui-même<sup>28</sup>. Peu après, les nouveaux quartiers du Caire ouverts à l'urbanisation, de Faggala à Shubra, et jusqu'à Héliopolis, se couvrent d'immeubles résidentiels ou de villas en style mamelouk. Non content d'en adopter le répertoire pour son palais d'Héliopolis, le centralien Boghos Nubar, fils du ministre Nubar pacha, en fait également usage pour ses œuvres pies. En 1908, il fait ériger place Sayyida Zaynab au Caire une borne-fontaine (*hanafiyya*) (fig. 8) distribuant gratuitement de l'eau aux nécessiteux dans un quartier populaire où l'adduction d'eau est encore inexistante, les tarifs des bornes de la Compagnie des Eaux restant inaccessibles à la plupart des bourses. Il fait construire dans le même esprit un monumental *sabil-kuttab* en angle de rue à 'Abbasiyya. Les deux édifices sont destinés à faire œuvre philanthropique afin d'honorer l'âme de son père, ainsi que leurs inscriptions de fondation placées en façade l'affirment. Le style mamelouk en architecture est ainsi mobilisé au service de causes très diversifiées.

Figure 7 : Siège de l'Administration des Waqfs, Le Caire, 1899, Saber Sabri arch.



Source : Collection particulière.

Figure 8 : Borne-fontaine offrant gratuitement de l'eau aux nécessiteux, construite en 1908 (démolie depuis), place Sayyida Zaynab, Le Caire.



Source : Paris (France), Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, fonds Karkégi.

## Intérieurs

- 17 Une véritable industrie d'art se développe en parallèle, dans le domaine du verre, du métal ou du mobilier (**fig. 9**) : des lampes, des heurtoirs de porte, des guéridons à *la mamelouke* sont produits en nombre au Caire, et plus encore à Damas<sup>29</sup>. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, la mère du khédive fonde au Caire une institution permettant à de jeunes apprentis égyptiens de participer à ce renouveau, l'École industrielle Elhamieh (Ilhamiyya)<sup>30</sup>. Les produits provenant de ces ateliers européens et égyptiens sont depuis quelques années devenus eux-mêmes des objets de collection, au Qatar ou à Sharjah par exemple ; le nombre de spécimens passant régulièrement en vente publique sur les places de Londres ou de Paris suggère un marché d'ampleur non négligeable.

Figure 9 : Salle d'exposition des établissements Parvis au Caire, vers 1900.



Source : Archives privées Roberto Parvis.

- 18 Le style mamelouk trouve ainsi une vocation significative dans la décoration intérieure. Familles et personnalités influentes plébiscitent le « salon arabe », tel Antoine de Zogheb [Zughayb] (**fig. 10**), agent et consul général du royaume du Danemark en Égypte.

Figure 10 : Salon de la villa Zughayb au Caire, 1898, arch. Max Herz et frères Batigelli (démolie dans les années 1960).



Source : Collection de l'auteur.

- 19 La pratique est souvent liée à la possession d'objets de collection. 'Umar Sultan, frère de la féministe Huda Sha'rawi, fait bâtir en 1908-1911 une extraordinaire « maison-musée » (*dar al-mathaf*) abritant dans une de ses ailes – faisant fonction de *salamlik* et nommé comme tel – une collection égyptienne et islamique de plus de 800 pièces. Vingt ans plus tard, sa sœur entreprend, à l'occasion de la réfection de son habitation cairote en 1928-1929, d'intégrer dans les décors des pièces anciennes, en l'occurrence le portail d'une mosquée, des fontaines et des lustres égyptiens, des faiences turques, des plafonds provenant de Damas et même des boiseries persanes, rapporte la presse<sup>31</sup>. On a le sentiment que le contenu façonne ainsi en quelque sorte le contenant, que l'objet précieux dicte la matérialité de son écrin, de son enveloppe architecturale, comme on peut l'observer à nouveau dans les constructions érigées entre 1900 et 1929 par le prince Muhammad 'Ali dans son domaine du Manyal. Toutes sont asservies aux grands décors qu'elles contiennent. Ces dispositifs correspondent à un régime architectural spécifique, en quelque sorte induit par la « capacité agissante » des reliques du temps passé<sup>32</sup>. Ils inversent ce qui est plus classiquement la règle en architecture, à savoir des intérieurs accordés au style de l'édifice et qui lui sont dès lors seconds. Ce régime gagnerait à être considéré en tant que tel, au-delà de son expression mamelouke et des ressources qu'il a offertes à l'imaginaire orientaliste comme à la fierté nationale.

## Persistances

- 20 On peut faire l'hypothèse que ce régime échappe au temps, ou plutôt traverse aisément les époques. La « maison de ses rêves » que l'architecte 'Umar al-Faruq (Omar El-

Farouk) a achevée en 2014 dans l'oasis du Fayyum à l'issue de 23 ans de chantier partage bien des traits avec les réalisations néo-mameloukes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle aussi mêle remplois et pièces de commande. La porte principale de la maison provient d'une mosquée entièrement reconstruite au début des années 2000 par le ministère des Waqfs, la mosquée Fatma al-Nabawiyya, située dans le quartier historique du Darb al-Ahmar au Caire. Les matériaux de démolition avaient été offerts à la vente, comme cela se fait couramment en Égypte – il existe même des artisans spécialisés dans ce négoce, tels, au Caire, les établissements 'Abd al-Wuddud<sup>33</sup>. La porte est surmontée d'un linteau tardo-ottoman, qui proviendrait quant à lui d'une autre mosquée elle aussi disparue. Un peu plus loin, une fontaine murale à vasques superposées, dans le goût rococo du début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec force pampres et enroulements végétaux, orne un recoin du jardin : elle est pour sa part issue d'une demeure de Haute-Égypte ayant appartenu à la famille Khashaba. Un travail sophistiqué du bois et de la pierre décore toutes les pièces de la maison. Une coupole reposant sur une cascade de stalactites est l'œuvre d'*al-mu'allim* [maître] Mashur, qui serait le dernier à savoir pratiquer au Caire cet art de la taille de la pierre. La marqueterie en nacre de certains meubles fait songer en revanche à des artisanats plus exotiques – ceux d'Indonésie sont particulièrement réputés et passent en outre pour être meilleur marché que leurs équivalents égyptiens. Dans un entretien récent<sup>34</sup>, 'Umar al-Faruq souligne l'importance qu'a eue dans sa démarche créative son goût pour les arts de l'Islam et les heures passées dans sa jeunesse à fréquenter les antiquaires du Caire et à débattre des qualités de tel ou tel objet. Il estime en avoir gagné une meilleure compréhension de l'architecture islamique. C'est à nouveau le « commerce » des objets, au sens propre comme figuré du mot, qui a généré une forme particulière d'architecture historiciste.

## NOTES

1. Mercedes VOLAIT, *Fous du Caire : Architectes, excentriques et amateurs d'art en Égypte (1867-1914)*, Montpellier : L'Archange minotaure, 2009, chapitre 3.
2. Sylvie AUBENAS, « La redécouverte d'un précurseur : Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892) » in Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Picard, 2013 (D'une rive, l'autre), p. 183-194.
3. Marie-Laure PRÉVOST (dir.), *Visions d'Égypte : Émile Prisse d'Avennes (1807-1879)*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, galerie Mansart, 1 mars-5 juin 2011), Paris : BnF, 2011.
4. Briony LLEWELLYN, « Point counter-point: John Frederick Lewis and the Khan al-Khalili, Cairo », *The Burlington Magazine*, CLVI, n° 1336, juillet 2014, p. 454-459.
5. Abraham THOMAS, « James Wild, Cairo and the South Kensington Museum », in Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Picard, 2013 (D'une rive, l'autre), p. 41-68.
6. Francine GIESE et al. (dirs.), *Mythos Orient, Ein Berner Architekt in Kairo*, catalogue d'exposition (Oberhofen, Château d'Oberhofen, 13 juin-13 septembre 2015), Zurich : Université de Zurich, 2015, p. 56-57 ; Mercedes VOLAIT, « Figuration et fortune artistique des intérieurs du Caire au XIX<sup>e</sup> siècle », in Ariane VARELA BRAGA (dir.), *Le Mythe de l'Orient*, actes du colloque à paraître.

7. Établie pour la première fois par Maryse BIDEAULT, « Otia ægyptiaca, Pour une bibliographie de Prisse d'Avennes », in Mercedes VOLAIT (dir.), *Émile Prisse d'Avennes, un artiste-antiquaire en Égypte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Le Caire : IFAO, 2013, p. 265-280.
8. Pascal COSTE, *Mémoires d'un artiste, Notes et souvenirs de voyages (1817-1877)*, Marseille : Typographie et lithographie Cayer et Cie, 1878, vol. I, p. 30.
9. Marie-Laure CROSNIER LECONTE et Mercedes VOLAIT, *L'Égypte d'un architecte : Ambroise Baudry (1838-1906)*, Paris : Somogy, 1998.
10. Trois dessins pour cette chapelle funéraire se trouvent dans les collections du Musée d'Orsay, inv. ARO 2000 387- 389.
11. Comité de l'Œuvre de la Mosquée, *Projet pour la Grande Mosquée de Paris*, ensemble de 7 dessins, 1896, Musée d'Orsay, inv. ARO 2010 011-017.
12. Milan NĚMEČEK, « Frantisek Schmoranz le Jeune (1845-1892) », in Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Picard, 2013 (D'une rive, l'autre), p. 117-138. Les portefeuilles de Schmoranz sont conservés à Chrudim, en Tchéquie.
13. Ulrike AL-KHAMIS (dir.), *Orientalist Glass Art, Masterpieces from the Museum of J. & L. Lobmeyr, Vienna*, catalogue d'exposition (Sharjah, Sharjah Museum of Islamic Civilization, 21 octobre 2015-16 janvier 2016), s.d. [2015].
14. Ibolya GERELYES et Orsolya KOVÁCS, *An Unknown Orientalist. The Eastern Ceramics Collection of Miklós Zsolnay*, Pécs, Budapest : Janus Pannonius Museum, 1999 ; Ibolya GERELYES, « Seeking the East in the West: The Zsolnay Phenomenon », *Muqarnas 21, Essays in Honor of J. M. Rogers*, 2004, p. 139-151.
15. Nedžad KURTO, *Arhitektura Bosne i Hercegovine, razvoj bosanskog stila* [L'Architecture en Bosnie-Herzégovine, le développement du style bosniaque], Sarajevo : Sarajevo Publishing ; Međunarodni centar za mir, 1998. Référence aimablement communiquée par Philippe Gelez.
16. Bosnia and Herzegovina, Commission to preserve national monuments, « City hall, the historic building », dossier de classement en 2006. URL : [http://kons.gov.ba/main.php?id\\_struct=50&lang=4&action=view&id=2860](http://kons.gov.ba/main.php?id_struct=50&lang=4&action=view&id=2860). Consulté le 15 décembre 2015.
17. Eric HOBBSBAWM et Terence RANGER (dirs.), *L'Invention de la tradition*, Paris : Éditions Amsterdam, 2006 [tr. de *The Invention of Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983].
18. Maximilian HARTMUTH, « K.(u.)K colonial? Contextualizing architecture and urbanism in Bosnia-Herzegovina, 1878-1918 », in Clemens RUTHNER, Raymond DETREZ et Ursula REBER (dirs.), *Wechselwirkungen: The political, social and cultural impact of the Austro-Hungarian occupation of Bosnia-Herzegovina (1878-1918)*, New York : Peter Lang, 2014, p. 155-184 ; Maximilian HARTMUTH, « Between Vienna and Istanbul: imperial legacies, visual identities, and “popular” and “higher” layers of architectural discourses in/on Sarajevo, c. 1900 and 2000 », in Tea SINDBAEK et Maximilian HARTMUTH (dirs.), *Images of Imperial legacy: modern discourses on the social and cultural impact of Ottoman and Habsburg rule in Southeast Europe*, Berlin : LIT, 2011, p. 79-104.
19. Mercedes VOLAIT, « Appropriating Orientalism? Saber Sabri's Mamluk Revival in late 19th c. Cairo », in Doris BEHRENS-ABOUSEIF et Stephen VERNOIT (dirs.), *Islamic Art in the 19th century: Tradition, Innovation and Eclecticism*, Leyde : Brill, 2005, p. 131-155.
20. Maryse BIDEAULT, *L'iconographie du Caire dans les collections patrimoniales françaises*. URL : <https://inha.revues.org/4617>. Consulté le 15 janvier 2016.
21. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, 4-UA-31 (17), album de 96 fotogr. pos. gélatino-argentiques.
22. Boston, Boston Public Library, Print Department, 4098B.104, Scrapbooks of Mounted Views, Portraits, Etc., Relating to Europe and Egypt, by William Vaughn Tupper, 46 volumes dont 2 (vol. 9 et 10) consacrés au Caire.
23. Information communiquée par Luis Sazatornil.

24. « Architects' Union, Agha Bala Guliyev's Residence », *Azerbaijan International*, vol. 13, fasc. 2, 2005, p. 70-75.
25. Doris BEHRENS-ABOUSEIF, « Architectural Style and Identity in Egypt », in Joanna SOFAER (dir.), *Material Identities*, Londres : Blackwell Publishing, 2007, p. 67-81.
26. Mercedes VOLAIT, *Fous du Caire*, op. cit. (note 1), p. 198 ; *Id.*, « Retentissements et relais locaux de la "médiévalisation" du Caire (1867-1933) », in Bernard HEYBERGER et Chantal VERDEIL (dirs.), *Hommes de l'entre-deux. Parcours individuels et portraits de groupes sur la frontière de la Méditerranée (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Les Indes Savantes, 2009, p. 179-215.
27. Sam BARDAOUIL et Till FELLRATH, *Le Théorème de Néfertiti : itinéraire de l'œuvre d'art, la création des icônes*, catalogue d'exposition (Paris, Institut du monde arabe, 23 avril-8 septembre 2013), Paris : Institut du monde arabe, 2013.
28. 'Umar TUSUN, *Al-ba'that al-'ilmiyya fi 'ahd Muhammad 'Ali wa 'Abbas wa Sa'id*, Al-Qahira, 1934, p. 292-295.
29. Voir les travaux sur l'artisanat damascène de Marcus MILWRIGHT, « Wood and Woodworking in Late Ottoman Damascus: An Analysis of the Qāmūs al-šinā'āt al-šāmiyya », *Bulletin d'études orientales*, tome LXI, décembre 2012. URL : <http://beo.revues.org/1061>. Consulté le 25 juin 2015. DOI : 10.4000/beo.1061.
30. « Quelques grandes figures féminines de la famille régnante en Égypte », *L'Égyptienne*, octobre-novembre 1926, p. 28.
31. Magda BARAKA, *The Egyptian Upper Class between Revolutions, 1919-1952*, Reading : Ithaca Press, 1998, p. 186 et reportage dans *Images*, février 1932, p. 6-7.
32. Alfred GELL, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par Olivier Renaut et Sophie Renaut (titre original : *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press, 1998), Paris : Les Presses du réel, 2009.
33. Enquête personnelle.
34. « Un rêve d'architecte : Omar El Farouk », *Qantara*, n° 96, été 2015, p. 57-60.

## RÉSUMÉS

La découverte fascinée des monuments du Caire au XIX<sup>e</sup> siècle, l'abondante iconographie antique qui en a résulté et circulé, le commerce de leurs fragments, sont à l'origine d'un moment « mamelouk » dans les arts européens, de l'architecture à l'art du verre et de la céramique, que l'on peut suivre dans une large gamme d'expressions, parfois très inattendues, et des intentionnalités non moins insoupçonnées. À travers sa participation aux Expositions universelles et son architecture officielle, l'Égypte elle-même a contribué à forger l'identité visuelle du style mamelouk, lequel, dans des contextes nationaux très distincts, en est venu à exprimer le style islamique par excellence. Le goût des objets a également marqué les réalisations architecturales qui en sont issues.

## AUTEUR

MERCEDES VOLAIT

InVisu (CNRS/InVisu)

# Cairo Street at the World's Columbian Exposition of 1893 in Chicago: A New, Fresh Reading

István Ormos

---

- <sup>1</sup> In 1893 a world's fair, the World's Columbian Exposition, was organized in Chicago to commemorate the 400th anniversary of the discovery of America by Christopher Columbus. It contained a so-called "Cairo Street" (**fig. 1 and 2**), which had been designed by Max Herz Pasha, chief architect of the Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe in Egypt.<sup>1</sup> The present paper proposes a new, fresh reading of Cairo Street by taking into account its context and thereby offering a picture that corresponds to its multifaceted nature, in contradistinction to current views on the subject available in scholarly literature. With this aim in mind, it presents a general sketch of the background, the context of the fair in general, and that of Cairo Street in particular, a subject that should be considered essential to the assessment and interpretation of Cairo Street but which is sadly missing from modern research in this field. Cairo Street in Chicago, like similar projects at other world's fairs, has suffered from something of a bad reputation in recent times. It is hoped that the present approach will redress this by offering a balanced presentation and interpretation that is attentive to its setting in the world of its time and by considering this remarkable project in its proper context.



Figure 1: "View of Cairo Street."



Source: *The Dream City. A portfolio of photographic views of the World's Columbian Exposition with an introduction by Prof. Halsey C. Ives*, St. Louis, MO: N. D. Thompson Publishing Co., 1893.

Figure 2: "View of Cairo Street."



Source: *The Dream City. A portfolio of photographic views of the World's Columbian Exposition with an introduction by Prof. Halsey C. Ives*, St. Louis, MO: N. D. Thompson Publishing Co., 1893.

- 2 Although an exhaustive treatment of the “Cairo Streets” at pre-World War I world expositions is still earnestly to be desired, some important research has been undertaken in recent years, both on world’s fairs in general and on the Oriental displays at world’s fairs in particular, research that has also produced interesting results on certain aspects of Cairo Street in Chicago. Above all, the works of Paul Greenhalgh, Timothy Mitchell, Robert W. Rydell, Zeynep Çelik, and Leila Kinney can be highlighted in this field.<sup>2</sup> Their research has provided unexpected insights and enriched our knowledge of the subject with fundamental new data that have considerably fostered later research. Çelik’s and Kinney’s treatment of the Oriental sections of world’s fairs stands out especially on account of their refined capacity to locate and interpret phenomena in a sophisticated network of highly disparate relationships.
- 3 However—no doubt owing to the great complexity of the fair—research in this field seems to suffer from a certain myopia, a definitive one-sidedness to various degrees, and that in three respects. In the first place, some of the authors mentioned above deal only with the Oriental sections, paying no attention to the expositions as a whole (Çelik and Kinney). In the second place, they treat the Oriental sections mainly within the context of Edward Said’s Orientalism, omitting other aspects. Finally, they pay hardly any attention to contemporary scholarly theories that defined the intellectual framework within which contemporary visitors to the fair moved, thought, and interpreted what they experienced. They all treat the Oriental sections with “political correctness,” which must be considered an ahistorical approach: it is wholly justified as far as our modern world view is concerned, yet not necessarily adequate if we consider that the scholarly theories of the time that constituted the intellectual background of the world’s fairs were not always “politically correct” from our modern point of view. One often has the impression, too, that these authors have preconceived theses and then pick the data that suit them, arriving at their results in a deductive way, instead of looking at data first and then trying to interpret them. Their approach is of limited relevance, failing to make allowance for the multifaceted nature of the subject; world’s fairs are so many-sided that they readily offer themselves to various ways of interpretation, all or most of which may be simultaneously valid. This important characteristic must be taken into proper account if our aim is to adequately comprehend the role and meaning of Cairo Street in Chicago in particular and of Oriental projects at world’s expositions in general.
- 4 The important findings of the authors mentioned above are most valuable and represent remarkable achievements in the progress of scholarship. However, they leave important aspects unconsidered, a serious shortcoming that the present paper seeks to rectify in connection with Cairo Street at the World’s Columbian Exposition, thereby arriving at a novel reading of this intriguing project by putting it in the right context. This shall be undertaken in two of the three fields referred to above: firstly, we shall try to locate Cairo Street within the context of the fair as a whole; secondly, we shall point out some important scientific theories of the period in question, which are of specific relevance to our subject. Constraints on space do not allow us to address problems relating to Edward Said’s Orientalism in the present paper.<sup>3</sup>

## The Role of Context

- 5 In social history and anthropology, the importance of setting works, institutions and phenomena comprehensively within their historical context has been underlined, among others, by David Cannadine, who convincingly applied this approach in his outstanding analysis of the British monarchy.<sup>4</sup> In his considerations he followed such earlier scholars as Clifford Geertz, Quentin Skinner, David M. Schneider, and Marvin Trachtenberg. In connection with any given classic text, Cannadine pointed out: “To study the context... is not merely to gain additional information...; it is also to equip ourselves... with a way of gaining a greater insight into... [the text’s] meaning than we can ever hope to achieve simply from reading the text itself.”<sup>5</sup> In a similar way, “in order to rediscover the ‘meaning’ of a... ritual..., it is necessary to relate it to the specific... milieu within which it was actually performed... [T]he very act of locating the occasion or the text in its appropriate context is not merely to provide the historical background, but actually to begin the process of *interpretation*.”<sup>6</sup> The context is so important that “even if the text of a repeated ritual... remains unaltered over time, its ‘meaning’ may change profoundly depending on the nature of the context.”<sup>7</sup>
- 6 In our case, the narrow context is the 1893 Chicago world exposition as a whole, and our contention is that if we consider Cairo Street within the context of the entire fair we arrive at a more accurate and adequate interpretation than that offered by our predecessors. The fair was extremely multifaceted. The most disparate registers were represented, beginning with the elevated, religious-spiritual, even hymnic, realm and descending to the basest range of popular entertainment. At the same time, opinions differed on this question. One contemporary source wrote: “First, it may be said that there are no small things, no unimportant things, nothing cheap in the whole exhibit.”<sup>8</sup> The central part of the fair, the gleaming White City with its Beaux-Arts style buildings radiating dignity and tradition, conjured up in visitors the bliss of the Heavenly Jerusalem of the Revelation of Saint John (**fig. 3 and 4**): a contemporary author described a visit to the fair metaphorically as the path of Christian, the everyman hero of John Bunyan’s *The Pilgrim’s Progress* of 1678, the full title of which runs: *The Pilgrim’s Progress from This World to That Which Is to Come*. The metaphor hit the mark because many visitors were familiar with this popular book. On another occasion the following hymnic words were addressed to the fair: “City of Love, farewell! Mecca, Jerusalem, Rome, and cities buried beneath the sands of time have welcomed the pilgrimages of men throughout the ages; but to you alone came worshippers of all the world... the one White Shrine of the West.”<sup>9</sup>

Figure 3: “The Administration Building.”



Source: [JACKSON William Henry,] *Jackson's famous pictures*, Chicago, IL: The White City Art Company, 1895 (Educational fine art series, vol. IV).

Figure 4: “The Liberal Arts Building from the Colonnade.”



Source: C. D. ARNOLD and H. D. HIGINBOTHAM, *Official views of the World's Columbian Exposition issued by the Department of Photography*, Chicago, IL: Press Chicago Photo-Gravure Co., 1893, pl. 21.

- 7 At the world's fair, there were art objects exhibited from all fields and periods of art, as well as scholarly and scientific displays representing up-to-date standards in all possible areas, while the latest inventions in machinery and the most modern methods in agriculture were endlessly displayed. There was a conspicuous educational angle to world's fairs, and on this account they were often dubbed “world's universities”; one of our sources uses the terms “the great College of Democracy” and “University of Democracy” in connection with the Chicago fair.<sup>10</sup> The importance attributed to education and scholarship in general fully illustrates the serious aspect of the world's fair: it was believed that the possession of knowledge made mankind resistant to the influences of evil and that the acquisition of knowledge was therefore bound to lead ultimately to universal world peace. Within this context about two hundred congresses were organized with over 700,000 participants over the course of the World's

Columbian Exposition. The aim was to demonstrate as fully as possible a complete overview of mankind's activities. This is aptly illustrated by a list of the subjects on which individual congresses were held: women, medicine and surgery, temperance, commerce and finance, literature, education, art, philosophy, evolution, labor, photography, anthropology, theosophy, history, librarianship, electricity, philology. In these congresses first-class world luminaries took part, e.g., Hermann Osthoff, a leading German linguist of the Neogrammarian school and professor of comparative linguistics and Sanskrit at the University of Heidelberg; and Wilhelm Streitberg, an Indo-European linguist specializing in Germanic languages, especially Gothic. Papers by Georg Ebers and Gaston Maspero, two outstanding Egyptologists who could not come personally, were read in their absence. The renowned German physician and physicist Hermann von Helmholtz participated in the Electrical Congress, as did Thomas Alva Edison, Alexander Graham Bell, and Elisha Gray. Edison is credited with the statement that no one who made his living by his intellect could afford to stay away from the fair. Nikola Tesla, an American electro-physicist of Serbian extraction generally regarded as perhaps the greatest inventor of all time, was one of the stars of the fair; electricity was the great novelty of the day and played a notable role at the fair. The mammoth World Parliament of Religion, in which scholars, laymen, and clergy of all major religions participated, lasted seventeen days. The noted Indologist and historian of religions Max Müller declared that it was "one of the most important events in the whole history of the world." He commented later that even a year after the event the organizers themselves had not yet fully grasped the importance and true greatness of what they had accomplished.<sup>11</sup> It may be noted that the idea of congresses was further developed in the course of world's fairs. To replace the innumerable congresses of earlier fairs, the 1904 fair in St. Louis featured a single, five-day congress covering the whole range of human knowledge, with six hundred invited participants.<sup>12</sup>

- 8 At the other end of the spectrum of exhibits at the Chicago world's fair we find run-of-the-mill shows of the entertainment industry on Midway Plaisance, where obtaining the highest possible profit was the main objective. Midway Plaisance had originally been conceived as a section of the Department of Anthropology, but in the course of events the anthropological exhibits became amalgamated with representations of the entertainment industry. Thus, aspects characteristic of these two disparate fields were to various degrees present in most exhibits on the Midway, resulting in an elusively ambiguous, "two-faced" quality—both in the positive and negative aspects of the adjective—at times appearing simultaneously, at times oscillating between the two seemingly contradictory, mutually exclusive poles. The mingling of the sublime and the noble with the cheap and the low to a certain extent characterized the Midway as a whole, and thereby, to various extents, most displays there, among them Cairo Street. In our case, the relatively authentic, high-quality reproduction of Arab-Islamic buildings creating an ensemble radiating an authentic Cairene atmosphere, as well as the presence of various genuine Egyptians partaking in folklore presentations, such as weddings (**fig. 5**), *mawlid* celebrations,<sup>13</sup> and the departure and return of the Mecca caravan, stressed the artistic, educational, and scholarly character of the project. At the same time, there was the donkey-ride and the camel-ride—undoubtedly great fun, but contributing mainly to the amusement aspect of the Street (**fig. 6**). Nonetheless, since camels were unknown in America, their presence may also be regarded as part of the educational aspect. The acquaintance with camels was all the more important and interesting for Americans because America was still an agrarian society. Most visitors

to the fair lived in close contact with animals and had a profound knowledge of them; it is therefore wholly understandable that under such circumstances a closer acquaintance with such a strange and unfamiliar species was a positive experience for them because it meant, so to speak, a variation on a familiar theme. For many visitors to Cairo Street, the mean, the lowly, and the vulgar were represented by the belly dance (fig. 7). Yet this show was officially organized as a strictly scholarly presentation from the realm of ethnology featuring a popular tradition, one of the remarkable popular customs of the Egyptians. The fact remains, though, that many spectators saw it as a sort of early sex show. These two aspects were not necessarily mutually exclusive, of course, and the organizers were only too aware of the income-generating potential of this program. The controversy surrounding the belly dance was the result of the interaction between contemporary society's ambivalent attitudes toward women and sex, and the official standpoint that saw in the belly dance an ethnological presentation of a strictly scholarly nature. In the case of contemporary American society, which professed puritan values, the rather negative attitude toward sex was a result of Christianity's general aversion to the human body and sexuality. In a hierarchy oriented toward heaven, the ultimate aim of the soul was to reach the sublime state of closeness to God. However, with its incalculable and uncontrollable passions, sexuality represented a serious obstacle in this process. Divine judgment also played a central role in Christianity. However, it was contingent upon free will, which was again seriously compromised by the incalculable and uncontrollable essence of sexuality.<sup>14</sup>

Figure 5: Marriage procession.



This photograph seems to have been on sale in Cairo in the aftermath of the fair as a typical Egyptian scene without any indication that it had been taken at the World's Columbian Exposition in Chicago.

Source: Author's collection.

Figure 6: "Camel-ride."



Source: *Midway types. A book of illustrated lessons about the people of the Midway Plaisance – World's fair 1893*, Chicago, IL: The American Engraving Company, Publishers, 1894.

Figure 7: "Three dancing girls from Egypt."



Source: J. W. BUEL, *The magic city. A massive portfolio of original photographic views of the great World's Fair and its treasures of art, including a vivid representation of the famous Midway Plaisance*, St. Louis, MO and Philadelphia, PA: Historical Publishing Company, 1894 (Historical fine art series).

- 9 The serious aspect of the fair was also highlighted by the close attention paid to architecture in the organization of the fair. The American buildings were designed by the foremost architects of the United States. The foreign sections, both in the White City and in the Midway Plaisance, were also erected according to plans by outstanding representatives of the profession in their respective countries. Among them, two figures deserve special attention. The Swedish Building in the central part of the fair (**fig. 8**), erected by Gustaf Wickman, is now regarded as the first major monument of the Swedish national romantic style that culminated in the Stockholm City Hall of Ragnar Östberg. In the Manufactures and Liberal Arts Building, Russia erected a pavilion of her own (**fig. 9**) designed by Ivan Pavlovich Ropet (Ivan Nikolaevich Petrov), the highly influential chief representative of the Russian revival style. As far as the Midway Plaisance was concerned, the Austrian Village (Alt-Wien/Old Vienna) was designed by Emil Bressler (**fig. 10**). It contained an exhibition of 97 extraordinary portraits of Romano-Egyptian mummies from the Fayyum Oasis from the Theodor Graf Collection in Vienna; in the course of the fair the exhibition was transferred to the Ethnological Building. Theodor Graf, the owner of a carpet business in Vienna which had a branch in Cairo, was an outstanding figure in the collection of Egyptian antiquities from all periods (papyri, mummy portraits, textiles). Graf closely cooperated with his school friend Georg Ebers in organizing the Egyptology exhibit in Old Vienna on the Midway. Ebers was one of the world's leading Egyptologists, a former professor of Egyptology at Leipzig University, and the author of an influential work on Egypt in two volumes in German, which had also been translated into English. Inspired by a desire to display the achievements of German industry and art by means of



characteristic house types and folk costumes, Karl Hoffacker, director of the School of Arts and Crafts (Kunst- und Kunstgewerbeschule) and the Museum of Applied Arts, both at Karlsruhe, designed the German Village on the Midway on the basis of an idea by Ulrich Jahn from the Museum of Ethnography in Berlin. Hoffacker also designed the German House, the official German exhibition in the White City.

Figure 8: "The Sweden Building."



Source: *Unsere Weltausstellung. Eine Beschreibung der Columbischen Weltausstellung in Chicago, 1893*, Chicago, IL: Fred. Klein Company, 1894, p. 265.

Figure 9: "The Russian pavilion in the Manufactures and Liberal Arts Building."



Source: *Unsere Weltausstellung. Eine Beschreibung der Columbischen Weltausstellung in Chicago, 1893*, Chicago, IL: Fred. Klein Company, 1894, p. 443.

Figure 10: "Old Vienna."



Source: *Unsere Weltausstellung. Eine Beschreibung der Columbischen Weltausstellung in Chicago, 1893*, Chicago, IL: Fred. Klein Company, 1894, p. 338.

- 10 The music bands appearing in the German Village were engaged by Hermann Wolff, the owner of the foremost German concert agency. He was the founder of the Berlin Philharmonic Orchestra and the agent of such eminent musicians as Johannes Brahms, Hans von Bülow, Wilhelm Furtwängler, Josef Joachim, Fritz Kreisler, Yehudi Menuhin, Arthur Nikisch, Anton Rubinstein, Artur Schnabel and Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The

German Village on the Midway Plaisance featured a German Ethnographic Exhibition, a fruitful cooperation between Rudolf Virchow, the founder of modern pathology; Albert Voss, director of the Royal Museum of Ethnography in Berlin; and Paul Wallot, the architect of the Reichstag building, also in Berlin. In connection with Cairo Street, it deserves special mention that during one of his stays in Chicago, Georges Pangalo, the manager of Cairo Street, secured the cooperation of Henry Ives Cobb, one of the preeminent architects in the United States at the time. Based in Chicago himself, Cobb was not only an architect of great standing, but also a close associate and friend of David Burnham, the chief architect of the whole fair, and Cobb's person was a guarantee for Burnham and the organizing committee that the project would be of the required quality, and that it would be ready in time. The whole fair was built under heavy time pressure. Cobb's participation in the project was essential from another viewpoint too: foreign architects, who were not licensed in the state of Illinois, were not allowed to practice in Chicago at the time.<sup>15</sup> There can be no doubt that Cobb found Herz's plans convincing and of high quality—otherwise he would have rejected them, especially in view of the fact that there were two other competitors. There can be no doubt, either, that Cobb was generously rewarded for his cooperation.

- 11 Another point worth mentioning in connection with Cairo Street is that, in contradistinction to many displays on the Midway, Egypt was not an unknown entity to visitors; it was a country whose name was familiar to all Americans. Pharaonic Egypt was widely known as the cradle of mankind among both Protestant and Roman Catholic visitors to the fair—it should be recalled that the dominant majority of Americans consisted of White Anglo-Saxon Protestants at the time, who were avid readers of the Bible and were familiar with the Biblical stories (both from the Old and New Testaments) of Joseph, the Egyptian Captivity, Moses, Pharaoh, and the Exodus, as well as the Flight of the Holy Family into Egypt. In fact, the organizers of Cairo Street, in including the Pharaonic Temple, greatly capitalized on this familiarity, making constant references to it in captions and descriptions alike. The striking Arab-Islamic characteristics of Cairo Street evoked both the Western world's admiration for the outstanding role the Arab-Islamic world had played in the development of science in the Middle Ages as well as its fascination with the titillating, sensual world of *One Thousand and One Nights*, which enjoyed great popularity. In addition, this was the era when traveling became fashionable and more and more widespread, although it remained a privilege of the well-to-do. It was often emphasized that the representation of foreign populations at world's fairs was a substitute for journeys to distant countries for those who could not afford them. Thus the display of foreign populations also served an educational purpose, and this must be seen in a positive light: no matter how artificial and rudimentary the display, it nevertheless afforded the opportunity to encounter representatives of populations with whom one normally did not come into contact. This was an era characterized by a great fascination with the "other," which also included the despised "savage" amply represented on the Midway at the Chicago fair. The demarcation of oneself against these peoples was an important constituent of the quest for oneself, for one's own identity, which played a significant role in the self-definition of the various strata of society in a period of ground-breaking social transformation, both in Europe and in America.<sup>16</sup>
- 12 All these positive aspects, which could be multiplied at will, prove that a generally high level of professionalism and serious scholarship characterized the whole fair and

within it the Midway Plaisance and Cairo Street in particular, even if some saw the relationship between the two great constituent parts of the fair, the White City and the Midway, as the antithesis between the Celestial City of the New Jerusalem and a New Babel/Babylon. This latter aspect, best embodied as far as Cairo Street is concerned in certain aspects of the belly dance, was present too, no doubt, yet it was only one side of the coin. The other side represented serious professionalism and a high level of scholarship. It was this duality that significantly contributed to the attraction that the fair, and especially the Midway Plaisance, exercised upon visitors. Most modern scholarship concentrates on the—allegedly—negative aspects only; as a rule, modern descriptions and scholarly analyses contain purely negative associations, paying absolutely no heed to the positive aspects. One cannot deny their relevance: more often than not these facts and associations are valid. However, it is fair to argue that owing to the very complex nature of the world's expositions, they represent only a part of the picture, thus ultimately producing a basically distorted view.

## The Intellectual Background—Some Aspects

- 13 In connection with the anthropological displays, modern scholarship attributes central importance to their connection with social Darwinism and racism, highlighting and stressing the negative aspects of these connections. As one of the influential scholarly theories of the day, social Darwinism occupied an eminent place in the interpretative framework of the fair. On its basis it was postulated that various peoples represented different evolutionary stages in intellectual, cultural, and moral qualities, and it was also sometimes assumed that these were passed on from generation to generation by way of inheritance. It was thought that many of the peoples appearing on the Midway represented a lower level of development and could therefore justly be regarded as primitive. This theory gave a plausible explanation of the cause of cultural differences in the world. It was nothing less than racism according to our modern concepts, and such a view is unacceptable today. However, this was not clear at the time. In addition, owing to the fluidity of concepts and to the ongoing search for explanations in this constantly changing field, notions such as *race*, *nation*, *people*, and *social class* were often conflated, and the situation gradually became even more complicated owing to the elusive interplay of such vaguely defined notions as *social* and *sexual deviance*. It is an accepted fact now that some of these notions are intertwined with power and its exercise. Human knowledge of this area has developed gradually, step by step, owing to the great complexity of the factors involved. It is an ahistorical approach to blame the children of a certain age for following the valid scholarly theories of their day. Statements, ideas and approaches that are nowadays considered offensive, politically incorrect, sinister, or even evil were not necessarily intended as such at the time but corresponded to the standard of contemporary scholarship. This insight is missing from most modern research in our field, which fails to place and evaluate statements, actions, and phenomena within their own context and their own time, in addition to assessing those same statements, actions, and phenomena according to the latest results of modern scholarship. On the basis of the present state of our knowledge we reject and condemn racism, and justly so, with all its corollaries and implications. At the time in question, however, this set of convictions and related theories was widely discussed, and no definite outcome was yet in sight.

- 14 The inequality of mankind seemed to follow from social Darwinism, and this assumption led to an intertwined network of conclusions. In a continual striving to find the exact scientific basis of these assumptions, efforts at quantification were undertaken. They were conspicuously present at the Chicago fair, too. The Department of Ethnology had a special section displaying instruments used in anthropometrical work, while skulls and brains of various peoples, along with skulls and skeletons of some anthropoid apes, were exhibited for comparison.<sup>17</sup> An ascending “civilization scale” among the world’s nations and peoples was posited, with the United States at the summit. Originally this scale was to be the basis of the arrangement on the Midway, but the system later became blurred by the encroachment of various other aspects.
- 15 It was assumed that differences in the size, weight, and shape of the skull implied differences in intellectual capacities and moral qualities, both in individuals and in peoples or nations. In 1900 the German neurologist and psychiatrist Paul Julius Möbius published a scholarly study in the field of medicine under the title *On the Physiological Imbecility of Women*, in which he proved the mental inferiority of women as compared to men, an inferiority that made them incapable of pursuing higher studies, among other things. The “scientific proof” was the difference in size and weight between the frontal and temporal lobes of the brain in the male and the female. How widely this idea was accepted in academia is shown by the fact that, after World War I, the Medical Faculty in Budapest barred women from studying medicine mainly on these very grounds. (It also barred Jews, but for different reasons.) In America, many regarded alcohol, male masturbation and female education as the major dangers threatening American society.<sup>18</sup> The view of women held by a section of the medical profession in America is summed up in the following passage from 1899: “Women beware. You are on the brink of destruction: You have hitherto been engaged in crushing your waists; now you are attempting to cultivate your mind: You have been merely dancing all night in the foul air of the ball-room; now you are beginning to spend all your mornings in study. You have been incessantly stimulating your emotions with concerts... and French novels; now you are exerting your understanding to learn Greek... Beware! science pronounces that the woman who studies is lost.”<sup>19</sup> This quotation was formulated in somewhat extreme terms, yet it represented an important trend in the medical science of the day. Under these circumstances it must be highly appreciated that female participation at the Chicago fair was conspicuous. It was not on an equal footing with men, but it was unprecedentedly high, largely surpassing women’s presence at earlier world’s fairs. The Board of Lady Managers played an important and prominent role under the guidance of Mrs. Potter Palmer (*née* Bertha Honoré), the charming and dynamic *grande dame* of Chicago society. She declared: “Columbus discovered a new world, but the Columbian Exposition has discovered woman.”<sup>20</sup> The Woman’s Building was one of the major attractions of the fair. It was designed by Sophia Hayden Bennett, the first American woman to receive a degree in architecture. A “display of foreign populations” from an anthropological viewpoint, Cairo Street elicited widely differing reactions among its visitors. Many expressed themselves positively about their experience, but there were also negative voices to be heard. Some formulations may strike modern audiences as strange, even unacceptable and repulsive. Since the views referred to above were important elements of the intellectual discourse of the time, they have to be duly acknowledged in order to reach a comprehensive, balanced judgment of American opinions on Cairo Street. The views on women were of special relevance to Cairo Street, where the main show was the belly dance, which was performed by

women. It is still in need of a comprehensive explanation. These views may serve as random “shafts of light”, so to speak, contributing to a better understanding of the ambivalent attitudes and highly-charged conflicting emotions surrounding it.

## Conclusion

- <sup>16</sup> The present paper highlights some important aspects that can help us better understand the broader context of the World’s Columbian Exposition in general and of Cairo Street in particular. With the aim of modifying the approach of current scholarly research, which tends to see Cairo Street and similar shows in and of themselves, it underscores the importance of considering Cairo Street within the context of the World’s Columbian Exposition and in that of certain relevant contemporary scientific theories in order to arrive at a fresh new reading of this remarkable, many-layered project. In this field, the very serious and solid character of the Chicago fair is emphasized, a seriousness in which Cairo Street also partook to a considerable degree, in addition to being a robust project in its own right.

## NOTES

1. István ORMOS, “The Cairo Street at the World’s Columbian Exposition, Chicago, 1893,” in Mercedes VOLAIT and Nabila OULEBSIR (eds.), *L’Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs, actes du colloque international* (Paris, Institut national d’histoire de l’art, May 4-5, 2006), Paris: Picard/CNRS-InVisu/INHA, 2009, p. 195-214. URL: <http://inha.revues.org/4915> (viewed June 26, 2014).
2. Paul GREENHALGH, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World’s Fairs, 1851-1939*, Manchester: Manchester University Press, 1988; ID., *Colonising Egypt*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988; Timothy MITCHELL, “The world as exhibition,” *Comparative Studies in Society and History*, vol. 31, no. 2, April 1989, p. 217-236; Robert W. RYDELL, *All the World’s a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1984; Zeynep ÇELİK, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs*, Berkeley, CA: University of California Press, 1992; Zeynep ÇELİK and Leila KINNEY, “Ethnography and exhibitionism at the Expositions Universelles,” *Assemblage*, no. 13, December 1990, p. 35-59; also in Edmund BURKE III and David PROCHASKA (eds.), *Genealogies of Orientalism: History, Theory, Politics*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2008, p. 286-329.
3. From the vast literature on the afterlife of Edward Said’s theory of Orientalism, see, e.g., François POUILLON and Jean-Claude VATIN (eds.), *Après l’Orientalisme : l’Orient créé par l’Orient*, Paris: Karthala, 2011. Now also in English translation: ID. (eds.), *After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations*, Leiden: Brill, 2015 (Leiden Studies in Islam and Society, 2).
4. David CANNADINE, “The context, performance and meaning of ritual: The British monarchy and the ‘invention of tradition’, c. 1820-1977,” in Eric HOBBSBAWM and Terence RANGER (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 101-164, esp. p. 103-106.

5. David CANNADINE, "The context, performance and meaning of ritual: The British monarchy and the 'invention of tradition', c. 1820-1977," *op. cit.* (note 2), p. 105; quoting, slightly modified, Quentin SKINNER, *The Foundations of Modern Political Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, vol. 1, p. xiii.
6. David CANNADINE, "The context, performance and meaning of ritual: The British monarchy and the 'invention of tradition', c. 1820-1977," *op. cit.* (note 2), p. 105 (emphasis added). See David M. SCHNEIDER, "Notes toward a theory of culture," in Keith H. BASSO and Henry A. SELBY (eds.), *Meaning in Anthropology*, Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1976, p. 197-220, esp. p. 214-215.
7. David CANNADINE, "The context, performance and meaning of ritual: The British monarchy and the 'invention of tradition', c. 1820-1977," *op. cit.* (note 2), p. 105. "[A]ll meaning is to some degree context-defined or context-determined..."; David M. SCHNEIDER, "Notes toward a theory of culture," *op. cit.* (note 6).
8. Trumbull WHITE and William IGLEHEART, *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, Philadelphia, PA/St. Louis, MO: P. W. Ziegler & Co., 1893, p. 562.
9. "Through the Looking-Glass," *The Chicago Daily Tribune*, November 1, 1893.
10. John Brisben WALKER, "A World's fair. Introductory: The world's College of Democracy," *Cosmopolitan*, vol. 15, no. 5, September 1893, p. 520 and 524.
11. F. MAX MÜLLER, "Das Religions-Parlament in Chicago," *Deutsche Rundschau*, vol. 82, January-March 1895, p. 412.
12. Ignaz Goldziher of Budapest participated in it as the foremost scholarly figure of the age in Islamic studies. He does not seem to have been impressed, though, because he does not refer to the Congress at all in his otherwise rather detailed diary. There is an entry on his trip to America but he does not say a single word about the conference; he does not even mention why he traveled to the United States at all. See Ignaz GOLDZIHHER, *Tagebuch*, Alexander SCHEIBER (ed.), Leiden: Brill, 1978, p. 238-239.
13. *Mawlid* (Arabic "birthday") originally denoted the festival of the birthday of the Prophet Muhammad, but it is now also used to denote the religious festivals of various Muslim holy men.
14. Peter BROWN, *The Body and Society: Men, women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, twentieth anniversary edition with a new introduction, New York, NY: Columbia University Press, 2008; Kyle HARPER, *From Shame to Sin: The Christian Transformation of Sexual Morality in Late Antiquity*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013.
15. Friendly communication by Charles Gregersen, Chicago, April 2007.
16. Pascal BLANCHARD, Gilles BOËTSCH and Nanette JACOMIJN SNOEP, "Exhibitions. L'invention du sauvage," in Pascal BLANCHARD, Gilles BOËTSCH and Nanette JACOMIJN SNOEP (eds.), *Exhibitions: l'invention du sauvage*, Exhibition Catalogue (Paris, Musée du quai Branly, November 29, 2011-June 3, 2012), Arles: Actes Sud; Paris: Musée du quai Branly, 2011, p. 20-53.
17. Rossiter JOHNSON (ed.), *A History of the World's Columbian Exposition Held in Chicago in 1893*, New York, NY: D. Appleton and Company, 1897-1898, vol. 2, p. 356-357, vol. 3, p. 426-428.
18. See, e.g., Carroll SMITH-ROSENBERG and Charles ROSENBERG, "The female animal: Medical and biological views of woman and her role in nineteenth-century America," *Journal of American History*, vol. 60, no. 2, September 1973, p. 332-356; Ronald HAMOWY, "Medicine and the crimination of sin: 'Self-abuse' in 19th century America," *Journal of Libertarian Studies*, vol. 1, no. 3, 1977, p. 229-270; Valerie STEELE, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, New York, NY/Oxford: Oxford University Press, 1985, p. 5.
19. Ruffin COLEMAN, "Woman's relations to the higher education and professions, as viewed from physiological, and other stand-points. (The annual oration)," *Transactions of the Medical Association of the State of Alabama*, 1889, p. 238. As a matter of fact, Dr. Coleman strongly disapproves of the contents of this passage. See also John S. HALLER and Robin M. HALLER, *The Physician and Sexuality in*

*Victorian America*, Urbana, IL: University of Illinois Press, 1974, p. 39; Valerie STEELE, *Fashion and Eroticism*, *op. cit.* (note 18), p. 165.

20. Ellen M. HENROTIN, "Woman's Part at the World's Fair," *Review of Reviews*, vol. 7, May 1893, p. 422; quoted in David F. BURG, *Chicago's White City of 1893*, Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1976, p. 319.

---

## AUTHOR

ISTVÁN ORMOS

Eötvös Loránd University, Budapest



# Présentation du Conte du moucharabieh (Qisat al-mashrabiyya)

Enraciner l'architecture appropriée : Hassan Fathy

Leïla el-Wakil

---

Comment nos peuples peuvent-ils vivre à l'ère spatiale et conserver en même temps leurs racines dans la terre natale ? Comment nos peuples peuvent-ils en même temps concilier l'authenticité qui est l'histoire et le renouvellement qui est l'avenir ? Comment peuvent-ils vivre au siècle de la mondialisation où les frontières et les distances sont éliminées, sans perdre leur essence et leurs caractéristiques ? Comment peuvent-ils s'ouvrir aux horizons de la technologie moderne, sans sacrifier leur prestigieux patrimoine ?

Gamal Abdel Nasser<sup>1</sup>

- 1 Homme aux multiples talents, l'architecte égyptien Hassan Fathy (1900-1989) ne s'est pas contenté de concevoir de nombreux projets et de rédiger des conférences, des rapports et des ouvrages pour défendre sa conception de l'architecture. Tout comme il fait représenter à l'intention des habitants du village qu'il a construit, Nouveau Gournah<sup>2</sup>, une pièce didactique sur la bilharziose<sup>3</sup>, fléau caché des eaux du Nil qui décime les populations rurales, Fathy s'exerce aussi à la littérature. Parallèlement à son travail d'architecte, il compose en effet quelques pièces de théâtre et textes littéraires, comme en témoigne un certain nombre d'écrits demeurés, pour la plupart, inédits jusqu'à récemment. Il est dès lors étonnant de constater que nul n'a jamais relevé le fait que l'ouvrage majeur de Fathy, *Construire avec le peuple. Histoire d'un village d'Égypte : Gournah* (1970)<sup>4</sup>, avant d'être un livre d'architecture, est une sorte de roman policier articulé

autour du sabotage de Nouveau Gourna<sup>5</sup>. Le caractère littéraire du livre a, du reste, largement contribué à en faire un best-seller mondial.

- 2 Persuadé que le théâtre ou la fiction peuvent être les vecteurs d'une pensée pédagogique à l'intention d'un large public, Fathy prend souvent la plume dans une intention éducative, pour convaincre son auditoire du bien-fondé de ses opinions sur la quête de la vérité, le patrimoine national, la situation (post) coloniale, le rapport à l'environnement, ou encore les modes de vie. Dans la plupart des cas il s'agit pour lui, dans l'écriture comme dans la vie, de défendre les savoir-faire et les savoir-vivre traditionnels contre l'importation de modèles occidentaux inappropriés en Égypte.

## Un architecte-écrivain

- 3 Deux fictions, *Le Pays d'Utopie*, publié en 1949<sup>6</sup>, et *L'Enfer du béton armé* (*Dar al-bawar al-musallaha*<sup>7</sup>), rédigé dans les années 1964-1965, mériteraient une étude aussi détaillée que *Le Conte du moucharabieh*, la pièce de théâtre présentée dans ce volume. Le premier récit, écrit au moment du chantier de Gourna et de sa rencontre avec l'égyptologue ésotériste René Schwaller de Lubicz (1887-1961), a pour thème principal la quête de la Vérité qu'entreprend un couple. L'homme est un savant, capable de lire les langues anciennes ; la femme est le portrait d'Aziza Hassanayn, l'épouse de Hassan Fathy, belle, faisant des œuvres de charité, habitant une « splendide demeure [...] lieu où se rendaient les grands hommes, où se réunissaient l'élite des artistes, les hommes de science, les juristes et toute la haute société de la Cité des Cités<sup>8</sup> ». Gagnée par l'ennui et amoureuse du savant, elle l'accompagne dans son périple. Tous deux visitent d'abord les pays blancs – probablement les États-Unis – pays matérialistes, où ils rencontrent des gens qui habitent des appartements et mènent un train de vie d'un « luxe extrême » comprenant « voiture automobile », « glacière électrique », « appareil de radio » et « fourneau électrique »<sup>9</sup>. Obligés de travailler toute la journée hors de chez eux, ils ne profitent pas de leur confort matériel et ne sont pas heureux. Dans les pays bleus – probablement les pays nordiques – froids et réglementés, les habitants, mélancoliques, vivent dans des maisons toutes semblables, qu'il est impossible de reconnaître dans le brouillard. Dans les pays jaunes – les pays arabes – sujets à la modernisation, ils voient « les gens démolir les belles maisons et palais anciens pour reconstruire à leur place des maisons sans caractère, en béton armé, ressemblant à des boîtes d'allumettes<sup>10</sup> ». Car le style des vieilles maisons ne paraît pas s'accommoder du modèle américain du confort. Dans les pays rouges – probablement les pays du bloc soviétique – on bâtit d'immenses cités à une vitesse démentielle, en copiant les formes et les lignes de l'architecture des pays blancs ; on y censure la liberté d'expression. Jadis pays de cocagne et désormais ruinés et abandonnés, les pays verts ont été anéantis par l'industrialisation. Seul un couple de paysans établi dans une contrée inaccessible, ayant échappé à la mécanisation dévastatrice, semble couler des jours heureux, dans une jolie hutte, comme Philémon et Baucis. Mais la Vérité recherchée par les deux protagonistes du récit ne s'y trouve pas. L'homme continue seul son chemin. Il converse avec une ombre puis meurt dans les glaces d'une montagne désolée.
- 4 *L'Enfer du béton armé*, pièce inédite écrite au moment du chantier de Nouveau Bariz, met en scène l'opposition entre traditions vernaculaires locales et modernité occidentale. L'action se déroule à Kharga, agglomération proche de Nouveau Bariz. Comme souvent dans les textes de Fathy, les protagonistes défendent des valeurs opposées. Cette

manière de débat contradictoire, peut-être inspiré des débats juridiques (son père n'était-il pas juge au Tribunal d'Alexandrie ?), évoque le dialogue entre deux personnages, mis en scène par l'architecte Camillo Boito (1836-1914) dans son ouvrage *Conserver ou restaurer : les dilemmes du patrimoine* (1893)<sup>11</sup>. De la même manière, Fathy oppose ici un fonctionnaire, qui vit dans la nouvelle Kharga, ville faite d'immeubles en béton alignés le long de larges artères dans lesquelles s'engouffre le vent de sable, et ne jure que par le Coca-Cola et le ventilateur électrique, avec son hôte, qui regrette l'architecture vernaculaire de la vieille ville de Kharga et le traditionnel éventail de paille des oasis égyptiennes. À force de discussions, ce dernier réussit finalement à convaincre son interlocuteur de la sagesse des savoir-faire et des modes de vie des anciens Égyptiens lors d'une visite effectuée dans la vieille ville abandonnée de Kharga, au lavis de ruelles enchevêtrées et aux maisons aux épais murs de terre crue. À l'heure où l'Égypte nassérienne est à la tête du mouvement des non-alignés, il est certain que la stigmatisation par Fathy de l'américanisation des modes de vie résonne de façon toute particulière.

## Le Conte du moucharabieh

- 5 Écrit en 1942 et remanié en 1984 avant d'être publié en arabe à Beyrouth en 1991<sup>12</sup>, *Le Conte du moucharabieh*<sup>13</sup> semble avoir été joué, si l'on en juge par quelques photographies de décors de théâtre conservées dans les archives de Hassan Fathy. Il s'agit d'une pièce autobiographique didactique, à caractère nationaliste, dont le héros, Khalid, est le porte-parole de Fathy. Âgé de plus de trente-cinq ans, cet Égyptien imprégné de culture orientale et occidentale défend les valeurs nationales, qu'il estime compatibles avec la vie moderne. Il réproouve les changements auxquels ont été soumis tous les aspects de la civilisation de son pays et en particulier l'architecture, occidentalisée et défigurée. S'il est encore célibataire, c'est d'ailleurs faute d'avoir trouvé la maison dans laquelle il aimerait voir naître et grandir ses enfants.
- 6 Il s'emploie ainsi à promouvoir une architecture arabe moderne afin de garantir la survie des arts appliqués traditionnels, en voie de disparition sous l'effet de l'occidentalisation. Comme son titre l'indique, la pièce de théâtre conte l'histoire d'un moucharabieh, qui ornait un palais du XIV<sup>e</sup> siècle, situé dans la rue al-Nahhasin. Sauvé de la démolition aux risques et périls de l'antiquaire hagg<sup>14</sup> Ibrahim, cette œuvre, ornée de sculptures rares, est d'une délicatesse infinie. Il est l'objet de la convoitise de revendeurs étrangers, qui veulent se l'approprier pour une bouchée de pain. C'est finalement Khalid, le héros de la pièce, qui l'achète au juste prix pour le mettre en valeur dans une maison moderne, construite selon les principes de l'architecture traditionnelle arabe. Synecdoque de l'architecture égyptienne et arabe, le moucharabieh du conte incarne la survivance de l'architecture ancienne et de la tradition en général.
- 7 À l'acte II, un conte enchâssé « meilleur que ceux des *Mille et Une Nuits* », relaté par un conteur accompagné d'un luth, narre l'histoire d'amour, dont le moucharabieh fut le complice au XIV<sup>e</sup> siècle, entre le prince Mushtaq et la princesse Mahbuba. Lors de ses promenades quotidiennes, Mushtaq s'arrête pour admirer l'extraordinaire beauté de cet ouvrage, sans savoir qu'il dissimule la jeune Mahbuba. Par un effet de synesthésie, Mushtaq perçoit de la musique orientale en regardant le moucharabieh : « Ses ornements sont comme une musique émanant de la peau tendue du tambourin<sup>15</sup>. » À

moins que ce ne soit Mahbuba, éprise de lui après l'avoir observé à travers la résille de bois, qui ne chante en s'accompagnant d'un tambourin. Le moucharabieh est l'entremetteur de cette histoire d'amour, qui connaît une fin heureuse.

- 8 L'acte III, durant lequel se déroule l'inauguration de la maison que Khalid vient de faire construire, est particulièrement intéressant, puisque Fathy y dresse le tableau de la maison idéale et de la vie authentique qu'il aurait aimé mener avec son épouse, 'Aziza Hassanayn, alias Rafi'a dans le conte. La demeure obéit aux dispositions traditionnelles et comporte une *qa'a*. Cette pièce de réception se compose d'une partie centrale surbaissée ou *durqa'a*, surmontée d'une coupole avec des vitraux<sup>16</sup>, et de deux *iwans* axiaux, qui forment des salles voûtées dont l'un des côtés est ouvert sur l'espace central de la pièce. Des sofas recouverts de tissu égyptien et de coussins sont installés le long des murs, et des tapis persans recouvrent le sol. Il n'y a que peu de meubles : quelques chaises et de petites tables. Des moucharabiehs de tailles variées ornent les murs de la *qa'a* ; un magnifique moucharabieh – celui du conte – domine l'*iwan* central de ses sublimes motifs géométriques. Des chandeliers sont suspendus au plafond.
- 9 Nostalgique de la vie traditionnelle, Khalid va jusqu'à habiller ses hôtes de vêtements orientaux et faire jouer de la musique arabe. Mais sa fiancée Rafi'a, trop occidentalisée, préfère les robes de soirée et les salons dorés de style Louis XV, tapissés d'Aubusson. Les invités, qui aiment mieux eux aussi singer les mœurs occidentales et danser sur des airs de twist plutôt qu'écouter de la musique traditionnelle arabe, tournent la fête en ridicule. Incompris, vexé, Khalid se retrouve seul, abandonné par sa fiancée.
- 10 Le quatrième acte est le récit d'un rêve, qui débute comme un cauchemar : la modernité occidentale, stigmatisée par Khalid, ravage tout sur son passage. Des êtres maléfiques ripolinent les monuments et les gens. Le Ripolin, cette peinture industrielle bon marché, de marque française, recouvre uniformément les usures du temps. Dans le récit, le pinceau chargé de peinture blanche s'attaque au patrimoine artistique tout comme, dans la réalité, des barbouilleurs repeignent parfois les monuments avec des couleurs criardes<sup>17</sup>. Le héros du cauchemar, le Maître du Temps, vante les mérites du Ripolin. Rafi'a échappe de justesse aux maléfices des monstres au service de la peinture industrielle qui anéantit tout sur son passage.
- 11 Le cauchemar se dissipe lorsque Khalid et Rafi'a se retrouvent à l'abri du moucharabieh qui dispense une musique harmonieuse, scène qui renvoie à la scène finale de l'acte II entre le prince Mishtaq et la princesse Mahbuba. Le moucharabieh joue à nouveau son rôle de talisman, qui protège leur amour. C'est le triomphe des amoureux du passé, capables de composer avec les enseignements de la tradition arabe lentement élaborée, incarnée par le moucharabieh, seul capable de les protéger de la chaleur, de la poussière et finalement, implicitement, de l'intrusion occidentale.

## Une théorie contée de l'architecture

- 12 Ce conte développe de nombreuses thématiques. L'idée centrale s'articule autour de la disparition annoncée des arts appliqués traditionnels et des savoir-faire artisanaux, sous l'effet de l'adoption des procédés industriels de l'architecture moderne occidentalisée, comme l'explique maître Isma'il, fabricant de vitraux, en déplorant la banalité des fenêtres modernes dépourvues d'ornements. La survie de son art, comme des autres formes d'artisanat, passe par le rétablissement des dispositifs de l'architecture arabe. Maître Ismail cite en exemple un architecte exceptionnel qui a

dessiné des vitraux en introduisant de nouveaux motifs, jamais vus par le passé, comme un coq aux plumes ébouriffées ou une tortue entourée d'herbes aquatiques. Tel est le chemin à suivre pour rénover, en les stylisant ou en les revitalisant, les motifs de l'artisanat traditionnel. Fathy, alias Khalid, fait probablement allusion au travail de son collègue et ami, Ramsès Wissa Wassef (1911-1974), dont on sait qu'il réalisa de très beaux ensembles de vitraux pour les églises coptes de Mari Girgis (Héliopolis, 1954) et Sainte-Marie du Ma'arashli (Zamalik, 1957) et pour le bâtiment de l'Assemblée nationale au Caire<sup>18</sup>.

- 13 Parallèlement au principe de la rénovation des arts appliqués traditionnels, le conte propose de construire des bâtiments neufs, aptes à recevoir les magnifiques éléments patrimoniaux issus d'anciens palais démolis, tels que les moucharabiehs, les vitraux, les fontaines en marbre, les portes en bois précieux, etc. Construire une maison moderne autour d'éléments d'artisanat traditionnels est une des idées originales centrales de la pensée de Fathy. Il la met personnellement en pratique dans le projet de la maison de 'Aziza Hassanayn au bord du Nil à Ma'adi, éphémère maison-manifeste, rapidement détruite pour faire place à la corniche du Nil. Cette maison d'architecte édiflée pour lui-même et son épouse fut, tout comme la maison du conte, le prototype de ce que pouvait être, selon lui, l'interprétation moderne des dispositifs traditionnels de l'architecture arabe. Les demeures construites au cours de sa longue carrière (Fu'ad Riyad, Mit Rihan, al-Sabbah, etc.) ne devaient, en fin de compte, que reproduire, sous différentes formes, ce principe mis en place dès les années 1940.
- 14 Faire survivre et évoluer dans le sens de la modernité (ou de la contemporanéité<sup>19</sup>) la tradition architecturale arabe pour en récupérer la substantifique moelle, tel sera le projet militant de l'architecte tout au long de son existence. Si le projet de construire une maison de nature à intégrer les chefs-d'œuvre artisanaux conservés dans le magasin de hagg Ibrahim peut être assimilé à un comportement antiquaire<sup>20</sup>, Fathy ne considère sans doute pas se comporter en orientaliste, reproche que devait pourtant lui adresser par la suite la critique internationale et locale. Son amour du passé culturel arabe et de ses chefs-d'œuvre artistiques et artisanaux, ainsi que son désir de les voir perdurer, repose sur une compréhension du phénomène colonial, à laquelle participe un très fort sentiment de déracinement.
- 15 Cette théorie architecturale originale et souvent incomprise se consolide à partir des accords de Montreux signée en 1937<sup>21</sup>. Fathi est convaincu que l'architecture égyptienne a été détournée de sa voie sous l'effet de l'occupation physique du pays dès la campagne de Bonaparte à l'extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, forts de leur supériorité technologique et à grand renfort d'hommes du génie et de matériaux industriels, les Européens ont réduit à néant la sédimentation artistique et architecturale de siècles d'expérience et de savoir-faire locaux. Le pari est pour Fathi, comme pour d'autres intellectuels égyptiens nationalistes, de reprendre les choses là où elles en étaient restées, avant l'interruption coloniale pour essayer de retrouver l'évolution « naturelle » que les arts et l'architecture auraient pu connaître. Fathy envisage donc, d'une façon quasi-darwinienne, ce que serait devenue l'architecture égyptienne contemporaine, stylisée et épurée.
- 16 Malheureusement, comme le relève Fathy dans le conte, ce sont davantage les étrangers qui apprécient les beautés artistiques arabes, qu'il s'agisse des revendeurs, pour en faire commerce, ou qu'il s'agisse d'Hélène, l'amie cultivée et raffinée de Khalid, dont l'engouement est désintéressé. Les Égyptiens de la pièce, occidentalisés, y compris

Rafi'a, la fiancée de Khalid, se piquent d'usages occidentaux, qu'il s'agisse de se divertir, de se vêtir ou d'habiter. Ils ne savent même plus comment se saluer, singeant le baisemain occidental. Le paysan avoue son embarras : « Je suis confus ; un salut de la tête, un autre des yeux, un troisième en se serrant la main, un quatrième en baisant la main. Laissez-moi saluer à ma manière<sup>22</sup>. »

- 17 À travers les figures de Madame Coquette ou davantage encore de Ramzi, persuadés que la modernité est occidentale, l'esprit caustique de Fathy s'amuse et s'attriste à la fois de l'acculturation de ses compatriotes. Il tente des mises en garde : « Tu es influencé par ces clichés qui font que tous les Orientaux sont considérés comme arriérés et rétrogrades tandis que tous les Occidentaux apparaissent modernes et progressistes<sup>23</sup>. » Ses considérations rappellent celles de l'architecte André Ravéreau (né en 1919), l'inventeur de l'Atelier du désert, qui, au sujet du M'zab, explique que le savoir être et le savoir-vivre des habitants du Sud algérien font un avec leur vêtement.
- 18 Le cauchemar du dernier acte de la pièce diabolise la modernité occidentale : des êtres maléfiques s'en prennent aux amis de Khalid qu'ils poursuivent de leurs pinces enduits de Ripolin. L'assassinat perpétré à coups de peinture blanche indélébile est l'anéantissement de tout ce que l'art et l'âme arabes recèlent de vie subtile.

## Le moucharabieh : pièce maîtresse de la stratégie architecturale

« À peine entré dans la première cour intérieure, tout parle à l'imagination et au regard. Les vieilles [sic] moucharabiehs qui s'accrochent aux murs, les faïences aux tons bleus qui ornent les portes, les vieux escaliers aux marches usées, les portes finement ciselées, les plafonds peints tout concourt à créer une atmosphère de mystère et de rêve. Et l'on comprend alors pourquoi tant d'artistes, de peintres sculpteurs ou musiciens ont de longue date choisi cette demeure comme un refuge contre le bruit et la platitude des quartiers européens du Caire<sup>24</sup>. »

- 19 Cette description de Dar al-Fan, la Maison des arts sise au pied de la Citadelle dans laquelle Fathy choisit de s'établir à partir de 1962, évoque l'ensemble charmant que constituent les arts appliqués arabes encore *in situ* dans cette ancienne demeure ottomane, autrefois propriété du marchand 'Ali effendi Labib, connue pour avoir été une sorte de petit Montmartre cairote<sup>25</sup>. La maison, intacte, offre aux visiteurs et à ses occupants ce qu'offre le magasin d'antiquités de hagg Ibrahim : un voyage dans le temps.
- 20 C'est autour du moucharabieh que s'articule *Le Conte du moucharabieh* avec ses inflexions romanesques. Filtre d'amour, c'est de part et d'autre de l'écran de bois tourné que se noue l'amour de Mishtaq et Mahbuba. C'est aussi à son propos que surgit le désaccord entre Khalid et Rafi'a, cette dernière associant cet objet à la condition traditionnelle de la femme recluse dans le harem. Finalement pourtant les deux amoureux des temps modernes traversent l'écran pour venir se réfugier derrière ses mailles à l'abri des dangers extérieurs.
- 21 Si le moucharabieh du conte est une pièce ancienne particulièrement remarquable et dotée de vertus magiques, c'est l'habileté et le caractère judicieux du dispositif qui, dans la réalité, séduit Fathy. À la fois Khalid et l'architecte dans la pièce, Fathy est, tout comme ses personnages, capable de concevoir son projet autour d'un moucharabieh, qu'il soit d'époque ou moderne.

- 22 Le moucharabieh est généralement composé de deux parties, la partie inférieure qui est un écran de bois, la *mashrabiyya* proprement dite, et la partie supérieure, un grillage de bois à plus large résille appelé *sharigi*. Les moucharabiehs d'une ancienne *qa'a* sont généralement très larges pour compenser l'effet obscurcissant de l'écran et pour assurer la ventilation. Parfois le moucharabieh occupe toute la largeur du mur, comme dans la maison d'Ibrahim katkhuda al-Sinnari. La taille des éléments de bois, leur disposition, leur assemblage peuvent varier à l'infini selon l'exposition du bâtiment, la taille et la nature de la pièce. Le moucharabieh peut être décoré de motifs figuratifs ou de calligraphie.
- 23 Membrane entre le dedans et le dehors, lieu d'une certaine ambiguïté, il est doté d'indéniables qualités artistiques que Khalid décrit ainsi : « Celui qui l'a fabriqué a atteint un tel niveau d'excellence qu'il inspire de la sérénité à l'esprit et de la joie au regard. C'est un chef-d'œuvre qui embellit le lieu qu'il occupe<sup>26</sup>. » À celles-ci s'ajoutent des propriétés optiques, puisque sa trame étudiée casse l'effet aveuglant du soleil, préserve l'intimité de la maison et permet d'observer du dedans le monde extérieur, des qualités de ventilation – ses mailles laissant passer la brise, et enfin des vertus hygiéniques, car il protège de la poussière grâce à « Ses barreaux [...] plus délicats que les fils d'une toile d'araignée<sup>27</sup> ».
- 24 La pièce oppose le moucharabieh aux fenêtres occidentales ordinaires, dépourvues de telles qualités et d'ornements : « Hélas ! Ces chefs-d'œuvre, on les a jetés et on les a remplacés par de simples fenêtres sans autre avantage. » « C'est agir comme la mère d'Aladin qui a échangé la lanterne magique avec son génie contre une simple lampe en fer qui ne valait que quelques sous<sup>28</sup>. » Dans sa contribution au colloque international sur l'histoire du Caire de 1969<sup>29</sup>, Fathy dédie au moucharabieh un long passage dans lequel il explique la suprématie optique de ce dernier sur le brise-soleil corbuséen à lames de béton qui tranchent la vue en créant des éclats de lumière, critiquant l'usage inapproprié de ce dernier dans les pays d'Afrique. S'appuyant sur ses observations en matière de perception, Fathy remarque qu'au travers d'un moucharabieh la vue extérieure semble être ramenée au même plan, de sorte que la superposition des motifs décoratifs et du paysage ressemble à un tissu brodé.
- 25 Réintroduire le moucharabieh dans l'architecture en lui redonnant sa fonction d'origine (et non pas en le pervertissant en paravent, chaise ou table), c'est faire un premier pas en direction de la reconquête des racines architecturales arabes. En effet, associé au *malqaf* ou capteur de vent<sup>30</sup>, il participe du système de ventilation naturel de la maison arabe, qui peut encore être améliorée par la distribution des cours et des jardins intérieurs, comme le décrit en détail Fathy dans son ouvrage tardif, *Natural Energy and Vernacular Architecture: Principles and Examples with Reference to Hot Arid Climates*<sup>31</sup>.
- 26 Dans *Le Conte du moucharabieh*, Fathy place le moucharabieh au cœur de son offensive architecturale nationaliste, puisque c'est pour le mettre en valeur et en usage que l'architecte construit cette nouvelle maison. Cette dernière, introvertie, s'articule autour d'une cour intérieure vers laquelle elle tourne la plupart de ses fenêtres. Une *qa'a* remplace le living-room hérité d'abord de la tradition anglo-saxonne, puis du processus d'américanisation. Cette pièce de réception est au centre du dispositif de rénovation architecturale nationale.
- 27 Ainsi le moucharabieh fertilise-t-il à la fois la renaissance de l'architecture résidentielle égyptienne puis arabe moderne et la pensée de Hassan Fathy qui lui dédie même l'un de

ses nombreux projets touristiques, le *Mashrabiyya Tourist Center*, centre culturel et de conférences, partiellement construit sur la route des Pyramides au milieu des années 1970 pour les frères Shukri, et dont subsistent les plans et une partie des bâtiments fortement remaniés. Aux portes du Caire, il imagine un village très particulier qui repose sur l'application de principes portant à la fois sur l'architecture villageoise et sur l'architecture urbaine des quartiers résidentiels. Il est question de créer un forum de discussion autour de la culture urbaine et architecturale. Les maçons seraient venus s'y former à la technique ancestrale des voûtes et des dômes. Les architectes et les urbanistes auraient participé à des séminaires sur les établissements humains. Le grand public aurait eu la possibilité d'écouter des conférences et des débats sur le patrimoine et l'architecture traditionnelle.

- 28 Le théâtre en plein air devait occuper une place significative au sein de ce dispositif didactique. *Le Conte du moucharabieh*, où il est tant question de patrimoine et d'architecture traditionnelle et qui inspire au projet son appellation éponyme, en aurait bien entendu été la pièce maîtresse du répertoire présenté au public.
- 29 La mise en œuvre du projet prévoyait deux étapes qu'illustrent les dessins datant de février 1976. La première étape de construction devait répondre à la mission pédagogique et vulgarisatrice et s'articuler principalement autour du théâtre en plein air, dont la scène aurait fait office de place principale. Visiteurs et spectateurs auraient pu également suivre des performances et des démonstrations dans les ateliers et dans le café *baladi* (ou café oriental populaire). Artisans et ouvriers se seraient exercés aux techniques de construction traditionnelles, au tournage du bois propre à la fabrication du moucharabieh, à l'art du vitrail, à la mosaïque de marbre, etc., la production étant écoulee dans des boutiques formant galerie marchande, ainsi que dans un *khan* ou caravansérail, voisin d'un magasin d'antiquités.

### Enraciner l'architecture égyptienne et arabe

- 30 Actif défenseur des valeurs nationales et persuadé du bien-fondé des formes architecturales sédimentées à travers les générations, Fathy enrichit ses prémices théoriques des années 1940 de la leçon ékistique<sup>32</sup> apprise chez Doxiadis associés. Les perspectives environnementalistes, desquelles naît son concept d'architecture appropriée, confortent sa vision d'une architecture en accord avec le génie du lieu, le climat, l'usage et l'usager.
- 31 *Le Conte du moucharabieh* établit clairement l'importance du respect des pratiques artisanales et artistiques dans l'architecture et indique que l'enracinement consiste à prendre appui sur les modèles traditionnels pour en extraire une contemporanéité arabe. Aux antipodes de la figure de l'architecte demiurge, Fathy trouve avec une certaine humilité les réponses à l'architecture arabe de demain dans l'étude de l'héritage et de traditions séculaires. La matérialité sophistiquée et délicate du moucharabieh, mise en exergue dans le récit dramatique, répond à la fois aux exigences de confort, de beauté, de poésie et de sentimentalité de l'âme arabe.



---

## NOTES

1. Cité par Hassan FATHI, « The Qa'a of the Cairene House: Its Development and Some New Usages for its Design Concepts », *Colloque international sur l'histoire du Caire*, Le Caire : Ministère de la Culture, 1972, préface.
2. La création du village de Nouveau Gournà devait résoudre la question du relogement des pilliers de tombes du Vieux Gournà. Hassan Fathy fut chargé en 1945 d'inventer un village modèle en terre crue sur la rive ouest de Louxor. Un tiers seulement de ce village-modèle fut réalisé et le projet fut stoppé au moment de la chute du roi Farouk. Célébrée internationalement cette expérience devait connaître un succès d'estime dès la fin des années 1970.
3. Cette maladie est provoquée par un ver parasite présent dans les eaux douces.
4. Hassan FATHY, *Construire avec le peuple. Histoire d'un village d'Égypte : Gournà*, texte définitif revu par l'auteur, traduit de l'anglais par Yana Kornel, Paris : J. Martineau, 1970, p. 318.
5. Cet ouvrage peut aussi être considéré comme une œuvre musicale : voir Jessica STEVENS-CAMPOS, « Un récit en forme de sonate », in Leïla EL-WAKIL (dir.), *Hassan Fathy dans son temps*, Gollion, Paris : Infolio, 2013, p. 212-217.
6. *Revue du Caire*, texte publié en français, novembre 1949, p. 8-35.
7. Pour de plus amples détails, voir Leïla EL-WAKIL, « L'amour du patrimoine », in *Hassan Fathy dans son temps*, op. cit. (note 5), p. 349-350.
8. « Le Pays d'Utopie », op. cit. (note 6), p. 6.
9. *Ibid.*, p. 7-8.
10. *Ibid.*, p. 9.
11. Camillo BOTTO, *Conserver ou restaurer : les dilemmes du patrimoine*, traduit de l'italien par Jean-Marc Mandosio et présenté par Françoise Choay, Besançon : Les Éditions de l'imprimeur, 2000, p. 109.
12. *Qisat al-mashrabiyya*, Beyrouth : Sharikat al-Matbu'at li-tawzi wa al-nashr, 1991.
13. Nous proposons ci-après la traduction de l'une des deux versions conservées à la Rare Books and Special Collections Library and Archives de l'Université américaine du Caire. Une traduction orale faite par Ola Seif avait servi pour la publication de l'ouvrage *Hassan Fathy dans son temps* en 2013. La traduction intégrale, présentée ici, a été effectuée par Rana Kadry, Manal Hammad et Sawsan Maher.
14. Le titre de hagg ou pèlerin est donné aux personnes qui ont accompli le pèlerinage à La Mecque. Il peut être également un titre respectueux donné à un homme âgé.
15. *Le Conte du moucharabieh*, acte II.
16. *Qamariyya* ou vitrail au plâtre. Les verres colorés sont disposés sur une plaque de plâtre ajourée, puis scellés au plâtre.
17. Hassan Fathy s'en prend aux barbouilleurs qui ont repeint les murs de la Citadelle : « Les magnifiques façades de pierre ont été peintes du sol jusqu'au minaret et à la base des coupes, de couleurs vives, en rouge et blanc. Son caractère authentique et ancien a disparu. C'est inacceptable. Nous demandons réparation de cette violation du patrimoine que nous considérons comme une insulte envers chaque citoyen et musulman cultivé. » Traduction d'Ola Seif d'après un carnet de AUC, RBSC.
18. Ramsès Wissa Wassef a reçu le Prix national égyptien pour les arts en 1961 pour les vitraux du bâtiment de l'Assemblée nationale au Caire.
19. Selon la pensée de Fathy qui estime que l'architecture doit être contemporaine de son époque et non moderne une fois pour toutes.
20. Voir les travaux de Mercedes Volait sur l'antiquariat, notamment *L'Égypte d'un architecte : Ambroise Baudry (1838-1906)*, Paris : Somogy, 1998 ; « Le remploi de grands décors historiques dans

l'architecture moderne : l'hôtel particulier Saint-Maurice au Caire (1875-1879) », 5<sup>e</sup> rencontres internationales du patrimoine architectural méditerranéen (Marseille, 16-18 octobre 2013).

21. Cette convention met fin aux privilèges financiers et juridiques dont bénéficiaient les puissances européennes en Égypte.

22. *Le Conte du moucharabieh*, acte III.

23. *Le Conte du moucharabieh*, acte III.

24. AUC, RBSCL, Prospectus de la Maison des Arts.

25. Voir Nadia RADWAN, « Les arts et l'artisanat », in *Hassan Fathy dans son temps*, op. cit. (note 5), p. 104-123 et notamment p. 118-121.

26. *Le Conte du moucharabieh*, acte I.

27. *Le Conte du moucharabieh*, acte IV.

28. *Le Conte du moucharabieh*, acte I.

29. « La qa'a arabe de la maison cairote [...] », op. cit. (note 1), 1970, p. 141.

30. Ce dispositif en forme d'auvent en bois placé sur les toitures permet de diriger le vent à l'intérieur d'un bâtiment pour le ventiler et le rafraîchir.

31. *Natural Energy and Vernacular Architecture: Principles and Examples with Reference to Hot Arid Climates*, Chicago, Londres : The Chicago University Press, 1986.

32. L'ékistique est la science des implantations humaines telle que l'a codifiée Doxiadis à l'Institut de technologie d'Athènes dans lequel Fathy passe cinq années significatives de sa vie (1957-1961).

---

AUTEUR

LEÏLA EL-WAKIL

Université de Genève

# Le Conte du moucharabieh

Pièce de théâtre en quatre actes. Traduit de l'arabe, inédit

Hassan Fathy

---

Écrit au Caire en 1942.

Révisé et réécrit en 1984, Le Caire.

Lieu de l'histoire : Le Caire, quartier de la Citadelle et quartier al-Nahasin.

Époque de l'histoire : Le XX<sup>e</sup> siècle, ainsi que le XIV<sup>e</sup> siècle.

*Les personnages de l'histoire à l'époque contemporaine*

- 1. Khalid : Un jeune homme de 35 ans, imprégné tout à la fois de culture orientale et occidentale. Animé d'un sentiment nationaliste, il désire voir perdurer le parfum d'éternité de la vie orientale, sans qu'il n'entrave le cours de la vie moderne. Il réprouve le phénomène d'occidentalisation qui s'est diffusé dans tous les domaines culturels en Égypte et en particulier dans l'architecture. Khalid n'est toujours pas marié à l'âge de 35 ans car il n'a encore trouvé la maison dans laquelle il souhaite voir naître et grandir ses enfants. Les palais, les maisons et les immeubles ont tous été, sans distinction, occidentalisés. Il découvre finalement ce qu'il cherche dans la boutique du hagg<sup>1</sup> Ibrahim, l'antiquaire, qui renferme les vestiges d'anciens palais et maisons.
- 2. Raf'ia : La fiancée de Khalid, âgée de 24 ans, est une jeune Égyptienne issue d'une famille distinguée. Elle a été élevée à la manière européenne et baigne dans une culture occidentalisée. Malgré cette inclination, elle éprouve au fond d'elle-même de la nostalgie pour les origines culturelles de sa famille. Elle est hésitante ; sa personnalité n'est pas encore formée.
- 3. Hélène : Une femme occidentale cultivée. Son installation en Égypte l'a amenée à saisir et à apprécier la vie et la culture orientales authentiques. Elle est liée au cercle d'amis qui entoure Khalid et elle comprend son dilemme. Elle est profondément touchée par ce qu'il éprouve. Ayant un faible pour lui, elle l'accepte tel qu'il est et souhaite qu'il trouve la paix intérieure.
- 4. Ramzi : Un jeune homme, partiellement occidentalisé, qui n'a pas d'opinion stable. Il est fasciné par le style de vie et les divertissements des Occidentaux. Il cherche à satisfaire ses désirs de n'importe quelle manière et cède aux tentations d'une vie de plaisirs. Il renie ses origines orientales afin de s'adonner aux exigences de la mode, de l'humour et de la modernité.

- 5. Hagg Ibrahim : Marchand d'antiquités islamiques provenant de la démolition d'anciens palais et de maisons, il est âgé de 65 ans. Il expose ses objets dans une boutique vétuste, située près de la mosquée Ibn Tulun. Il aime ce qui est ancien et apprécie la valeur des antiquités qu'il possède. Petit marchand pauvre, il est la proie d'antiquaires étrangers cupides. Khalid éprouve de l'intérêt et de l'affection pour lui. Entre eux se nouent une estime et une sympathie mutuelles.
- 6. Maître Isma'il : Artisan qui fabrique des vitraux. Son art est en train de disparaître.
- 7. Hanafi : Serviteur de hagg Ibrahim, un jeune homme des quartiers populaires.
- 8. Un marchand étranger : Un de ces commerçants cupides qui pillent les petits marchands pour revendre les antiquités à des prix extrêmement élevés aux touristes et dans les quartiers occidentalisés.
- 9. La femme du marchand étranger : Une femme bavarde.
- 10. Le collègue du marchand étranger : Une personne lâche et flagorneuse.

#### *Les invités de Khalid*

- 1. L'architecte : Un architecte spécialisé dans l'architecture islamique, concepteur de la maison de Khalid.
- 2. Madame Gentille : Une femme entre deux âges, qui, lors des soirées, tombe d'accord avec tout le monde sur les sujets d'ordre culturel.
- 3. Madame Coquette : Une femme de culture occidentale, qui parle un mélange d'arabe et de français.
- 4. Monsieur Paysan : Un homme d'une cinquantaine d'années, venu s'établir en ville comme beaucoup de gens de la campagne.
- 5. Dahab : Un serviteur nubien.
- 6. Abdun : Un serviteur nubien.
- 7. Les musiciens d'un orchestre de musique orientale.

#### *Les personnages du XIV<sup>e</sup> siècle*

- 1. Le prince Mishta<sup>2</sup> : Il incarne Khalid au XIV<sup>e</sup> siècle, il ressent la même inquiétude et il est animé par une semblable quête de soi-même.
- 2. Mahbuba<sup>3</sup> : Une princesse qui incarne Raf'ia au XIV<sup>e</sup> siècle. Elle représente ce que cherche Mishta<sup>2</sup>.
- 3. Nadim : L'ami du prince Mishta<sup>2</sup>.
- 4. Anissa : L'amie de la princesse Mahbuba.

#### *Le personnage du rêve*

- 1. Le Roi du Temps : Il est joué par hagg Ibrahim.

## Acte I

Dans le quartier de la Citadelle.

La boutique du hagg Ibrahim, l'antiquaire, dans la rue al-Saliba, à côté de la mosquée Sarghatmish. La scène se passe dans une cour intérieure. À gauche, un auvent contre le bâtiment abrite un banc. À côté de l'auvent, une ouverture relie un vestibule à la cour. Le soleil brille intensément sur les murs de la cour projetant l'auvent dans l'ombre. Les objets sont posés çà et là, recouverts de poussière : moucharabiehs, portes, fenêtres en gypse, vitraux, morceaux de bois rongés, colonnes et bassins en marbre, tas de pierres, etc.

Hagg Ibrahim se tient de dos. Il présente à un marchand étranger et à son collègue un paravent en bois tourné. À leur gauche se trouve la femme du marchand. Dans l'angle droit de la cour apparaît de dos Maître Isma'il, fabricant de vitraux, qui est en train de façonner une fenêtre.

Le marchand : (En secouant la tête et agitant les mains) Non, non, non, hagg... celui-ci est récent. Chaque jour on nous en propose beaucoup comme celui-ci à vil prix.

Le collègue du marchand : Les gens d'autrefois ne faisaient pas un paravent d'un moucharabieh, hagg !

Le marchand : Je voudrais une pièce ancienne, très ancienne... montre-nous-en une, mon ami, si tu en possèdes.

Hagg Ibrahim : Vous avez raison, étranger, la place d'un moucharabieh est devant une fenêtre, mais de nos jours les gens les utilisent comme paravents, chaises, tables... de toutes sortes de façons. J'en ai d'autres.

Il cherche dans des boiseries entassées contre un mur et en retire un ancien moucharabieh de petites dimensions.

Le marchand : Il est joli, mais on en trouve de semblables au marché... nous en voulons un qui soit plus ancien que ça.

Hagg Ibrahim : Je suis votre serviteur puisque vous appréciez les belles choses.

Le collègue du marchand : (En souriant) Tu nous prends pour des touristes ?

Le marchand : Mon ami, je suis un marchand tout comme toi.

La femme du marchand : Et nous avons un magasin, comme toi, hagg.

Hagg Ibrahim : (Avec gentillesse) Que Dieu vous bénisse et vous apporte le bien. (Il attrape derrière une des portes entassées un joli moucharabieh dont les motifs représentent une lampe et des cyprès.)

Le marchand : Très bien, très bien, tu commences à comprendre ce que nous voulons. Tu sembles être un homme sage. Montre-nous ce que tu as de ce genre.

Hagg Ibrahim : Que Dieu vous bénisse ! Ce qui m'importe c'est votre satisfaction et que vous connaissiez notre boutique (tout en fouillant sous l'œil attentif du marchand) ; vous êtes les bienvenus. (Il jette un regard aux acheteurs qui se parlent à voix basse.)

Le marchand : Cette pièce-là, hagg (montrant le moucharabieh) : elle date de combien d'années ?

Hagg Ibrahim : De centaines d'années.

Le collègue du marchand : Combien d'années précisément ?

Hagg Ibrahim : Elle date du XIV<sup>e</sup> siècle.

La femme : C'est beaucoup !

Hagg Ibrahim : Elle se trouvait dans un palais et c'est moi qui l'ai récupérée lorsque le gouvernement a démoli le bâtiment afin d'élargir la rue. L'histoire de ce palais est bien connue.

Le marchand : Il est honnête. Le moucharabieh date bien de l'époque qu'il dit.

Hagg Ibrahim : (S'adressant à la femme) Vous pouvez avoir confiance en moi.

Le marchand : Ta parole est fiable, hagg.

Le collègue du marchand : Sauf pour ce que tu nous as proposé au début.

Le marchand : Pas de problème, c'est le commerce.

Hagg Ibrahim : Nous avons de quoi satisfaire chaque acheteur. Les gens sont différents.

Le marchand : Cela me plaît d'acheter chez toi.

Hagg Ibrahim : Et cela me réjouit de vous offrir ce que j'ai de plus beau.

Le collègue du marchand : Que Dieu te vienne en aide, hagg !

Hagg Ibrahim : (Avec gaieté) Que Dieu aide le vendeur et l'acheteur... Que chacun tente sa chance.

La femme : Crois-tu à la chance, cheikh des Arabes ?

Hagg Ibrahim : Et je connais la valeur de ma marchandise.

Le collègue : C'est pourquoi tu t'en préoccupes.

Le marchand : Tu en es aussi jaloux. Tu la caches des regards, derrière des panneaux de bois.

Hagg Ibrahim : Moi ? Jaloux ?

Le marchand : (L'interrompant) Combien hagg ?

Hagg Ibrahim : Vous pouvez donner le prix vous-même. Vous êtes un connaisseur.

Entre Hanafi, le serviteur.

Hanafi : Un monsieur vous demande, hagg.

Hagg Ibrahim : Dis-lui d'entrer et de m'attendre une minute.

Le marchand : Combien hagg, combien ?

Le collègue : Il y a longtemps que nous sommes ici.

La femme : Il paraît que le cheikh des Arabes est un homme habile.

Le collègue : Et qui exerce depuis longtemps cette profession.

Hagg Ibrahim : Je suis de l'âge de ce moucharabieh !

Tout le monde rit.

Le marchand : Dis, hagg !

Hagg Ibrahim : Mon dernier mot, sincèrement.

La femme : Oui, sincèrement ton dernier mot.

Hagg Ibrahim : Mon dernier mot : cinquante livres pour vous.

Le marchand : Non, non, hagg... c'est trop !

La femme : (À haute voix) Mon Dieu, cinquante livres ?

Le collègue : Non, non... tu sembles ne pas vouloir vendre.

Hagg Ibrahim : Comme vous voudrez, vous avez demandé mon dernier mot et c'est celui-là. Dieu conduit le vendeur et l'acheteur à se mettre d'accord. (En faisant signe de la main.) Qu'il nous aide !

Le collègue : Vendeur et acheteur... Il n'est pas question de ça.

Le marchand : Oublie ce prix, hagg, et fais-nous une proposition plus raisonnable !

La femme : Il paraît que tu aimes plaisanter.

Hagg Ibrahim : J'ai dit que j'étais prêt à vous offrir ce que vous demandiez... cadeau à Madame (la désignant) elle semble inflexible.

La femme : (Elle ne comprend pas.) Inflexible... ?

Hagg Ibrahim : C'est-à-dire que vous êtes cupides. Ce sont des objets précieux, inestimables... Maudits soient ces jours ! Autrefois on me payait sans sourciller les centaines de livres que je réclamais pour de pareilles pièces.

Le collègue : Ah... le bon vieux temps !

Le marchand : Je vais t'en donner dix livres, hagg.

Hagg Ibrahim : (Avec regret) Oh mon Dieu !

Le marchand : Quinze.

Hagg Ibrahim : (Avec fierté) Pas question.

Le marchand : Vingt livres, dernier prix.

Hagg Ibrahim : Vingt, quoi ? Assez... assez !

La femme : (Avec colère à son mari) Voilà que tu l'as rendu cupide... Cela ne vaut pas plus que dix livres.

Hagg Ibrahim : (Avec tranquillité et ténacité) Dites ce que vous voudrez.

Le collègue : Madame a raison, hagg.

Le marchand : (En se penchant, sa femme à ses côtés, il murmure.) Oui, oui, on va le laisser jusqu'à demain.

La femme : Et demain, il te proposera le prix de mon estimation.

Le collègue : (Les rejoignant) Et même moins que ce qu'on a proposé, il ne connaît pas sa valeur et il ne trouvera personne pour l'acheter.

Hagg Ibrahim : (En entendant ce que dit le marchand, il laisse éclater sa colère.) Vous dites que je ne connais pas la valeur de ce que je possède ! Tandis qu'on démolissait le palais, le moucharabieh se trouvait sur un mur qui menaçait de s'écrouler, il pouvait s'effondrer et se briser à tout moment. Cela m'a fendu le cœur, c'est pourquoi j'ai risqué ma vie en escaladant le mur pour le décrocher intact. Et maintenant vous venez me dire que je ne connais pas sa valeur !

Le marchand : Excuse-nous, hagg ! Excuse-nous !

La femme : Non, non... mon ami, nous reviendrons demain. Tu auras le temps d'y penser. Nous devons partir maintenant.

Hagg Ibrahim : D'accord... Regardez ces pièces, elles me rapportent un gain de 1 200 livres, alors que je pourrais les vendre des milliers de livres comme les autres marchands. Mais étranger, je suis un homme qui aime l'authenticité.

Le marchand : C'est notre dernier mot. Penses-y bien jusqu'à demain.

Hagg Ibrahim : Comme vous voulez, et vous avez le choix... si vous revenez vous serez toujours les bienvenus. Au revoir Madame, vous étiez la bienvenue.

Le hagg Ibrahim les reconduit jusqu'à la porte. Khalid arrive, alors que le hagg revient sur ses pas. Tous deux se déplacent dans la cour, Khalid avec un air sérieux et ému à la fois. Le hagg, aimable, marche avec lui en souriant.

Hagg Ibrahim : Bienvenue, bienvenue !

Khalid : Êtes-vous le hagg Ibrahim ?

Hagg Ibrahim : Oui, mon petit, entre.

Khalid : Merci. Savez-vous comment j'ai entendu parler de votre boutique ?

Hagg Ibrahim : Qui ne connaît le hagg Ibrahim ? Les bonnes gens, des pachas et des étrangers viennent chez moi. Ne fais pas attention à ceux qui étaient là. Ce sont des commerçants cupides. À présent, dites-moi, qui vous a parlé de mon magasin ?

Khalid : La dame étrangère qui a acheté un bassin en marbre avant-hier.

Hagg Ibrahim : Ah oui ! je la connais bien : Madame Hélène. Elle me plaît, car elle s'y connaît. Elle a acheté ce bassin pour l'utiliser comme fontaine dans le jardin de sa maison. Et pour lui être agréable, je le lui ai fait livrer par un artisan exceptionnel.

Khalid : (Il se tourne vers les pièces exposées et se déplace à pas lents au fond du magasin en contemplant chaque détail. Le hagg se tient debout devant une fontaine.) Est-ce que celle-ci est ancienne, hagg ?

Hagg Ibrahim : En réalité, c'est son marbre qui est ancien.

Khalid : Elle est remarquable. (Continuant à se déplacer entre les pièces puis montrant un récipient.) Et à quoi sert ceci, hagg ?

Hagg Ibrahim : C'est le récipient qu'on plaçait autrefois sous une cruche pour recueillir l'eau purifiée qui s'en écoulait par porosité. Les plus grands, comme celui-ci, étaient utilisés pour les ablutions et les plus petits, comme celui-là, étaient employés pour boire. J'en ai deux, l'eau de celui qui se trouve devant vous à l'entrée a des vertus médicinales.

Khalid : Bizarre ! Sa forme est étrange.

Hagg Ibrahim : Si vous l'observez bien vous remarquerez qu'il a la forme d'une tortue.

Khalid : Eau et tortue, quelle belle association !

Hagg Ibrahim : Les gens d'autrefois avaient bon goût. Et souvenez-vous que la fraîcheur qu'il donne à l'eau est moins nocive que le froid des glaçons.

Khalid : (Continuant à se déplacer) Faites-moi voir cette porte hagg. (Il avance pour l'aider.)

Hagg Ibrahim : Pardonnez-moi, bey, merci pour votre aide... ce travail est le nôtre.

Khalid : Elle est très jolie.

Hélène entre derrière lui sans qu'il l'aperçoive, elle admire aussi la porte.

Hélène : Vraiment jolie, n'est-ce pas ? Hello Khalid.

Ils se serrent la main.

Hagg Ibrahim : Bienvenue Madame, (s'excusant de ne pas lui serrer la main) pardonnez-moi, mes mains sont pleines de poussière.

Hélène : Je vous en prie, continuez ! Je veux regarder avec vous. (En se tournant vers Khalid) Que penses-tu du magasin de hagg Ibrahim, Khalid ?

Khalid : Quel lieu insolite : des pièces en bois brisées, de beaux moucharabiehs recouverts de poussière, des pièces en métal rouillées, des bassins aux mosaïques de marbre, des restes de colonnes, des tas de pierres... J'ai l'impression d'être au milieu d'un trésor enfoui dans des ruines.

Hélène : Je savais que l'atmosphère de ce magasin te plairait.

Khalid : Sans oublier le personnage qu'est hagg Ibrahim lui-même !

Le hagg Ibrahim enlève la poussière de la porte qu'ils regardent. Le serviteur vient à son aide.

Hélène : Elle est jolie, très jolie. Comment l'avez-vous trouvée ?



Hagg Ibrahim : Vous parlez de trésor et de poussière. Je ne comprends pas... Une porte : observez ses sculptures, incrustées d'ivoire et ses panneaux en bois de teck (il caresse les panneaux). Si vous aviez vu cette porte avant qu'elle soit nettoyée, vous ne vous y seriez pas intéressés. J'ai dû enlever trois couches de peintures (elle était peinte en Ripolin). Sous la peinture multicolore, il y avait ces gravures de style ottoman en forme de fleurs et de vases. C'était vraiment très étrange. Afin de pouvoir la décapier, j'ai fait appel à un menuisier, qui l'a démontée, pièce à pièce. On l'a décapée avec de la potasse. Voilà le trésor qui était caché sous le Ripolin !

Khalid : (S'adressant à Hélène) Que veut dire le hagg ? C'est comme s'il assimilait les couches de peintures aux générations successives qui, en Égypte, ont renié leurs traditions et fait disparaître avec insistance leurs traits caractéristiques.

Hélène : C'est la vérité-même, que répètent les philosophes, les poètes et les petites gens.

Khalid : (Debout devant les vitraux) Magnifique, magnifique !

Hagg Ibrahim : (Contemplant une fenêtre, il l'expose à la lumière.) Ce sont des motifs en forme de cyprès. Comme elle est belle !

La scène du théâtre s'assombrit et les fenêtres seules restent illuminées.

Khalid : Elle est vraiment belle. Montrez-moi cette fenêtre-là !

Hagg Ibrahim : (Il expose une autre fenêtre à la lumière.) Là, c'est un vase.

Khalid : Et ici ? Ce sont des œillets, n'est-ce pas, hagg ?

Hagg Ibrahim : Exactement, et là, c'est une fleur dont le dessin est original.

Khalid : Splendide (secouant sa tête). Où sont passés les fabricants de vitraux ? Je ne crois pas qu'il en reste de nos jours.

Hagg Ibrahim : Il y en a, mais ils sont rares.

KHALID : (Surpris, ne pouvant y croire) Impossible ! Incroyable... Est-ce vrai qu'il en reste encore quelques-uns aujourd'hui ?

Hagg Ibrahim : Oh, bey ! Je ne dis que la vérité !

Khalid : Pardonnez-moi hagg, ce n'est pas ce que je voulais dire. Moi je croyais que ces artisans avaient disparu depuis longtemps et que tout ce qui subsistait de ces fenêtres était les vestiges de monuments anciens. Je me désolais à propos de l'artisan unique et distingué que je croyais mort et dont il fallait bien accepter le destin. Mais il semble qu'il y a une lueur d'espoir, comme si son cœur battait de nouveau faiblement. Peut-être est-ce la volonté de Dieu de ressusciter son esprit ?

Hagg Ibrahim : Le maître qui fabrique ces fenêtres est là-bas, il travaille ici.

Hélène : Intéressant !

Hagg Ibrahim : (Appelant) Maître Isma'il ! Maître, viens parler au bey !

Maître Isma'il approche.

Maître Isma'il : Bonjour, monsieur !

Khalid : Appelez-moi tout simplement Khalid.

Hagg Ibrahim : Madame Hélène, je vous présente Maître Isma'il.

Khalid : C'est vous, Maître, qui fabriquez les vitraux ?

Maître Isma'il : Je suis à votre service bey, je ferai de mon mieux.

Khalid : Avez-vous beaucoup de travail ?

Maître Isma'il : On est vraiment las, bey, personne ne cherche plus à nous employer de nos jours. Voilà trois mois que je suis au chômage. La dernière fois que j'ai travaillé, c'était à Jérusalem quand le ministère des Antiquités m'a envoyé réparer des fenêtres dans la mosquée du Dôme du Rocher. Le salaire était bon, mais le coût de la vie si cher que l'on a dépensé tout ce qu'on a gagné. Il y a deux jours à peine, un architecte m'a donné de beaux dessins à partir desquels je travaille maintenant, et voici les deux fenêtres (en les montrant) que hagg Ibrahim m'a demandé de réparer. Dieu seul connaît notre sort !

Hélène : Ces deux fenêtres peuvent-elles être réparées ? Elles sont brisées.

Maître Isma'il : Je peux les restaurer. Et, si Dieu le veut, on retrouvera les couleurs d'origine.

Hagg Ibrahim : Cette fenêtre (en désignant une des fenêtres exposées) était encore plus abîmée que celles dont vous parlez. Maître Isma'il l'a si bien réparée que l'on ne peut plus distinguer la partie ancienne de la partie restaurée. C'est un véritable maître.

Khalid : Y a-t-il d'autres artisans qui travaillent les vitraux, Maître Isma'il ?

Maître Isma'il : Il en reste trois, à part moi, Lotfi et Amin au Caire et Abdel Ghani à Rosette, un vieil homme. S'il est encore vivant, il ne peut sans doute plus travailler.

Khalid : Avez-vous des enfants ?

Maître Isma'il : J'ai un fils de 19 ans et un autre de 10 ans.

Khalid : Leur enseignez-vous votre art ?

Maître Isma'il : Non bey, on ne fait plus de profit dans notre profession et on se retrouve sans travail pendant de longues périodes. Ces fenêtres n'ont plus la même place dans l'architecture actuelle. C'est pourquoi j'ai choisi pour l'aîné le métier de mécanicien, tandis que le benjamin est à l'école.

Hélène : (Surprise) De ce que vous venez de dire, je comprends qu'après la génération du Maître Isma'il, personne n'exercera plus cette profession et qu'elle disparaîtra ?

Khalid : C'est triste, mais c'est la réalité. Nous devons considérer sérieusement la situation, afin de conserver cet artisanat qui s'est transmis de génération en génération. Si un maillon de la chaîne se brise, il disparaîtra à tout jamais. (S'adressant au Maître Isma'il) Qu'en pensez-vous Maître ? Si on vous donnait un emploi dans une école, accepteriez-vous d'enseigner aux élèves ?

Maître Isma'il : Non... bey, nous n'avons pas appris notre métier à l'école. Dans cette profession, l'élève doit se former auprès d'un maître, comme ce fut notre cas. Si vous désirez la ressusciter, vous devez créer une demande (montrant les fenêtres). À partir de ce moment, vous trouverez chez moi une vingtaine d'apprentis, et je formerai même mon fils cadet, à défaut de l'aîné.

Khalid : (S'adressant à Hélène) Je ne vois pas comment on pourra faire naître une demande pour ces fenêtres ou d'autres objets de ce genre sans avoir retrouvé l'esprit égyptien, changé d'orientation et adopté le rythme de la terre sur laquelle on vit. Nous devons connaître nos désirs selon nos propres sentiments et non pas en fonction des sentiments d'autrui, et sans éprouver de gêne ou de honte comme à présent. (Se tournant vers Maître Isma'il) Dites-moi Maître, est-ce que ces motifs et ces sculptures peuvent être stylisés et modernisés ?

Maître Isma'il : (Les regardant) Bey, cela me fera grand plaisir de vous montrer les dessins que m'a confiés l'architecte dont je vous ai parlé. J'ai achevé la quasi-totalité de

ces fenêtres. Elles sont à l'intérieur. (Il entre dans le vestibule et tout le monde attend silencieusement. Il ressort tenant quelques dessins de fenêtres.) Ce sont des motifs extraordinaires. (Il en soulève un à la lumière.) J'en suis émerveillé. Si je pouvais, je travaillerais à de pareilles réalisations toute ma vie, même gratuitement. Comme vous le voyez, Monsieur, elles sont à la fois anciennes et modernes. Celle-ci est inspirée d'une fenêtre extrêmement ancienne sur le rebord de laquelle on mettait ses cruches à rafraîchir. Ce motif est encore plus ancien que celui du cyprès de la fenêtre de style ottoman. (Puis il présente d'autres.) Et ceux-là sont des motifs contemporains, regardez cette tortue entourée d'herbes qui ont poussé dans l'eau qui l'entoure. (Exclamations d'étonnement.) Voilà un coq bizarre, très étrange, regardez ses plumes : je n'ai jamais vu de pareilles plumes dans les modèles anciens !

Khalid : (S'adressant au hagg Ibrahim) Votre boutique est pleine de surprises, hagg. Après avoir vu le travail de cet architecte avec le Maître Isma'il, je sens grandir mon intérêt pour l'artisanat. Je vous remercie beaucoup, Maître Isma'il, et j'espère que nous resterons en contact.

Maître Isma'il : Merci bey, j'ai le profond sentiment que votre intérêt sera durable. (Il retourne à son travail.)

Khalid : (Il se dirige vers le moucharabieh que le marchand étranger négociait.) Faites-nous voir ce moucharabieh, hagg.

Hagg Ibrahim : (Au serviteur) Garçon, tiens-le par-là. (Ils soulèvent le moucharabieh.)

Hélène : Tournez-le en direction de la lumière !

Khalid : Cette pièce est splendide ; celui qui l'a fabriquée était un artiste. Grâce à de légers changements par rapport aux moucharabiehs traditionnels, il a ouvert de nouveaux horizons ornementaux. (En montrant un ornement.) Regarde comme la forme du cyprès est jolie.

Hélène : Oui, et c'est la première fois que je vois ce genre de moucharabieh.

Hagg Ibrahim : (Avec fierté, mêlée de naïveté.) Ce moucharabieh est sans pareil. Même au musée des Antiquités je n'en ai jamais trouvé de semblable. Chaque fois que je le regarde, je suis émerveillé par celui qui l'a fabriqué. C'était vraiment un artiste novateur.

Hélène : Hagg, savez-vous de quelle époque il date ?

Hagg Ibrahim : J'ai trouvé ce moucharabieh et ces boiseries dans les décombres d'une maison du quartier al-Nahasin. Cette maison datait du XIV<sup>e</sup> siècle. Les autorités municipales l'ont démolie pour élargir la rue et construire de nouvelles habitations.

Hélène : Vous les Égyptiens, vous m'étonnez. Vous délaissiez ces merveilles et vous vous précipitez vers tout ce qui vient d'Occident, même quand il s'agit de camelote.

Khalid : C'est blessant, vraiment choquant. Ce n'est pas seulement l'Égypte, mais aussi la plupart des pays orientaux qui se sont entichés de l'éclat de la civilisation occidentale. Il les a aveuglés et leur a fait abandonner ce que nos ancêtres avaient créé et ce que notre environnement nous avait inspiré au service de notre bien-être. (Puis en montrant le moucharabieh.) Il adoucit le climat, purifie l'air, protège les yeux de l'éclat du soleil et de l'intense luminosité de nos pays. Il empêche l'indiscrétion des regards. Celui qui l'a fabriqué a atteint un tel niveau d'excellence qu'il inspire la sérénité à l'esprit et la joie au regard. C'est un chef-d'œuvre qui embellit le lieu qu'il occupe. Hélas ! Ces chefs-d'œuvre, on les a jetés et on les a remplacés par de simples fenêtres sans autre avantage.

Hélène : C'est agir comme la mère d'Aladin qui a échangé la lanterne magique avec son génie contre une simple lampe en fer qui ne valait que quelques sous.

Hagg Ibrahim : (Réjoui par ces paroles.) Bey, j'apprécie beaucoup ce que vous dites. Je me réjouis de votre présence chez moi. Permettez-moi de prendre la parole. Autrefois les gens construisaient des palais. Ils dépensaient largement pour que les travaux surpassent, non seulement ce qui avait été fait auparavant, mais aussi ce qui se construisait de leur temps. Ceci encourageait les architectes et les ouvriers à l'émulation. Mais maintenant, c'est un grand bouleversement. Les palais ont été détruits (dit-il en riant). Ah ! La démolition ! C'est mon métier ! Je peux détruire n'importe quelle maison en un clin d'œil.

Khalid : Vous avez raison. Les riches démolissent les palais de leurs pères et de leurs ancêtres pour construire à la place des immeubles de rapport. C'est le temps du matérialisme et de la plus-value.

Hagg Ibrahim : Ce n'est pas tout. Par là-même ils ont condamné des artistes qui n'ont plus de travail. Aussi renoncent-ils à leur métier, puisque l'on n'a jamais recours à eux pour la construction des nouveaux immeubles. Très rares sont ceux qui subsistent.

Khalid : Oh Dieu, il faut faire quelque chose, quelque chose d'efficace pour remédier à cela.

Hélène : Tu désires construire une maison, vas-y, réalise ton désir, courage !

Khalid : Cette idée m'obsède. Je veux la mettre en pratique. (Il rit amèrement et comme s'il se parlait à lui-même, il bredouille.) Quand on voit les pièces anciennes chez les antiquaires, on crie d'admiration. Mais quand il faut passer à l'action, on délaisse toutes ces belles idées et on oublie l'admiration ressentie à la vue de ces chefs-d'œuvre. On aboutit au contraire de ce que l'on a dit. Nous avons longtemps vécu de la gloire des ancêtres. Nous avons tant chanté la grandeur des pyramides, du Sphinx et de la mosquée du sultan Hasan. À notre tour de renouer avec cette gloire et de la faire revivre à travers les écrits et les récits. L'exemple est à notre portée. À nous de le vouloir ! (Puis regardant Hagg Ibrahim.) Si j'entreprends de faire construire une maison d'architecture arabe moderne, pouvez-vous me présenter l'architecte dont parlait Maître Isma'il ? Pouvez-vous me trouver des maçons et des ouvriers comme Maître Isma'il, capables d'exécuter ce à quoi j'aspire ?

Hagg Ibrahim : Ils sont rares. Bien qu'ils soient dispersés, on peut toutefois en trouver quelques-uns. Je peux les réunir et vous les présenter, si vous le souhaitez. Un peu de patience ! Ne vous faites aucun souci ! Si Dieu le veut, ils seront bientôt chez vous sans retard.

Khalid : Je suis décidé, s'il plaît à Dieu. Faites-moi rencontrer immédiatement l'architecte pour commencer les travaux. J'aimerais voir ces moucharabiehs, ces fenêtres, ces fontaines et tous ces autres chefs-d'œuvre à leur vraie place. Je rêve qu'on leur construise de belles maisons, qui, par leur beauté architecturale, ajouteraient à leur magnificence. Ils ressembleraient ainsi aux colliers qui embellissent le cou des belles femmes. Voilà la façon exemplaire de faire renaître les arts. Hagg ! Vous êtes maintenant un ami. Je peux vous le dire. Je me marie bientôt. J'ai un terrain à bâtir. Jusqu'à présent aucun plan ne m'a suffisamment plu pour que je le présente aux entrepreneurs. En visitant votre magasin et en voyant ce qui s'y trouve, j'ai été inspiré au point de vouloir réaliser ce projet. S'il plaît à Dieu, nous réussirons.

Hagg Ibrahim : (Avec un sourire de contentement.) Vous vous mariez avec Madame Hélène ? Elle est très gentille.

Khalid : Non hagg, nous sommes simplement des amis. Ma fiancée est égyptienne.

Hagg Ibrahim : Excusez-moi, mon bey, que Dieu vous aide et vous apporte le bien.

Khalid : (S'approchant du moucharabieh.) Parlons alors affaires. Je voudrais acheter plusieurs choses, à commencer par ce moucharabieh. Combien en voulez-vous ?

Hagg Ibrahim : En arrivant vous avez peut-être entendu ma conversation avec les étrangers. J'ai demandé cinquante livres au commerçant.

Khalid : (Souriant) Je n'ai entendu que la dame qui les accompagnait. Elle disait qu'il ne valait pas plus de dix livres.

Hagg Ibrahim : C'est dans son intérêt de le prendre à dix livres au lieu de cinquante. Je ne veux pas profiter de vous mais simplement gagner de quoi survivre. Pour vous être agréable, je vous le céderai à quarante livres. C'est son prix de revient.

Khalid : Je plaisante, hagg. Voilà les cinquante livres. Je connais sa valeur. J'étais vraiment outré de la façon dont ces commerçants marchandait. Je craignais que vous n'acceptiez de leur brader, alors que je ne l'avais pas encore vu. Imaginez-vous maintenant, après l'avoir vu ! C'est l'un des trésors de l'héritage de nos ancêtres. La perte de n'importe lequel d'entre eux me brise le cœur. Nous en sommes les dépositaires. C'est une partie de l'Égypte et bien plus, c'est un segment vivant. Gardez pour moi tout ce que vous exposez, j'en ferai une sélection. Voici un acompte. Dorénavant, je ne vais plus discuter les prix, hagg.

Hagg Ibrahim : Oh ! mon bey, nous sommes à votre service. Je vous ferai de bons prix. Vous aurez préemption sur tout ce que vous m'indiquerez. Je ne vendrai aucune pièce sans votre accord, même si on m'en offre des sommes colossales.

Khalid : Que Dieu vous garde ! Vous êtes un homme de confiance. Je vous ai aimé dès que je vous ai vu.

Hagg Ibrahim : Je me réjouis de voir l'expression des commerçants étrangers, quand ils reviendront demain et qu'ils trouveront l'oiseau envolé de sa cage.

On entend le klaxon d'une voiture.

Khalid : Oublions-les. Ils ne sont pas intéressants.

Hagg Ibrahim : Bien, j'arrête d'en parler. Toutefois c'est bien énervant mon bey. Mais que faire ? !

Le chauffeur de Raf'ia vêtu de son habit de travail entre et se dirige vers Khalid.

Le chauffeur : Madame. Monsieur, Madame Raf'ia vous attend dans la voiture.

Khalid : Je sors pour l'accueillir. (Puis s'adressant à Hélène.) Un instant, je reviens avec Raf'ia pour qu'elle voie ces chefs-d'œuvre.

Hélène : Bien sûr, c'est un plaisir pour moi de la voir. (S'adressant à hagg Ibrahim en souriant) Ce n'est pas moi mais la dame qui va venir qui est la fiancée de Khalid.

Hagg Ibrahim : Mon plus grand souhait, c'est que mes clients soient comme Khalid bey.

Hélène : Je vois que vous êtes aussitôt devenus amis.

Khalid entre accompagné de Raf'ia. Cette dernière avance à pas lents, évitant la poussière. Hélène l'accueille avec simplicité.

Raf'ia : Bonjour Hélène, comment vas-tu ?

Hélène : Bonjour Raf'ia, ça va bien, Dieu merci. (Puis indiquant hagg Ibrahim.) Hagg Ibrahim, le propriétaire du magasin.

Raf'ia : (*Insouciant*) Si j'avais su que j'allais entrer dans ce magasin, j'aurais mis des habits de voyage.

Khalid : En effet, c'est un voyage comme tu dis, c'est un voyage dans le passé lointain.

Raf'ia : (Montrant du doigt une grande cruche.) Et la cruche d'Ali Baba, combien contient-elle de voleurs hagg ?

L'ambiance est à la plaisanterie.

Hagg Ibrahim : N'ayez crainte, Madame. (Puis s'adressant à Khalid.) Rassurez-la, mon bey. Ah ! Si c'était bien la cruche d'Ali Baba, je l'aurais vendue mille livres aux Américains.

Hélène : (À Raf'ia) Si tu étais venue plus tôt, tu aurais vu le reste de l'héritage des *Mille et Une Nuits*.

Raf'ia : Et aussi beaucoup de poussière !

Hagg Ibrahim : *Mille et Une Nuits* ? Ce moucharabieh relève d'un conte bien meilleur que ceux des *Mille et Une Nuits*. Si vous me faites l'honneur de me rendre visite ce soir je vous offrirai le thé à la façon arabe et j'inviterai un poète pour vous raconter l'histoire de ce moucharabieh. Les vieillards du quartier ne cessent d'en parler. Ils affirment qu'elle est bien réelle et que ces événements se passèrent dans une époque lointaine. Viendrez-vous ce soir ? (Puis s'adressant à Khalid) Je vous préparerai un narguilé, si vous le désirez.

Hélène : Cela m'intéresse beaucoup. J'aimerais écouter cette histoire. Ce serait la meilleure manière de finir la journée.

Khalid : Qu'en penses-tu Raf'ia ?

Hagg Ibrahim : (À Raf'ia) Si Madame nous fait cet honneur, elle ne le regrettera pas car l'histoire est plaisante.

Raf'ia : Peux-tu m'en dispenser Khalid ? J'ai un rendez-vous, je vais au cinéma. (D'un ton un peu moqueur) Il suffira qu'Hélène l'écoute. N'est-ce pas le moment de partir ? ! N'oublie pas que nous sommes invités ce soir à dîner chez Ramzi bey.

Khalid : Merci hagg Ibrahim. Nous acceptons votre invitation. Nous viendrons ce soir pour écouter l'histoire du moucharabieh, s'il plaît à Dieu.

Hélène hoche la tête en signe d'approbation. Ils sortent tous accompagnés du hagg.

**Fermeture du rideau.**

**Fin de l'acte I.**

## Acte II

### Scène I

Le rideau s'ouvre sur le magasin du hagg Ibrahim le soir. Une lampe à huile de laquelle émane une faible lumière est suspendue au plafond de l'auvent. La cour plongée dans la pénombre n'est éclairée que par quelques étoiles dans un ciel pur et sans nuages.

En attendant Khalid et Hélène, le hagg Ibrahim offre le thé au conteur, au joueur de luth et à deux personnes du quartier habituées à passer les soirées chez lui. Il leur parle

de ses invités. Un peu plus tard, Khalid arrive accompagné d'Hélène. Ils se présentent aux personnes du quartier. Les deux dialectes utilisés n'empêchent pas les deux groupes de se comprendre et se respecter mutuellement. Le conteur débute son récit.

*Le récit du conteur au rababa*

Il était une fois en des temps anciens un jeune prince égyptien nommé Mishtaq, qui était bien différent de tous les autres jeunes hommes. Il savourait tout ce qui était beau et appréciait avec tant de sensibilité les arts que seule la rareté des chefs-d'œuvre antiques l'attirait.

Le prince Mishtaq vivait seul, car ses parents étaient morts lorsqu'il était enfant. Il avait grandi sans trop se mêler au monde. Il n'avait qu'un seul ami nommé Nadim. De caractère instable, il était constamment à la recherche de quelque chose dont il n'était pas conscient, quelque chose d'inconnu qui manquait à son équilibre. Insatisfait en son pays, il imagina partir à l'étranger pour poursuivre sa quête.

Un après-midi, alors qu'il marchait dans un quartier du Caire, il emprunta une rue dans laquelle il n'était jamais passé auparavant. Il vit là un beau palais. Son architecture et ses ornements étaient sans pareils. Il fut attiré par un magnifique moucharabieh inséré dans une fenêtre, d'une très délicate facture. Celui qui l'avait fabriqué s'était surpassé et l'ouvrage formait un véritable chef-d'œuvre. Mishtaq s'immobilisa devant sa délicate beauté, aussi admiratif que s'il contemplait une belle femme.

Le palais paraissait mystérieux. À travers ses fenêtres fermées, on ne décelait aucun signe de vie. Ceci encouragea le prince Mishtaq à admirer longuement le moucharabieh, persuadé que personne ne l'en blâmerait. Il ne se doutait pas que derrière ce moucharabieh se tenait la princesse Mahbuba, la plus belle fille de son temps et l'unique héritière du propriétaire du palais.

Le père de la princesse aimait passionnément son épouse, mais le destin l'avait privé d'elle. Son chagrin le poussait à voyager sans cesse et à aller d'un pays à l'autre chercher l'oubli et la consolation. Pour ne pas exposer sa fille aux dangers du voyage et de l'inconnu, il l'avait laissée sous la protection d'Anissa, une de ses parentes, la meilleure des compagnes. Toutes les deux s'aimaient tendrement comme deux sœurs. Cette amitié reconfortait la princesse Mahbuba pendant l'absence de son père.

Le prince Mishtaq fut charmé par ce moucharabieh. Son admiration pour ce palais et ce moucharabieh le poussait à venir chaque jour. Chaque fois il regardait longuement le moucharabieh.

De son côté la princesse Mahbuba s'éprit profondément du prince Mishtaq. Aussi, attendait-elle son passage avec une impatience de plus en plus grande et un désir de plus en plus ardent.

Un jour le prince Mishtaq décida de partir à l'étranger.

Nous savons que le prince Mishtaq souffrait d'une mystérieuse angoisse, comme s'il lui manquait quelque chose dont il n'était pas conscient. Aussi, était-il toujours à sa recherche. Quand son angoisse atteint son paroxysme, il décida de quitter le pays et de partir à l'étranger.

Le jour de son départ, il se trouvait en compagnie de son ami Nadim, qui redoublait d'efforts pour le convaincre de ne pas partir. Poussé par l'ardeur de son désir, Mishtaq ne manqua pas, au cours de la discussion, de passer devant le palais pour lui faire ses adieux.

*La partie droite au-dessus du rez-de-chaussée en ruines du magasin s'éclaire. Apparaît la partie du palais qui renferme le moucharabieh. Mishtaq et Nadim avancent dans sa direction.*

Nadim : *(Essayant de convaincre Mishtaq de rester en Égypte, il lui propose de se marier et de mener une vie stable et normale.)* Que penses-tu de la fille d'Ibrahim Tantawi ? C'est une famille riche. On dit que la jeune fille est belle.

Mishtaq : Je ne les connais pas, je ne sais rien d'eux. Qui sont-ils ?

Nadim : C'est le commerçant qui demeure dans la maison à la porte verte de la rue Suq al-Hadid.

Mishtaq : Je n'ai jamais vu dans cette rue de maison à la porte verte ou rouge. Elles se ressemblent toutes, aucune n'a attiré mon attention. Je crains de ne pas reconnaître cette maison, si j'épouse la fille de Tantawi, puisque j'ai mauvaise mémoire des couleurs.

Nadim : *(Riant)* Toi tu aimes toujours plaisanter et tu n'es pas facile à convaincre. Ne parlons plus d'eux. Voilà une autre famille : celle d'Ali al-Fayumi. Cette famille, Dieu l'a dotée d'une grande fortune et d'une grande réputation. Ces gens ont construit une maison avec un des plus grands portails qui soit. Tu ne pourras jamais te tromper.

Mishtaq : Leur portail est très grand et très haut, mais il est bizarre, sans caractère, vulgaire et banal. L'œil ne peut s'y tromper parce qu'il montre avec ostentation la richesse de ces gens. Rien d'intéressant derrière ce portail. J'ai eu l'occasion de visiter leur maison : les salles sont basses, les pièces sont étroites. Ce sont des gens cupides. Ils se privent de plus en plus à mesure que Dieu les enrichit.

Nadim : Que Dieu m'inspire le moyen de calmer l'angoisse qui t'envahit !

Mishtaq : Je ne sais pas moi-même de quoi je souffre. Je suis fatigué de tout. La lassitude s'est emparée de mon âme. Quel ennui ! La vie n'est pour moi qu'une continuelle répétition. Aujourd'hui est comme hier et je crains que demain ne ressemble à aujourd'hui. Les événements de la vie sont pour moi comme des anneaux qui m'emprisonnent en se resserrant.

*Tous deux marchent en silence. En arrivant devant le palais de Mahbuba, Mishtaq s'arrête comme d'habitude, sous le moucharabieh. Il le regarde une dernière fois passionnément, comme s'il disait adieu à sa bien-aimée.*

Mishtaq : Je ne sais pas si c'est le destin ou mon envie de dire adieu à ce palais qui m'a amené jusqu'ici. Mon cœur s'en est épris. C'est ce que j'ai vu de plus beau. De toute ma vie je n'oublierai jamais ce moucharabieh. Ses ornements sont comme une musique émanant de la peau tendue du tambourin.

Nadim : Écoute bien ! N'entends-tu pas de la musique !

Mishtaq : Oh oui ! Ce n'est pas un moucharabieh, c'est de la musique. Mais c'est bien un moucharabieh et non pas de la musique. Bah ! Le moucharabieh et la musique se confondent totalement pour moi. Je croyais que cette maison imprégnée de silence était inhabitée.

Nadim : En effet cette maison paraît inhabitée. On ne parvient pas à savoir si ses propriétaires y demeurent ou s'ils l'ont quittée.

Mishtaq : Qui sont ses propriétaires ?

Nadim : C'est la famille d'un prince à propos duquel circulent diverses histoires. Les Persans disent qu'il est originaire du Mawsel en Iraq, les Syriens, qu'il vient de Damas, tandis que les Égyptiens pensent qu'il est du Caire, d'al-Mu'izz li-Din Allah.



Mishtaq : Son bon goût est la preuve de sa noble ascendance. Vu le soin apporté à la façade de la maison, je me demande comment elle peut être à l'intérieur.

Nadim : Tous ceux qui l'ont visitée ont vanté ses chefs-d'œuvre incomparables et l'élégance de ses tapisseries.

*À ce moment le chef de la caravane arrive et interrompt leur discussion.*

Le chef de la caravane : Nous sommes prêts et nous vous attendons pour partir.

Mishtaq : *(Avec empressement et fermeté)* Adieu frère ! Je risque de ne pouvoir me contenir, je te fais donc mes adieux puisque j'ai décidé de partir.

*Tous deux s'embrassent. Mishtaq et le chef de la caravane quittent Nadim pendant que ce dernier, immobile et triste, regarde Mishtaq s'éloigner, tout en écoutant la musique qui émane du moucharabieh et dont les notes deviennent de plus en plus mélancoliques.*

Nadim : Oh toi ! Mon plus fidèle ami ! C'est comme si la douce musique s'attristait de ton départ ! Adieu Mishtaq ! Que Dieu te fasse revenir calme et serein !

**Fermeture du rideau.**

## Scène II

On voit l'intérieur de la pièce où se trouve le moucharabieh. Sous ce véritable chef-d'œuvre se trouve un canapé tendu de soie et garni de coussins. De petites tables sont disposées devant. Assise sur le canapé, à côté de son amie Anissa, Mahbuba brode et regarde de temps en temps à travers le moucharabieh en soupirant avec amertume et tristesse.

Anissa : Mahbuba, tu inquiètes ton père, le prince. Tu refuses tous les prétendants parce que tu aimes Mishtaq. Mishtaq, lui, ne t'a jamais vue puisque tu restes cachée derrière ce moucharabieh. Et voilà qu'il est parti.

Mahbuba : C'est vrai qu'il ne m'a jamais vue et qu'il est parti, mais je suis certaine qu'il reviendra et que nous nous rencontrerons plus tard.

Anissa : Que Dieu exauce tes paroles et réalise tes rêves ! Excuse-moi Mahbuba.

Anissa sort de la pièce et Mahbuba l'accompagne jusqu'à la porte.

**Fermeture puis réouverture rapide du rideau.**

Mahbuba paraît sur scène. Assise sur le canapé sous le moucharabieh, elle chante la Chanson de la fleur.

Oh Dieu ! Dissipe l'ombre au-dessus de nos têtes.  
 Comme elle me cache le soleil, je ne puis m'épanouir,  
 Ni offrir ma beauté aux amoureux,  
 Ni répandre mon parfum dans l'air.  
 Je crains que l'abeille, de longue attente endormie,  
 Je crains qu'elle ne meure avant que je ne m'épanouisse.  
 À qui donnerai-je alors mon parfum ?  
 Et qui transmettra le message d'amour  
 À la fleur attachée à sa racine, tout au fond du jardin,  
 Et qui attend depuis longtemps ?  
 Oh Dieu ! Dissipe l'ombre au-dessus de nos têtes.

À cet instant, on aperçoit à travers le moucharabieh Mishtaq de retour de voyage. Il s'arrête devant le moucharabieh et écoute la musique. Il comprend qu'il a trouvé la femme qu'il cherchait. Sans savoir son nom il appelle à haute voix.

Mishtaq : (Appelant, bien qu'il ne sache pas son nom) Mahbuba<sup>4</sup> !

Mahbuba : Bienvenue Mishtaq.

Un serviteur du palais fait entrer Mishtaq.

Mahbuba : (À Mishtaq) Comment as-tu su mon nom ?

Mishtaq : Je ne le connaissais pas. J'ai simplement prononcé ces mots pour appeler celle que je cherche. Par bonheur « ma chérie » est précisément ton nom. Je t'ai longtemps cherchée.

Mahbuba : Je t'ai longtemps attendu.

Mishtaq : Je ne savais pas que tu étais si près de moi. Ce moucharabieh nous a séparés.

Mahbuba : C'est la beauté de ce moucharabieh qui t'a attiré et qui nous a réunis.

Mishtaq : C'est la chanson qui a brisé nos entraves.

Mahbuba : Raconte-moi ton lointain voyage à l'étranger !

Mishtaq : Ces pays sont couverts de verdure, le froid y est intense et la pluie, abondante. Les gens travaillent jour et nuit, avides d'argent. Je n'ai pas trouvé dans ces contrées ce que je cherchais. Le beau temps attire ces gens dans nos pays. Certains s'informent de ce qui se passe chez nous. Les intentions de l'un d'eux m'ont grandement inquiété. Un verre à la main, il voulait tout savoir de nous, du général au particulier. Ses yeux brillaient de cupidité quand je parlais des trésors qui sont les nôtres. Je regrette d'avoir conversé avec cet homme qui ne ressemblait aucunement à ses concitoyens.

Mahbuba : Qu'est ce qui t'a fait douter de lui ?

Mishtaq : Il prenait des notes avec des caractères incompréhensibles dans un grand cahier quand je lui parlais des bijoux, de l'or, de l'argent, des perles, des soies et des richesses que nous possédons. Je ne serais pas surpris de le retrouver un de ces jours dans l'une de nos rues avec son grand cahier.

Mahbuba : Tu as beaucoup d'imagination. Si d'aventure cet homme venait en Égypte, redoutes-tu qu'il te fasse pénétrer dans son cahier et apprendre par cœur son contenu ?

Mishtaq : S'il voulait me faire apprendre ce qui est dans son cahier, je ne me gênerais pas pour refuser. Je redoute ces signes qui pourraient être de la magie noire. Regarde ! Voilà l'ombre des nuages qui se dissipe et découvre le soleil, voilà la fleur qui éclôt, voilà l'abeille qui butine son nectar ! Louanges à Dieu, Créateur du monde merveilleux ! Et voilà l'abeille qui reçoit le message de l'amour, et l'emporte jusqu'au fond du jardin à la fleur qui attend d'être fécondée par cet amour.

Mahbuba : Et voilà la fleur qui à son tour lui offre généreusement son nectar !

Mishtaq : Leur union est celle de la vie. Le cycle est complet.

Il la serre dans ses bras.

**Fin de l'acte II.**

## Acte III

### Les personnages

Khalid

Raf'ia

Hélène

Ramzi : il joue le rôle d'Hanafi, le serviteur du hagg ainsi que celui du serviteur du Roi du Temps

Les invités : Madame Gentille, Masseh Effendi, Monsieur Paysan, l'Architecte, Madame Coquette

Les musiciens

Deux serviteurs : Abdun et Dahab

Des ouvriers

Hagg Ibrahim : il joue le rôle du Roi du Temps

Maître Isma'il

## Scène I

Les spectateurs découvrent le salon de la maison que Khalid a fait construire dans un style arabe moderne. Un dôme orné de vitraux surplombe la partie centrale de la salle, qui est flanquée de deux iwans<sup>5</sup>. Les murs sont nus. Il y a plusieurs moucharabiehs de tailles et de motifs différents.

Le moucharabieh de l'histoire est le plus imposant de l'iwan principal. Des sofas tendus de soie imprimée de motifs égyptiens sont installés le long des murs. Des tapis persans recouvrent le sol en marbre. Au milieu de la salle se trouve une fontaine décorée de ravissants dessins géométriques. Des lustres illuminés par des chandelles pendent du plafond. Tous les meubles sont de style oriental et placés contre les murs, à l'exception de quelques tables et de petites chaises.

Il est 16 h 30. Tout le monde s'apprête pour l'inauguration de la maison. Le rideau se lève sur deux serviteurs occupés aux derniers préparatifs.

Dahab : (Il nettoie le moucharabieh avec un aspirateur en s'amusant comme un enfant.) Oh ! Que c'est bien ! On presse un bouton, et la machine fait tout le travail.

Abdun : (Pensif et indécis devant un siège) Dahab, viens, aide-moi, je crois que ce tissu est à l'envers.

Il le retire du siège.

Dahab : (Il pose l'aspirateur l'air ennuyé de devoir cesser de s'amuser.) Qu'est-ce qu'il y a encore Abdun ? Tu appelles tout le temps Dahab, Dahab ! Ne sais-tu rien faire sans Dahab ?

Abdun : C'est l'envers ? Nous nous trompons.

Il le retourne de nouveau.

Dahab : Non, non ! Il est à l'envers.

Abdun : (Indécis, tenant son menton) Je crois que tu as raison, retourne-le avec moi.

Dahab : L'autre côté est plus brillant.

Abdun : D'accord, tu as raison, on va le mettre de l'autre côté. (Ils le retournent mais ils restent perplexes.) Tu sais, j'hésite vraiment, je n'arrive pas à trouver l'endroit. Je crois qu'il vaut mieux le remettre comme il était.

Ils le retournent et le remettent sur le siège. Dahab reprend l'aspirateur, Khalid entre, jette un coup d'œil sur la salle puis s'arrête devant le siège.

Khalid : Abdun, l'étoffe sur ce siège est à l'envers. Dahab, viens aider Abdun et remettez-la à l'endroit.

Dahab pose l'aspirateur avec une résignation mêlée d'ennui.

Dahab : Je vous jure mon bey qu'elle était disposée comme cela au départ et que c'est bien malgré nous que nous l'avons changée de côté. Dans les maisons où nous avons travaillé auparavant, à chaque fois que l'on croyait bien faire, on nous traitait d'imbéciles et même de nègres. Alors quand on voyait un tissu à l'endroit, on le mettait à l'envers pour que cela convienne.

Khalid : (Riant) Pauvre Dahab ! Ce tissu est oriental, c'est le même que celui de tes vêtements et tu t'y connais mieux que moi. Écoute Dahab, tout ce que tu vois dans ma maison est oriental, alors tu ne dois pas réfléchir deux fois. Dès maintenant, mets sur le dessus ce qui te paraît l'endroit, n'hésite pas ! Le temps presse, dépêchez-vous !

Khalid sort après avoir arrangé les coussins et disposé les tables.

Abdun : Dieu merci ! Notre maître est gentil... si c'était mon ancienne patronne, nous n'aurions pas fini d'entendre des lamentations.

Dahab : La maison ne demande pas beaucoup de travail, ce qui est à l'endroit est à l'endroit et ce qui est à l'envers est à l'envers ! Ici, on peut être sûr de bien faire. (Il reprend l'aspirateur.) Il aspire même la poussière de loin.

Pour essayer la force d'aspiration, il l'approche puis l'éloigne du moucharabieh.

Abdun : Aspirer la poussière de loin et de près, ce n'est rien. Il faudrait que notre patron nous trouve une machine qui indique si une étoffe est à l'endroit ou à l'envers.

On entend sonner à la porte.

Abdun : Va voir qui sonne à la porte, Dahab !

Dahab : (En montrant son ennui.) C'est vrai qu'il n'y a pas de repos en ce monde. (Il pose l'aspirateur et court ouvrir la porte.) Entrez ! Qui dois-je annoncer ?

Entrent les musiciens.

Le chef de l'orchestre : Dis-lui que les musiciens sont arrivés, que l'orchestre est là.

Dahab : Entrez, asseyez-vous.

Il les fait asseoir et sort avertir Khalid.

Khalid : (Entre.) Bienvenue ! (Les musiciens se lèvent pour le saluer.) Asseyez-vous.

Le chef de l'orchestre : Khalid bey ?

Khalid : Oui, soyez les bienvenus.

Les musiciens : Merci.

Khalid salut tout le monde.

Khalid : (Au chef d'orchestre) Je suis très heureux de vous accueillir et j'espère que la soirée sera réussie grâce à votre talent. Je voudrais de la musique orientale parce que mes invités sont des gens cultivés. La musique doit convenir à l'ambiance orientale de la maison, avec toutefois des improvisations modernes pour plaire au goût des invités.

Le chef de l'orchestre : Nous espérons que vous serez satisfait.

Les musiciens chuchotent entre eux, saisissent leurs instruments pour les accorder. Ils installent leurs pupitres et commencent à jouer une première pièce. Abdun retourne à son aspirateur.

Khalid : Laisse cet aspirateur maintenant, Abdun ! (Il s'assied en attendant la musique, attentif.) J'ai grande envie d'entendre la musique orientale dans un lieu qui lui convienne.

Les musiciens improvisent sur un thème ancien, sans avoir répété. La cacophonie déplaît à Khalid ; les sons des instruments électriques font l'effet de fausses notes stridentes.

Khalid : (Il sursaute effrayé puis essaie de contrôler ses émotions. Il se dirige vers le chef d'orchestre en souriant, ce dernier s'arrête de jouer.) Excusez-moi, j'admire la partie orientale de la pièce, mais la fin est bizarre. On dirait des notes déchiffrées par un enfant. Qui a composé cette pièce ?

Le chef d'orchestre : C'est une pièce ancienne que le célèbre musicien Dahab Abdun a arrangée. Tout le monde adore cette musique maintenant.

Dahab et Abdun entrent croyant avoir entendu leurs noms.

Khalid : On ne vous a pas appelés, Dahab et Abdun, vous pouvez vous en aller. (S'adressant au chef d'orchestre) Cette musique est une honte, même si la plupart des gens l'apprécient. Les notes sont comme les lettres de l'alphabet. La musique est comme la poésie. Le poète ne doit pas délaissé le fond au profit de la forme.

Les musiciens reprennent leur morceau jusqu'à un air de valse. Khalid les interrompt.

Khalid : Ce qui m'attriste est qu'à chaque fois qu'on essaie de moderniser notre musique, on y introduit ce qu'il y a de plus mauvais de la musique occidentale, comme ces airs de danse. Ce mélange lamentable rabaisse la musique orientale. Le résultat est risible et ridicule.

Le chef d'orchestre : Dieu sait que nous n'aimons pas ce fatras, mais on y est obligé pour satisfaire les auditeurs. Nous sommes très heureux de faire de notre mieux pour présenter un art authentique à quelqu'un qui comme vous sait apprécier la bonne musique.

Les musiciens recommencent à jouer.

Khalid : (Il leur prête une grande attention jusqu'à la fin du morceau.) C'est vraiment une belle pièce, plus orientale et plus agréable à écouter. Merci à vous tous ! Vous pouvez prendre place sur la terrasse. Quand tous les invités seront là, je vous donnerai le signal pour commencer.

Les musiciens se dirigent vers la terrasse par une porte latérale. Dahab retourne à son aspirateur. On entend sonner à la porte. Abdun ouvre la porte, Raf'ia entre avec un grand bouquet de fleurs. Surprise, elle exprime son admiration pour la beauté et l'harmonie du lieu tout en se déplaçant dans la salle. Abdun cesse de faire le ménage et sort. Khalid étreint Raf'ia.

Khalid : Raf'ia, dans cette maison, mon amour pour toi devient réel et profond. Si cet appartement était de style moderne, j' imagine que nous serions dans de faux rôles. Nous ne vivrions pas pleinement notre amour.

Raf'ia : Je ne comprends pas toujours ce que tu dis, Khalid. Mais je sens que tu dis vrai. C'est pour cela que je t'aime, mais en même temps tu me fais peur.

Khalid : Raf'ia, on ne vit pas toujours notre propre vie. On pense deux fois, une fois avec le cœur et une fois avec la raison. Et les deux ne s'entendent pas. Mais dans cette maison il vaut mieux ne pas penser deux fois, car tout ce qui s'y trouve nous appartient et fait partie de nous. Nous pouvons donc y respirer, y aimer, y manger et y boire à notre aise.

Raf'ia : Tu retournes aux énigmes, Khalid. Je sens bien la force de notre amour, mais je ne suis pas habituée à ta façon de penser.

Khalid : N'y pense pas ! Le retour aux origines n'est pas toujours facile à l'époque où nous vivons.

Raf'ia : Tout est beau dans cette maison, mais il y a dans cette pièce une atmosphère qui inspire la crainte. (Elle met les fleurs dans des vases, arrange les coussins sur les canapés, change la disposition des tables.) La maîtresse de maison n'a pas beaucoup de travail à faire (et en indiquant les meubles) j'aurais préféré installer ce fauteuil dans l'angle en face, mais hélas tous les meubles sont fixés au mur. Cela empêche la maîtresse de maison d'exprimer sa personnalité.

Khalid : Voyons Raf'ia ! Qu'est-ce que tu dis ! Ne vois-tu pas combien les fleurs ont embelli la pièce ? Elle s'est égayée quand tu as arrangé les coussins et disposé les tables. La salle est devenue ravissante grâce à ce don féminin, que Dieu vous a octroyé. Tes gestes magiques ont dissipé tes craintes ! La maison est pleine d'entrain. Tu lui as insufflé la vie.

Raf'ia : Tu m'intimides. C'est trop ! Les mots de poète avec lesquels tu me parles toujours me troublent. Je crains de paraître futile face à la profondeur de tes pensées.

Khalid : Tu vas voir, en réalisant mes rêves, je serai encore plus gai que tu ne le souhaites. Raf'ia, j'ai un cadeau pour toi. (Il ouvre un placard et en sort une boîte en carton qu'il lui tend.)

Raf'ia : (Ouvre la boîte) Une robe de soirée ! (Elle l'étale.) Ou... une djellaba. (Et en plaisantant) Toujours différent des autres ! Quelle drôle de surprise !

Khalid aide Raf'ia à enfiler la djellaba puis recule d'un pas pour l'admirer.

Khalid : Tu parais mille fois plus belle qu'en robe. Prends le miroir ! Vois comme sa couleur va bien avec celle de tes cheveux !

Raf'ia : (Elle se regarde dans le miroir et rit avec coquetterie.) Incorrigible, tu veux seulement ressembler à Harun al-Rashid et faire de moi une de tes maîtresses (puis en riant) je ne te le permettrai pas.

Khalid : Mais non ! Ce n'est pas ça ! Je voulais tout simplement que tout soit en harmonie en cette joyeuse occasion et éviter toute disparité. Les habits occidentaux nous rendent étrangers dans nos maisons.

Raf'ia : (Balayant la pièce du regard) Je me demande où nous mettrons le salon doré Louis XV.

Khalid : Si on a pu se passer de salon Louis XV, pourquoi s'en soucier ? (Et en montrant les meubles de la salle.) N'a-t-on pas suffisamment de meubles ?

Raf'ia : Mais la pièce paraît vide avec si peu de meubles.

Khalid : Les meubles que je préfère sont ceux qui restent discrets et qui n'empiètent pas sur la personnalité de leur propriétaire. Certains meubles occupent effrontément tout l'espace, de sorte qu'ils ne font que gêner, comme s'ils colonisaient la maison.

Raf'ia : Mais que vont dire ma famille et nos amis lorsqu'ils nous rendront visite : que nous n'avons pas de meubles !

Khalid : Ils ne diront rien. Ne vois-tu pas que les meubles du salon sont plus confortables et plus en harmonie avec ce que nous sommes ? Nous ne sommes pas des étrangers parmi eux, comme nous le serions avec les « Louis ». Les tapis et les tapisseries persans et syriens sont bien plus chers que ces meubles anciens.

Raf'ia : Tout le monde ne pense pas comme toi et ne prend pas la beauté comme critère de vie. On peut avoir d'autres considérations qu'il ne faut pas négliger.

Khalid sourit.

Raf'ia : Qu'est-ce qui te fait rire ?

Khalid : Je pensais à notre ancien salon. C'était du style Louis XV avec des fauteuils tapissés d'Aubusson. Voici un tas de coussins pour telle ou telle dame avec ses habits orientaux. Je m'amuse de cette pensée et de l'étrange comparaison qui ne m'avait jamais frappé ainsi.

Entrent l'architecte et Madame Gentille.

Raf'ia : Bienvenue, Madame Gentille. (Elles s'embrassent.)

Khalid : Soyez les bienvenus. (Et en saluant Madame Gentille.) Je suis vraiment heureux que vous soyez venue.

Raf'ia : (Elle salue l'architecte.) Bienvenue, Monsieur l'architecte. (Et en riant.) Vous nous avez joué un sacré tour. Je ne sais si je dois vous féliciter pour cette belle maison ou bien vous reprocher d'avoir été le complice de Khalid contre moi. Je comprends maintenant pourquoi vous avez gardé le secret entre vous.

L'architecte : Mon Dieu ! ne songez pas à mal. C'était le désir de Khalid bey de faire une joyeuse surprise. Que Dieu vous y ménage une vie heureuse !

Raf'ia : C'est qu'il y a plusieurs surprises et non pas une seule. Vous auriez dû me les présenter une par une. La maison est vraiment jolie, mais tout a été renouvelé d'un seul coup.

Khalid : (En saluant l'architecte.) Je ne sais comment vous remercier. Je loue les circonstances qui ont permis notre rencontre. J'ai l'impression de vivre un rêve merveilleux qui me comble de bonheur.

Madame Gentille : Que Dieu bénisse cette maison et que vous y meniez une vie de joie et de bonheur ! Que Dieu réalise vos aspirations et que vous y passiez des soirées de fête pour nous combler de joie !

Raf'ia : Que Dieu vous bénisse ! Merci ma chère.

Entrent Masseh Effendi et Madame Coquette, qui se présentent. Ils sont suivis par Ramzi accompagné de Monsieur Paysan.

RAF'IA : Hello Ramzi !

RAMZI : Hello Raf'ia !

Il lui baise la main à la manière européenne.

Raf'ia : (À Monsieur Paysan, en lui tendant la main pour le saluer.) Bienvenue.

Monsieur Paysan se penche vers la main de Raf'ia en imitant naïvement Ramzi.

Raf'ia : (Elle retire gentiment sa main avant que Monsieur Paysan ne l'embrasse.) Venez, je vais vous présenter à nos amis... Nous sommes ravis que vous soyez venu. Nous devons remercier Ramzi bey de vous avoir amené chez nous.

Raf'ia présente Monsieur Paysan à Madame Gentille. Monsieur Paysan se penche pour baiser la main de Madame Gentille.

Madame Gentille : (Retire sa main) Je vous en prie !

Raf'ia : (Le présente à Madame Coquette.) Monsieur Paysan, Madame Coquette.

Monsieur Paysan : (Se penche pour baiser sa main) Enchanté.

Madame Coquette : (Le laisse baiser sa main, puis rit avec ironie.) Il embrasse ma main comme si j'étais sa tante !

Tout le monde rit.

Monsieur Paysan : (Timidement et simplement) Je suis confus, un salut de la tête, un autre des yeux, un troisième en se serrant les mains, un quatrième en baisant la main. Laissez-moi saluer à ma manière.

On rit.

Madame Coquette : (Pour continuer à plaisanter) Ne te fâche pas, au contraire je suis ravie, et pour te le prouver, je te tends mon autre main pour un autre baisemain... mais exactement comme le premier pour qu'elle ne soit pas jalouse.

Monsieur Paysan prend sa main gauche et reste longtemps à l'embrasser. Tout le monde rit.

Madame Coquette : Il est sympathique.

Ramzi : Je commence à être jaloux de toi. Gardes-en un peu pour la prochaine fois ! (À Khalid) Khalid, pourquoi ne nous as-tu pas dit que c'était un bal masqué ?

Khalid : Oh oui ! Nos habits orientaux sont maintenant des habits de carnaval. Ce que tu dis me rappelle l'histoire de l'enfant qui voit un matelot dans la rue. Étonné, il dit à sa mère : Regarde, maman, cet homme porte des habits d'enfant. (Tout le monde rit.) Viens avec moi, je vais te donner des déguisements pour toi et les autres.

Il sort d'un placard des djellabas pour que les invités choisissent celle qui leur convient. Admiration des uns et rire ironique des autres. Les invités vont se changer dans une chambre. Ils ressortent sous un jour flatteur, car les djellabas camouflent les défauts que soulignent les habits occidentaux.

Ramzi : (Il sort en faisant des grimaces, mimant les saluts orientaux, soulevant les mains jusqu'à la tête puis les rabattant sur sa poitrine.) Ce qui me manque c'est une toque. Je me demande comment on peut monter à vélo avec des vêtements aussi larges.

Khalid : Pas besoin de monter à vélo dans la maison ! Les Occidentaux ont eux aussi des vêtements d'intérieur. Le soir, ils ôtent leurs habits de travail qui leur rappellent la fatigue de la journée... Pourquoi ne pas avoir des vêtements pour la maison plus confortables que nos habits cintrés qui étouffent notre corps ?

Hélène entre. Saluts et présentations.

Hélène : Je te félicite Khalid... c'est la première fois que je me sens en Orient, vraiment en Orient. Vos habits sont une bonne idée, une magnifique harmonie. Je te félicite, Khalid, voilà une ambiance magique. Je t'ai apporté un petit cadeau, je pensais qu'il te plairait, mais maintenant je ne sais pas s'il conviendra dans cette ambiance.

Khalid : (Humblement) Tout le mérite revient à Raf'ia. Partout on trouve la marque de son talent et de son goût.

Ramzi : (À Khalid) Est-ce qu'Hélène peut porter une djellaba comme nous ?

Hélène : (En riant) Crois-tu que je ne mérite pas d'en porter une ?

Khalid : J'ai bien fait mon compte. Voilà ta djellaba ! Je ne me serai jamais pardonné de l'avoir oubliée.

Hélène : Comme elle est belle ! Merci, Khalid.

Elle va se changer dans une chambre puis ressort vêtue de sa djellaba.

Ramzi : J'envie le « prince Khalid », le nombre de ses femmes augmente et quel harem !

Tout le monde rit.

Hélène : Tu ne peux pas être sérieux un instant, Ramzi.



Ramzi : Ne me dis pas que tu prends tout ça (montrant les invités et son habit) au sérieux ! Tout ça peut être enviable, mais où en sommes-nous aujourd'hui par rapport à ce passé lointain ? Ça ne convient plus à notre vie actuelle. Le monde aspire au renouvellement et non à revenir au Moyen-Âge.

Khalid : Ne porte pas de jugement hâtif, Ramzi ! Tu es influencé par ces clichés qui font que tous les Orientaux sont considérés comme arriérés et rétrogrades tandis que tous les Occidentaux apparaissent modernes et progressistes. Je croyais que tu allais dire que l'on avait progressé, pas que l'on avait régressé. (Et en indiquant le moucharabieh) Le grillage a été conçu pour tamiser la lumière et reposer les yeux : l'air est conditionné d'une façon simple. (Il enlève le coussin de son siège.) Les sièges sont faits en mosaïque pour faciliter leur nettoyage à l'eau et au savon. C'est comme si l'on avait rassemblé en un même lieu le patrimoine de nos ancêtres et les dernières inventions modernes pour la satisfaction de l'esprit et du corps.

Ramzi : (Avec ironie, en indiquant le grand moucharabieh) Et ce moucharabieh plein de poussière, est-ce qu'on peut le nettoyer à l'eau et au savon ?

Khalid : C'est ce moucharabieh qui empêche la poussière qui le couvre de t'attaquer les poumons. Le rôle d'un moucharabieh dans la maison est comparable à celui de la couleur de notre peau qui nous protège des rayons du soleil.

Ramzi : Ce sont des questions techniques et même si on considère leurs avantages, ne voyez-vous pas que de cette façon nous demeurons isolés du monde moderne, où règne maintenant l'esprit d'assimilation et d'unification. Comment peut-on négliger l'avion, la voiture, la radio et tous les autres moyens de rapprochement qui abolissent les frontières, pour s'attacher à un vieux moucharabieh usé ?

Khalid : Je n'encourage pas l'isolement. Tes propos reflètent ces poncifs, que nous répétons inconsciemment sans comprendre les bouleversements qu'ils engendrent. L'assimilation et l'unification ne doivent pas survenir prématurément, de façon précipitée. L'internationalisation et l'unification passent par l'incorporation dans les lois de la création et de l'univers qui ont marqué la différence entre l'être humain, l'animal, les plantes et tout ce qui est inerte. Chacun selon son milieu et son origine ! En effet chaque existence se développe en adéquation avec son environnement. On ne peut demander à un Anglais d'avoir la peau brune ou à une Soudanaise d'être blonde.

Masseh Effendi : Je crois qu'il n'y a pas de Soudanaise qui n'aimerait être blonde.

L'Architecte : Cela reste à vérifier. La noirceur des Soudanaises n'est pas honteuse, pas plus que la blondeur des Européennes n'est avantageuse. La couleur brune ou noire n'est qu'un voile coloré, semblable au filtre que l'on place sur l'objectif d'un appareil photographique, quand la lumière est intense. C'est tout à fait comme le moucharabieh, à propos duquel nous ne sommes pas d'accord. Quant à l'assimilation par unification des formes, elle n'est valable que pour les machines. Prenons pour exemple la voiture : elle est la même en Angleterre qu'au Soudan, sans aucune différence, sauf pour le numéro d'immatriculation. On ne trouve pas cela étrange parce qu'elle n'est qu'une machine, sans vie, sans cœur et sans âme.

Ramzi : Comment l'avion serait-il sans vie ? Il vole pourtant plus loin et plus haut que les oiseaux. Tandis que ce moucharabieh demeure immobile et fixe avec ses motifs répétitifs ?

L'Architecte : Éblouis par nos inventions mécaniques et fiers de nos moyens de transport, certains d'entre nous ont pensé soumettre le système d'évolution de l'être humain à celui des machines.

Khalid : La répétition du mouvement mécanique permet de voler dans l'atmosphère, tandis que la répétition des magnifiques motifs du moucharabieh charme notre esprit et nous pousse aussi à nous envoler dans le ciel. Et il a la sympathie des Égyptiens, foncés de peau ! Quelle est ton opinion Raf'ia ?

Raf'ia : Ne le crois pas, Ramzi... J'ai vu, en entrant, les serviteurs qui nettoyaient l'objet pour lequel les Égyptiens, foncés de peau, ont de la sympathie avec un aspirateur ! Je crois que son enthousiasme pour ce moucharabieh n'est qu'un moyen pour emprisonner la femme et l'enfermer dans le harem.

Khalid : Puisqu'on a inventé l'aspirateur, qui n'est qu'une machine, on doit alors l'employer au service du moucharabieh. Quant à la réclusion de la femme dans le harem tu sais bien que cela est à l'opposé de mon caractère, Raf'ia.

Madame Coquette : Quelle intéressante conversation ! On se croirait dans une académie scientifique.

Raf'ia : Tu as raison, finissons-en donc ! Abdun, Dahab, le thé !

Les serviteurs entrent avec le thé et des gâteaux.

Raf'ia : (À Madame Gentille) Voulez-vous du sucre ?

Madame Coquette : Deux morceaux avec un peu de lait.

Raf'ia : (À Khalid en servant les invités) Khalid, où est la surprise que tu m'as promise ? J'espère que ce n'est pas une seconde djellaba.

Rires.

Khalid : Je n'ai pas oublié. Mesdames et messieurs, voici la surprise.

Il fait un signe aux musiciens qui sont sur la terrasse. L'orchestre commence à jouer. Le silence règne, puis on entend des murmures qui s'intensifient et se mêlent au bruit des cuillères et des verres de thé. Khalid fait un signe aux musiciens d'arrêter de jouer.

Hélène : Pourquoi interromps-tu la musique ?

Ramzi : Cette musique nous endort. Elle est très monotone et répétitive, tout à fait comme les motifs de ce moucharabieh... Excuse-moi, Khalid !

Raf'ia : Égayons l'atmosphère, nous voulons nous amuser. (Ramzi se lève et sort un disque d'un coffret qu'il avait apporté avec lui. Il le pose sur le gramophone qui se trouve dans le salon.) Jazz, twist, tu nous tentes Ramzi.

Ramzi : (Il se dirige vers Raf'ia.) S'il en est ainsi, voulez-vous m'accorder cette danse ?

Raf'ia : (S'adressant à tout le monde) Fêtons joyeusement la nouvelle maison de Khalid !

Elle danse avec Ramzi. Masseh Effendi danse avec Madame Gentille, tandis que les autres restent assis.

Madame Coquette : (À Monsieur Paysan) Tu ne m'invites pas à danser ?

Monsieur Paysan : J'aimerais le faire, mais je ne sais pas danser.

Madame Coquette : C'est facile... Viens, je vais t'apprendre. (Monsieur Paysan se lève ravi et danse d'une façon comique.)

Raf'ia : (À Khalid) Tu ne dances pas avec Hélène ?

Elle continue à danser avec Ramzi en se déhanchant de manière provocante.

Khalid : (Maussade) Mon Dieu, je ne peux pas supporter ça !

Hélène : Laisse-les s'amuser.

Khalid : C'est insupportable, je ne peux pas me contenir.

Il se dirige vers le gramophone et arrête le disque. Le visage morose, il garde les yeux baissés.

Masseh Effendi : (Applaudit et dit en se moquant) Encore ! Encore !

Aucun rire, le silence règne, tous sont troublés et ne savent pas quoi faire.

Raf'ia : (Aux invités) Khalid paraît épuisé et à bout de nerfs. Laissons-le donc se reposer, sortons prendre l'air !

Ramzi : (À Masseh Effendi) C'est trop... Ce n'est pas normal.

Tous quittent leurs vêtements orientaux et se rhabillent. Ils partent. Raf'ia, Hélène et Khalid restent seuls.

Raf'ia : Je ne comprends pas ton attitude, Khalid. Tu m'as mis dans une position délicate devant mes amis.

Elle enlève sa djellaba, la jette par terre, puis s'en va rejoindre les autres.

Khalid : (Retrouvant son calme et suppliant Raf'ia) Raf'ia, s'il te plaît, ne pars pas avec les autres ! Je m'en vexerai et cela aura des conséquences désastreuses.

Raf'ia : (Énervée) Tu insultes mes amis, puis tu me demandes de les laisser partir après les avoir congédiés ?... Ah ! Que penses-tu de ça ?

Khalid : Ce dont je voudrais te parler est au-dessus de toutes ces considérations. Je voudrais trouver un arrangement avec toi.

Raf'ia : Comment s'entendre après tout ce qui s'est passé ? J'ai longtemps supporté ton étrangeté, mais ce qui vient de se passer dépasse les bornes. Tu n'es qu'un barbare arriéré. Tu n'es pas capable de vivre en société et je ne peux plus te supporter.

Khalid : Raf'ia, Raf'ia... Je t'en supplie !

Raf'ia : Khalid, tu es jaloux de Ramzi et tu essayes de le cacher... Tu te leurras avec ces moucharabiehs et ces coutumes, au lieu de t'efforcer à te connaître toi-même.

Khalid : Raf'ia, tu ne te rends pas compte de ce que tu dis. Je t'en supplie, au nom du bon Dieu.

Raf'ia : Je pense chaque mot que je prononce. Je suis soulagée de savoir qui tu es vraiment avant qu'il ne soit trop tard.

Khalid : (S'approche et attrape les bras de Raf'ia en suppliant.) Raf'ia ! Pourquoi tout ça ?

Raf'ia : (Énervée, elle se dégage avec violence.) Laisse-moi ! Tu es un monstre. Ne t'attends pas à ce que je remette les pieds ici un jour.

Hélène : (Se hâtant vers Raf'ia) Pour l'amour de Dieu, Raf'ia, calme-toi, s'il te plaît ! Les choses ne devraient pas s'envenimer à ce point.

Raf'ia : Laisse-moi, toi aussi ! Que veux-tu ? Il est tout à toi maintenant ! Profites-en !

Elle éclate d'un rire sarcastique, jette avec fureur sa bague de fiançailles à Khalid, puis sort. Khalid, debout, demeure immobile, exprimant une grande douleur. Hélène s'assoit en prenant sa tête entre ses mains... Après un certain laps de temps, Khalid se dirige

vers le moucharabieh et voit Rafia s'éloigner avec Ramzi. Khalid reste un moment absorbé dans ses pensées. Hélène l'interpelle.

Hélène : Khalid !

Khalid : S'il te plaît pardonne-moi et pardonne à Rafia !

Hélène : Je regrette vraiment pour vous et je suis aussi triste que toi.

Khalid : Je sens bien que tu es triste... Je suis plus malheureux que toi, Hélène. Toi, tu sais pourquoi tu l'es, tu es consciente de toi-même et de tes sentiments, mais moi, les choses se sont tellement emmêlées en moi que je n'arrive pas à savoir la cause de mes douleurs. Je défaille sous un poids insupportable qui est la cause de mon échec et de mes souffrances.

Hélène : Comme je souhaiterais pouvoir soulager ton âme souffrante. (Elle se dirige vers le gramophone et met le disque du Quintette avec clarinette de Brahms.)

Tous deux écoutent en silence la musique avec une profonde attention. Ils semblent émus. La musique s'arrête. Khalid éteint le gramophone. Hélène demeure plongée dans ses pensées. Elle est bouleversée par l'atmosphère du salon et par la peine de Khalid. Des larmes coulent sur ses joues. Khalid s'approche d'elle, lui caresse les cheveux, comme il le ferait pour consoler un enfant.

Khalid : Je te trouve plus proche de moi que mes propres parents ! En écoutant ensemble la musique de Brahms, j'ai éprouvé les mêmes sentiments qui nous ont réunis le jour où nous avons admiré les antiquités chez le hagg Ibrahim. Te rappelles-tu quand nous sommes restés longtemps à contempler ce moucharabieh ?

Hélène : Je sentais nos âmes voler dans un univers inaccessible.

Khalid : C'est vraiment incompréhensible et même embarrassant. Comment la musique de Brahms peut-elle nous emporter au ciel ? J'ai l'impression de quitter mon corps, de franchir les limites du temps et que l'union de nos âmes est réelle. Mais quand je me trouve auprès des miens et que j'envisage notre situation respective, j'ai l'impression que plusieurs générations nous séparent.

Hélène : Pour ce qui concerne la culture, on ne considère pas les générations.

Khalid : La légende grecque raconte que quand le faune et la sirène se rencontrèrent au bord de la mer, l'un avec un hautbois, l'autre avec un coquillage, la musique a rapproché les parties supérieures de leurs corps, tandis que les parties inférieures restèrent figées. En effet, comment le faune pourrait-il vivre dans l'eau puisque la partie inférieure de son corps est animale et comment la Sirène pourrait-elle vivre sur terre puisque la partie inférieure de son corps est un poisson ?

Hélène : L'union des parties supérieures de leur corps représente la culture qui apporte l'épanouissement, tandis que la séparation de leurs parties inférieures évoque l'ignorance.

Khalid : Où est l'épanouissement quand l'ignorance se répand de façon désordonnée et laide ?

Hélène : Tu ne peux pas faire à la place des autres ce qu'ils doivent faire eux-mêmes. Les personnes qui nous sont chères doivent inévitablement emprunter le même long chemin pour trouver leur être véritable dans un nouvel horizon.

Khalid : Je crains qu'elles ne se trompent de chemin et qu'il n'y ait pas de rencontre.

Hélène : Cette inquiétude disparaîtra quand tu trouveras la voie de ton épanouissement. De cette façon tu recouvreras le calme.

Khalid : Comment trouverai-je le calme dans cette tempête qui emporte tout ce qui m'est cher !

Hélène : Rappelle-toi des paroles du poète Tagore à l'homme hypnotisé qui voulait porter les maux du monde sur ses faibles épaules. Il lui dit : « Jette-toi dans la mer du Dieu miséricordieux et l'eau te soulèvera. »

Khalid : Entre la mer de la Miséricorde et moi, il y a tout un monde et les corps de mes parents et de mes amis. Pour atteindre cette mer, je dois inévitablement les piétiner.

Hélène : N'y a-t-il pas d'autre chemin que celui des corps et des cadavres ? Il faut que tu sois influencé par ce qui est vivant et ambitieux plutôt que par ce qui n'est plus.

Khalid : En tournant le dos à mes parents, la mer de la Miséricorde me sera cachée. Je n'y arriverai jamais et je serai le premier à te manquer dans la foule de ces corps.

Hélène : Ne te presse pas. Ils vont tous te suivre. On retourne à Brahms ?

Khalid : C'est mieux, s'il te plaît.

Hélène remet le Quintette de Brahms.

Hélène : Khalid, tu es bien fatigué après tous les événements de la journée. Si je te demande quelque chose, me promets-tu de le faire ?

Khalid : Je ferai tout ce que tu demandes. Je n'ai plus la force de refuser.

Hélène : Cela m'attriste de te laisser dans cet état. Mais tu es fatigué et il est très tard. Promets-moi de te coucher immédiatement. Tu as grand besoin de repos.

Khalid : (En souriant) Je te le promets.

Hélène : (Elle l'embrasse sur le front, comme s'il était son fils.) À bientôt Khalid !

Khalid : À bientôt Hélène. Je ne sais comment te remercier !

Khalid accompagne Hélène jusqu'à la porte. Il éteint les lumières et s'allonge dans un fauteuil sous le moucharabieh. Il sombre dans un profond sommeil.

## Acte IV

### Le rêve

*Khalid fait un rêve. Le hagg Ibrahim apparaît à travers le moucharabieh. Il est vêtu d'un habit court, il porte des bas noirs fixés avec des jarretières. Il est chaussé de babouches et coiffé d'un haut chapeau, imprimé des mêmes motifs que le papier peint des murs, et surmonté de cornes dorées. Son visage est sans expression ; on dirait celui d'une poupée.*

Khalid : La paix soit sur vous, hagg Ibrahim.

Hagg : Tu te trompes, je ne suis pas le hagg Ibrahim.

Khalid : Qui es-tu alors ?

Hagg : Je suis le Roi du Temps. Je creuse les tombes et je peins les cadavres au Ripolin.

Khalid : Comment ? Tu les peins au Ripolin... ? Ces cadavres sont-ils faits de bois de teck incrusté d'ivoire ?

Le Roi du Temps : Tu n'aimes pas le Ripolin ? Attends donc ! Viens, Hanafi, viens garçon !

*Arrive Hanafi. Il ressemble à s'y méprendre à Ramzi. Il est vêtu du même habit de serviteur qu'il portait dans l'acte I. Il tient une grande boîte ronde et grise, décorée des mêmes motifs que le chapeau du Roi du Temps. Il commence à lire ce qui est écrit sur la boîte.*

Hanafi : Le merveilleux Ripolin... La peinture sans effort. Ripolin donne aux objets une surface brillante analogue à la porcelaine. Le Ripolin s'emploie sur le bois, l'acier et l'ivoire. Il résiste à l'eau et au savon. C'est un produit de Paris.

Khalid : C'est épouvantable ! c'est terrifiant ! Tu n'es qu'un démon ! Va-t'en ! Je ne veux plus te voir ! Je ne veux plus avoir affaire à toi !

*Le Roi du Temps disparaît. On entend la cantate de Bach « Je t'invoque Seigneur Jésus-Christ ». Hélène apparaît dans l'angle supérieur gauche du moucharabieh. Vêtue d'un habit blanc, le regard perdu, elle paraît flotter dans l'espace.*

Khalid : Hélène, Hélène. J'ai vu le hagg Ibrahim. Il a changé, il est devenu le Roi du Temps. Il n'est plus cet ami que nous connaissions ! Il peint les cadavres au Ripolin... Hélène ! Pourquoi ne réponds-tu pas ? Où es-tu ?

*Hélène arrive lentement au milieu de la scène et commence à parler d'une voix d'outre-tombe.*

Hélène : Je suis dans la zone de la douleur. Le monstre sans âme et sans cœur a brisé ses chaînes. Il a attaqué mes parents, mes amis et tous ceux que j'aime. Il les a tués. Leurs cadavres disséminés dans l'espace sont dévorés par les aigles et les faucons. Oh ! Comme c'est terrifiant et épouvantable ! Je suis bien plus malheureuse que toi, Khalid. Je cherche le Roi du Temps pour enduire de Ripolin les cadavres de mes parents et de ceux que j'aime.

Khalid : Excuse-moi, Hélène. Je ne voulais pas te faire souffrir.

Hélène : Au revoir, ami.

Khalid : Où vas-tu Hélène ?

Hélène : À la mer de la Miséricorde.

*Elle disparaît soudainement.*

Khalid : Quelle histoire absurde !

*Il disparaît. Sur le côté droit de la scène apparaît Raf'ia apeurée. À chaque pas elle se retourne et lance des regards terrifiés.*

Raf'ia : (D'une voix étouffée à peine perceptible) Khalid, Khalid ! Où es-tu ? Ils me poursuivent. J'ai peur, Khalid, où es-tu ?

*Le Roi du Temps surgit derrière elle, en brandissant un grand pinceau.*

Le Roi du Temps : Tu ne m'échapperas pas. Je vais t'attraper et t'enduire de Ripolin.

RAF'IA : Va-t'en ! Khalid ! Khalid ! Au secours !

*Elle court au ralenti. Ramzi apparaît derrière le Roi du Temps. Il porte des vêtements en cuir gris maculé de taches qui ressemblent aux motifs du papier peint. Il brandit une boîte de Ripolin.*

Ramzi : Roi du Temps ! Attrape-la ! Tue-la et enduis-la de Ripolin !

*Raf'ia court, mais elle trébuche et tombe entre les deux personnages. Ramzi l'attrape ; elle est allongée par terre, essoufflée. Le Roi du Temps trempe son pinceau dans la boîte de Ripolin que lui tend Ramzi. Puis il le lève pour peindre Raf'ia, tout en riant aux éclats.*

Raf'ia : (En criant d'une voix étouffée) Khalid ! Ils vont me peindre ! Au secours !

*Tout à coup Khalid apparaît à côté du Roi du Temps, il retient sa main avec force.*

Khalid : Gare, si vous la touchez, je vous asperge de potasse ! Hagg Ibrahim ! Maître Isma'il ! Hanafi ! Venez à notre secours !

*Surgissent le véritable hagg Ibrahim, son serviteur ressemblant à Ramzi et Maître Isma'il, suivi d'une vingtaine de ses apprentis. Ils tiennent de petites boîtes blanches.*

Hagg Ibrahim : Attrape-le, Maître Isma'il !

*Maître Isma'il attrape le Roi du Temps. Le hagg Ibrahim l'asperge de potasse pour le faire disparaître. En même temps Hanafi fait tomber Ramzi par terre. On entend un bruit d'explosion métallique. Hanafi le fait disparaître à son tour avec de la potasse.*

Khalid : (*Agenouillé à côté de Raf'ia*) Que Dieu vous bénisse ! (*S'adressant à Maître Isma'il*)  
Qui sont ces jeunes gens, Maître Isma'il ?

Maître Isma'il : Ce sont mes apprentis et celui-là est le plus jeune de mes fils. Il est passionné par la fabrication des vitraux, davantage même que son père.

Hagg Ibrahim : (*S'adressant à Khalid*) Avez-vous besoin d'autre chose, mon bey ?

Khalid : Je ne sais comment vous remercier, vous nous avez sauvé la vie.

Hagg Ibrahim : Oh mon bey, nous sommes à votre service ! Nous ferons tout ce que vous nous demandez.

Khalid : Que Dieu vous garde ! Jamais je n'oublierai votre courage et votre dévouement.

Hagg Ibrahim : Allons Maître Isma'il, allons Hanafi, allons les gars.

*Ils disparaissent tous. Raf'ia est toujours à terre en train de pleurer à côté de Khalid.*

Khalid : (*Il essuie tendrement le visage de Raf'ia avec un mouchoir.*) Dieu soit loué, tu es saine et sauve !

Raf'ia : (*Tout en pleurant*) J'ai froid.

Khalid : (*Il attrape une grande boîte en carton et la lui tend.*) C'est pour toi !

Raf'ia : (*Elle s'assied par terre et l'ouvre.*) Oh ! Une djellaba ! (*Avec des rires mêlés de pleurs*)  
On ne peut pas te corriger ! (*Puis sérieusement*) Tu n'as pas changé. C'est ce qui rend mon âme tranquille et sereine.

Khalid : Essuie tes larmes. Tes pleurs me brisent le cœur. Raconte-moi par quelle aventure tu es arrivée jusqu'ici.

Raf'ia : N'en profite pas pour te moquer de moi ! Ce n'était pas une aventure, c'était une tragédie !

Khalid : Excuse-moi. Raconte-moi tout ce qui t'est arrivé !

Raf'ia : Après t'avoir quitté pour aller au dancing avec Ramzi, nous nous sommes égarés. Empruntant une rue, puis une autre, prenant une ruelle, puis une autre. Le vent soufflait très fort, la poussière nous piquait le visage et le nez. Nous ne savions pas où nous étions. Enfin, nous sommes arrivés devant le magasin du hagg Ibrahim. Là ! Ah ! Mon Dieu ! C'était terrible, c'était effrayant ! (*Elle cache son visage dans ses mains.*)

Khalid : Que s'est-il passé ?

RAF'IA : Hanafi a renversé la potasse. Elle s'est répandue sur Ramzi, qui s'est changé en homme d'acier. Terrifiée, je me suis enfuie en courant. Ramzi est alors entré dans le magasin de hagg Ibrahim. Ramzi et hagg Ibrahim en sont ressortis tous deux avec un pinceau et une boîte de Ripolin. Ils ont essayé de m'attraper pour me peindre. J'ai couru de toutes mes forces et tu connais la suite.

*Elle pleure comme un enfant, qui retrouve sa maison après s'être égarée.*

Khalid : Ne savais-tu pas dès le début que Ramzi était en acier et qu'il ne valait rien ?

Raf'ia : Comment pouvais-je le savoir puisque tu ne me l'avais pas dit ?

Khalid : C'est ce que je voulais te dire, quand je t'ai suppliée de ne pas me quitter pour rejoindre les autres.

Raf'ia : *(En s'agrippant à lui)* Je ne te quitterai plus jamais Khalid. Je croyais que tu t'intéressais plus au moucharabieh qu'à moi. C'est ce moucharabieh qui s'est dressé comme un obstacle entre toi et moi.

Khalid : Ne nous lamentons pas au sujet de ce moucharabieh ! Moi-même, je me suis égaré avant toi. Je suis passé par les mêmes rues et par les mêmes ruelles. Le vent et la poussière ont giflé mon visage. Je n'ai point connu de tranquillité, ni trouvé de refuge avant de découvrir ce moucharabieh dans le magasin de hagg Ibrahim. C'était un don de Dieu qui m'a conduit à construire notre maison que voilà.

*Khalid la prend dans ses bras. Ils entrent à l'intérieur du moucharabieh.*

Raf'ia : Voilà ! Tu as réussi finalement à m'accueillir dans ton harem. *(Elle rit avec résignation.)*

Khalid : Il n'y a plus de harem.

Raf'ia : Alors pourquoi toujours ce moucharabieh ?

Khalid : Pour nous protéger de la poussière, non pour emprisonner le harem. Ses barreaux sont plus délicats que les fils d'une toile d'araignée. Ce moucharabieh ne nous empêchera pas de sortir à tout moment. Tu peux essayer.

Raf'ia : J'ai peur de le casser.

Khalid : Oh ! Ce sera une grande perte s'il se brisait. Il a été précautionneusement conservé de génération en génération.

Raf'ia : Ses motifs sont si beaux. En les regardant on perçoit un air de musique joué sur un tambourin.

Khalid : Écoute, n'entends-tu pas vraiment de la musique ?

Raf'ia : Qui peut bien jouer ce bel air de musique ?

Khalid : Ce sont les musiciens sur la terrasse. C'est la surprise que je t'ai promise.

Raf'ia : *(En contemplant le moucharabieh)* J'ai, par moments, l'impression que c'est de la musique et non pas un moucharabieh, et, par moments, que c'est bien un moucharabieh et non pas de la musique. Comment le moucharabieh et la musique peuvent-ils se fondre en cette admirable harmonie ?

Khalid : Renforçons donc cette harmonie ! *(Ils s'embrassent.)*

*C'est la fin du rêve. Khalid dort toujours dans le fauteuil dans la même position.*

*On entend le thème d'une mélodie.*

« Oh Dieu ! Dissipe l'ombre au-dessus de nos têtes. »

**Fermeture du rideau.**

**Fin.**

## NOTES

1. Le titre de hagg ou pèlerin est donné aux personnes qui ont accompli le pèlerinage à La Mecque. Il peut être également un titre respectueux donné à un homme âgé.



2. Ou Mushtaq. Nous conservons ici Mishtaq, conformément à la traduction choisie dans Leïla EL-WAKIL (dir.), *Hassan Fathy dans son temps*, Paris, Gollion : Infolio, 2013.
3. Expression arabe ancienne qui signifie « chérie ».
4. Mahbuba signifie ma chérie.
5. Salle voûtée dont un côté est ouvert sur l'extérieur.

---

**Se libérer du passé ?**

---

# “Dirty Dark Loud and Hysteric”: The London and Paris Surrealist Exhibitions of the 1930s and the Exhibition Practices of the Art and Liberty Group in Cairo

Sam Bardaouil

---

## Introduction

Several studies on the international proliferations and appropriations of surrealism have taken notice of the short-lived yet significant Art and Liberty Group (*Jama'at al-Fann Wal-Hurriyyah*)<sup>1</sup> (1939-1947). Established on January 19, 1939, in Cairo, it comprised a core group of intellectuals and artists who aligned themselves primarily with surrealism. While many of the artists who were affiliated with the Art and Liberty Group did not work in a surrealist style—at least not in what is conventionally defined as surrealist based on the movement's aesthetic and political considerations within its originating European context—they seem to have been attracted to, or at least sympathetic towards, its leftist revolutionary project. Through the manifestos, bulletins, and journals that they published between 1938 and 1955,<sup>2</sup> the formal and informal conferences and meetings they organized mainly between 1939 and 1947 in their headquarters, and the five main group exhibitions they staged from 1940 to 1945, the Group provided a generation of disillusioned Cairo-based Egyptian and non-Egyptian artists and writers with a platform of cultural and political reform. These artists implemented a number of creative and political projects that rejected what they perceived as an imported and stale salon-like artistic academicism endorsed by an oppressive colonial/monarchic regime and a conservative middle-class morality that fostered bourgeois art.

Much of what has been written so far about this movement has favored an exploration of the political context and concerns of the Group over a serious interrogation of the artistic contributions it made to two critical areas of artistic activity: exhibition practices and art criticism. With the exception of Avinoam Shalem's paper on al-Gazzar<sup>3</sup> and to a certain degree, although less successfully and with critical omissions and factual inaccuracies, Samir Gharib's book on surrealism in Egypt,<sup>4</sup> almost every study of the Art and Liberty Group has been driven by attempts to frame it primarily within an agenda of socio-political resistance. In his 1987 essay on surrealism in Egypt, "The Nile of Surrealism," Abdel Kader al-Janabi, for instance, problematically fixes the thrust behind the entire movement as well as the cause for its demise within an essentialist reading of what Nadav Safran had described as a "crisis of orientation";<sup>5</sup> one that is reflective of a failed attempt to imitate an advanced "western" modernity within a stagnant local "non-western" reality:

We have witnessed the trajectory of the surrealist adventure in Egypt. These surrealist baby elephants were born—certainly to be wild—in an environment marked by regression and an internal crisis of orientation. Their aim was to effect the project of occidental (that is European) modernity, which emerged from a *constant revolutionizing of the means of production, i.e. permanent sweeping away of all earlier fixed, fast frozen relationships* (as Marx put it) in a society where, on the contrary, the socio-economic structure had remained stagnant and undisturbed for centuries under the sway of the traditional archaic mode of production.<sup>6</sup>

Another contextual analysis of the Group by the late Don LaCoss in his essay "Egyptian Surrealism and Degenerate Art in 1939"<sup>7</sup> is charted along a predominantly socio-political reading of a series of articles that were exchanged between the editors and writers of *Al-Risala*, a weekly literary, scientific, and artistic journal, and three founding members of the Art and Liberty Group, Anwar Kamel, Ramses Yunan and Kamel el-Telmissany, in July and October 1939. The exchange was prompted by an initial article that appeared in issue 314 on July 10, 1939, that announced the imminent disintegration of a circle of Egyptian artists who called themselves the Group of Degenerate Art.<sup>8</sup> LaCoss reads the several arguments made by members of the group in their explication of surrealism as an artistic movement and their critique of outdated art forms that need to be invigorated with the new as pointers towards a struggle between the movement's leftist agenda and middle class conservative morality. In doing so, he shifts the analysis away from any critical art-historical contextualization. Instead, he chooses to focus primarily on the implications of the challenge raised by the journal's writers about the dubious western character of the Group and the pressing question, on the eve of World War II, of the political agency of art.

In this essay, I intend to divert the discourse around the Art and Liberty Group from the more obvious political aspects of their "program"—that is, the polemical content of their collective and individual publications and the formal choices and semantic attributes of their art. Instead, I would like to propose that, given the environment in which they operated, it is in their negotiation and adaptation of nonconformist approaches to exhibition design and display that their surrealist counterparts were employing, particularly in Paris and London in the 1930s, that they were most successful in instigating a rupture within the cultural and political structures that they sought to reform.

To do this, I will begin by charting a brief analytical history of some of the surrealist exhibitions in Paris and London in the 1930s, illustrating a shift in orientation towards

political engagement, rather than a withdrawal. I will cite specific installation tactics, modes of display, and approaches to spatial organization to further illustrate how exhibition design and presentation in itself had become the surrealists' primary means of reversing the colonial, racial, and ethnographic ideologies long inscribed into such practices. I will then move on to a discussion of the close ties between the Art and Liberty Group in Cairo and the surrealist movement in Paris, centered mostly around the person of Georges Henein, one of the Group's main founders. The discussion aims to reveal a simultaneous awareness by the two parties of one another's undertakings and will set the foundations for the methodological comparison that will follow of the two groups' exhibitions, in particular of the Art and Liberty Group's 1941 exhibition and the surrealist international exhibitions of 1938. I will conclude this section by briefly delineating the historical and cultural parameters within which a local tradition of exhibition practices had developed in Egypt, especially in Cairo, in order to explicate how the Art and Liberty Group's choices of location, exhibition design, models of display, and selection of artists were reflective of a self-aware rupture with the local official exhibition practices and the "mainstream" bourgeois-oriented cultural system that was prevalent at the time.

## The Art and Liberty Group and the Surrealist Exhibitions of the 1930s

In remembering the discovery of the tomb of Tutankhamen on November 26, 1922, Howard Carter wrote the following words: "I was struck dumb with amazement, and when Lord Carnarvon, unable to stand the suspense any longer, inquired anxiously, 'Can you see anything?' it was all I could do to get out the words, 'Yes, wonderful things.'"<sup>9</sup> Much has been said and written about the discovery of Tutankhamen's tomb and the Egyptomania that ensued. Less discussed though is the contemporaneous critique of the prevalent norms governing the display of what Elliott Colla refers to as "conflicted antiquities."<sup>10</sup> The surrealists, for example, took a highly critical stance towards the exhibiting of the arts of the colonies. Many of the wonderful things of which Carter spoke were to eventually join the immense host of "artifacts" that had become fundamental to any major museum collection in the West. Some would remain in Egypt at the Egyptian Museum, which itself was modeled after its European predecessors. Soon they were to become part of a complex system of classification and display, appropriation and signification that had begun around a century earlier and that was predominantly conceived and developed as either a tool of self-assertion within the expansionist ambitions of imperialism/colonialism or, later on, as a mouthpiece for a reactionary indigenous nationalist/identitarian project. The arrival of Carter's wonderful things in Europe, however, occurred at a time when those systems of display, or exhibition practices, were being challenged as hallmarks of a colonial, capitalist, and bourgeois order by the propagators of an avant-garde that was as much concerned with socio-political reform as with artistic experimentation.

The surrealists were at the forefront of this shift, their literary and artistic manifestations reflective of a broader revolutionary desire that was symptomatic of many intellectual and cultural formations of the time. *La Vérité sur les colonies*, the surrealist exhibition of 1931 organized by Louis Aragon (before his split from André Breton), Paul Éluard and Yves Tanguy alongside André Thirion, a political activist and

member of both the French Communist Party and the surrealist group, was staged as a glaring criticism of the *Exposition coloniale internationale* held in Paris for six months during the same year. Among other nonconformist modes of display, the organizers infused the exhibition with supplementary texts that, “rather than provide cultural, historical or aesthetic context, exposed the destruction of such objects under colonial rule: missionaries burned them ‘pour consacrer les progrès du christianisme.’”<sup>11</sup>

Other “curatorial” formulations featured the juxtaposition of sculptures and objects acquired from the colonies with cheap French religious statues poignantly labeled as “fétiches européennes.”<sup>12</sup> The surrealists’ acute understanding and employment of the power of display was an inescapable evolutionary phase in their constant search for forms of rebellion that had started a decade before, in the creation of hybridized artworks in which an attempt to level hierarchies of aesthetic classifications between the arts of the European metropole and that of the colonies was a major strategy, if not a goal in itself. Man Ray’s *Noir et Blanche* (1926) is a good example of this concern with “cultural hybridity.”<sup>13</sup> Other non-surrealist artists were adopting similar concerns, as evident in Hannah Höch’s *Die Süsse* (1926). In other words, the surrealist’s dissident exhibition practices as a means of contesting the established order of ideological promulgation that had been used for decades by the colonial exhibition, the ethnographic museum, and even the bourgeois commercial art gallery mark a phenomenological rather than a qualitative transition in their political engagement. Unlike what several scholars have described as a retreat from the political arena, or a migration from the “Marxist street” to the “bourgeois Salon,”<sup>14</sup> more recent scholarship ascribes to the surrealists’ exhibition practices of the 1930s and the 1940s an “ethical and ideological criticality”<sup>15</sup> that is primarily manifested in the group’s practice of exhibition organization and display, as foreshadowed by the 1931 anti-imperialist exhibition and solidified in the controversial exhibitions of 1935 and 1936 (Galerie Charles Ratton, Paris; The Burlington Galleries, London; MoMA, New York) and 1938 (Galerie Georges Wildenstein, Paris).

The 1935 and 1936 surrealist exhibitions at the Charles Ratton Gallery in Paris confronted the viewer with a network of complex juxtapositions whereby the “savage” object was presented alongside the surrealist artwork. Janine Mileaf contends that it was these exhibitions, with their disquieting mix of eclectic objects, rather than the overtly ideological protest exhibition, that came closest to the surrealist conception of political praxis.<sup>16</sup> While none of the hierarchical constructs that usually dictated the orders of display within the colonial or ethnographic institutions were adhered to, the visual and material elements of display, such as pedestals, glass vitrines, and the like, were still employed. The recruitment of familiar museological apparatus for the construction of a counter narrative “was to create ties between those two realities in order to arrive at the point where they will cease to be perceived contradictorily.”<sup>17</sup> According to Krzysztof Pomian, an object that has been used in some other context and by other individuals can take on a “partially transformed meaning and be laden with new signs.”<sup>18</sup> For their 1938 exhibition held at the Beaux-arts Gallery in Paris, the surrealists wanted to further blur the lines between the art on display and exhibition as art, so they called upon Marcel Duchamp to up the ante. The result was a complex array of displays, installations, and juxtapositions consisting of 20 female wax mannequins, 1,200 coal bags suspended from the ceiling creating a cave-like atmosphere, and a display comprising 300 artworks made by 60 artists in an exhibition that “scandalized the viewers.”<sup>19</sup>

The surrealists' strategies to suggest alternative worldviews, construct polemical narratives, and defy a status quo, artistic, political or otherwise, through the recruitment of the spatial and material parameters of exhibition practice, quickly became tactics employed by several art collectives in other cities in Europe and beyond; the Art and Liberty Group was one of them. These groups either proclaimed themselves as surrealists or aligned themselves both broadly and selectively with the surrealist movement in Paris. As I illustrated earlier, the Art and Liberty Group fit within the second category. The question that arises at this point is how aware the members of the Group were of surrealist exhibition strategy when they were envisioning the staging of their own shows a few years later. Answering this question requires a thorough investigation of certain facts and dates that closely connect the members of the Group to the protagonists of some of these exhibitions within a temporal and geographical framework that makes such consciousness plausible. For that we must turn to Georges Henein, the main propagator of surrealist thought and literature in Egypt and one of the co-founders of the Art and Liberty Group.

Henein's father, Sadik Henein Pacha, was an Egyptian diplomat. His mother was Mary Zanelli, an Italian-Egyptian woman. His father's career meant that he would spend his childhood between Cairo, Madrid, Rome, and Paris, where he eventually completed his secondary education at the Lycée Pasteur de Neuilly and went on to study at the Sorbonne. This early cosmopolitanism allowed him to master Arabic, Italian, Greek, English, and French equally. This in turn enabled him to navigate the various worlds in which he roamed with the ease and confidence of a "flâneur des deux mondes."<sup>20</sup> Henein's surrealist and leftist leanings began to surface in 1935 through his contributions to two publications: *Un Effort*,<sup>21</sup> a monthly periodical published in Cairo by Les Essayistes, a Francophone literary group, and *Les Humbles*,<sup>22</sup> a Marxist-Leninist journal that was printed in Paris. In 1936, Henein met Breton. In a letter dated April 8, 1936, Breton already revealed to Henein his awareness of the latter's efforts to nurture surrealism in Egypt: "The imp of the perverse, as he deigns to appear to me, seems to have one wing here, the other in Egypt."<sup>23</sup> Later in the same year, and during Henein's sojourn in Paris, he attended the surrealist meetings that Breton called in order to discuss and take a stand towards what became known as the Moscow Trials. A manifesto, or more precisely a declaration, entitled *La Vérité sur le procès de Moscou* was read by Breton in a meeting on September 3, 1936, and was signed by those present. Henein was one of the signatories. It is worth noting that Yves Tanguy, one of the main organizers of the 1931 anti-colonial exhibition, was also one of the cosigners who attended that meeting. All of this was happening only around two months after the opening of the International Surrealist Exhibition in London. During that exhibition, Éluard had presented his famous poems of *L'Évidence poétique*. The first issue of the Art and Liberty Group's periodical *Al-Tatawwur* included an Arabic translation of selections from those poems. By then they had become available through Herbert Read's compilation of surrealist writings, *Surrealism*, from 1936.<sup>24</sup>

Regardless of how they reached the editors of the publication (including Henein), their inclusion signifies a contemporaneous awareness of the international activities of the surrealist movement. In a letter to Henri Calet from December 1938, Henein asks his friend if he could pass on the manifesto that was circulated "yesterday" to the *Nouvelle Revue française*.<sup>25</sup> Calet obliged, and a short announcement was printed in the issue of February 1, 1939, with the heading "The East is working for the defense of Western culture." The above citations are but a few indicators of an ongoing trail of

correspondence, publication, travel, and participation that points towards a simultaneous involvement with surrealist matters on both sides of the Mediterranean that was made possible through a close network of friendships and personal acquaintances. It is safe to argue that there was an overall awareness, albeit slightly delayed due to the communication restrictions of the time, of the surrealist activities in Europe and beyond by the core protagonists of the Art and Liberty Group. The most decisive conclusion, however, that one could make about the Group's conscious appropriation of the surrealist shows of the 1930s in their search for an exhibition model that is critically engaged both culturally and politically can be arrived at by a careful analysis of the remarkable similarities between the surrealist exhibitions and the five that the Group mounted from 1940 to 1945.<sup>26</sup> To begin with, the choice of locations by the Group was reflective of their intent to dissociate themselves from what was traditionally deemed "appropriate," even "respectable," by the local cultural milieu. The second exhibition of 1941, in particular, calls for special attention. Due to limitations of space, I will restrict my detailed analysis to this particular exhibition, which I believe is sufficient to elucidate the point at hand.

Open to the public from March 10 to March 25, it was staged in an unfinished space within the newly constructed Immobilia building. In a criticism aimed at the conventions of the art space and the artificial spatial constructs within which art objects are displayed, the organizers scattered pots of paint used to cover the freshly coated, not yet fully dried walls all around the exhibition space.<sup>27</sup> The layout was designed as a dimly lit labyrinth with hand-shaped cutouts and upside-down posters hanging along the way in an attempt to confuse rather than guide. In her review of the exhibition, Marie Cavadia, known to be very sympathetic to the Group's activities and to surrealism in general, reads in this unusual exhibition plan and signage a determination on behalf of the organizers to rid the visitors of "their daily honest little logic, rife with bourgeois imagery that life challengingly throws before our eyes."<sup>28</sup> Not everyone, however, took so well to such "over-original" tactics.<sup>29</sup> A writer by the name of Spencer Brook is quoted in *La Bourse égyptienne* on March 25, 1941, from a review that he wrote earlier that month for *The Egyptian Gazette*. In his concluding remarks about the exhibition he states: "Unfortunately, it is all too original" (Spencer 28).<sup>30</sup> Three articles appeared in the same periodical between March 29 and April 2, 1941, with the heading "The Tortuous Maze" after the title of the initial article.<sup>31</sup> The title was an unfavorable reference to the exhibition layout.<sup>32</sup> Another review by Jean Bastia that appeared in the *Journal d'Égypte* on March 16 starts as follows: "After a million turns in a labyrinth, where inverted posters serve as Ariadne's thread, we are finally there at the entrance of the second exhibition of independent art. First impression: we would really like to know how to get out."<sup>33</sup> Even some of the artworks were hung in strikingly nonconformist methods. An Italian artist who visited the exhibition said,

The paintings were hung on walls (partitions) erected in complex ways. Here and there were hung ornaments of black-gummed tape; and some of the pictures were hung by clothespins on a hangman's noose [...]. When I saw a clean piece of cloth and a scrap of paper hung on a wall, I remarked to my companions "That's a bas-relief of a dog chasing a horse"; and they liked the reasonability of the title.<sup>34</sup>

A black veil (or a partition-like device made of black fabric), for instance, covered the two paintings exhibited by Ramses Yunan.<sup>35</sup> Sam Kantorowits refers to this device in his review of March 18 in *L'Égypte nouvelle* as a "jeux d'intérieurs."<sup>36</sup>



Kantorowits also proceeds to talk about a display of mannequins that was executed in bad taste.<sup>37</sup> The employment of mannequins in the exhibition design presents a direct connection with the twenty female wax mannequins that Duchamp included in the 1938 Paris surrealist exhibition. Samir Gharib mistakenly ascribed this installation to the Group's first exhibition.<sup>38</sup> However he sheds further light on the overall installation by mentioning that the mannequins were displayed in a street-like scene entitled *Bad Business Alley* with a composition (in Arabic *tarkeeb*, which could also be translated as installation) by Georges Henein entitled *The Murdered Poet*. In a recent conversation the 95-year-old Bertho Farhi, a close friend and collaborator of Georges Henein, recalls the mannequins and contends that Henein never executed any paintings. Farhi's accounts, alongside Gharib's choice of words, point towards a multimedia installation rather than a painting. The overall terminology in the description provided by Gharib also seems to point in that direction:

Thus they laid out the galleries of the exhibit in a manner bold and unfamiliar to the art sphere in Egypt, and put on "*Bad Business Alley*" with Georges Henein's composition *The Murdered Poet* as the key work. This was the first and the last time that Georges Henein submitted a work of art. The murdered poet's ivory neck tilts in death agony toward his stooped shoulder disappearing amidst the folds of cloth. Scattered over his body are numerous minute human figures; and scattered on all sides of the alley are "wooden models" whose stony bodies tower symbolically, with all imagery and fantasy in attendance. On these symbols are built the psychological effects which the creatures' inventor desired.<sup>39</sup>

One last indicator that makes it more likely that Henein's *The Murdered Poet* was indeed an installation is that the most aggressive denunciation in all the examined reviews was prompted by the mannequin installation. In the review of the exhibition mentioned earlier, Kantorowits, although he doesn't mention Henein by name, blatantly attacks the person behind the mannequins: "instead of simply engaging in an otherwise praiseworthy activity, such as that of an organizer, he contorts himself into seeking refuge between a Telmissany and a Ramses Yunan. [...] He has only to declare himself the Pope of surrealism in Egypt and ring the bell of revenge from the clock tower of Charlatanism."<sup>40</sup>

The last element I would like to draw attention to from this array of display tactics employed by the Art and Liberty Group is their recruitment of performance art to accentuate the peculiarity of the exhibition space. In an unpublished manuscript from Yunan's archives, an exhibition checklist includes, among other things, tape, rope, paint, posters, and "people who can sing." The staging of singers and dancers in the inner part of the maze is mentioned by Gharib as well and is based, according to him, on an interview with Paula (Boula—her original name was Iqbal al-Alayly), the wife of Georges Henein: "Fastened on the walls were hand silhouettes pointing toward an open door from which loud humming was escaping. Inside couples were dancing."<sup>41</sup> More research is necessary to fully comprehend the nature and significance of the performance art dimension in the overall work of the Art and Liberty Group. However, the fact that their 1941 exhibition did include some performance element presents us with another link to the Paris surrealist exhibition of 1938, which also featured a dance performance by Hélène Vanel.

The remaining four exhibitions of 1940, 1942, 1944, and 1945 had a similarly nonconformist nature and were equally concerned with challenging the prevalent exhibition and display practices. Yet while the surrealists were primarily concerned

with leveling aesthetic hierarchies assigned to artworks based on their geographical origin, thus defying the hegemony of the mainland metropole over that of the peripheral colonies, the exhibition practices of the Art and Liberty Group were more intent on challenging, or at least offering an alternative to, the rigid cultural structures of state patronage and the academic salon of Cairo. In order to fully understand the group's disposition, we need to demarcate, albeit concisely, the main historical and social contours within which a tradition of art practice and exhibitions had developed in Egypt. In other words, we must interrogate what they were reacting against. It is not insignificant that almost every review of their exhibitions had come to use the word "the independents" in some form or another. If they had indeed succeeded in becoming independent, then the next logical step is to understand what it is that they had become independent from.

Figure 1: *La 2<sup>e</sup> Exposition de l'Art Indépendant*, exhibition review by Marie Cavadia.



Source: Cairo (Egypt), Dominican Library, *Revue Images Archives*.

## The Art and Liberty Group's Surrealist Project: The World as Exhibition or the Exhibition as a Means of Changing the World

The nineteenth-century rediscovery of Egypt by Europe's imperialist powers, notably France and Britain, and the consequent exporting and display of its arts, coincided with a predominantly European interest in the world as an object of representation. From "scientific" ethnographic exhibitions, where objects under glass and on pedestals evidenced a system of cultural hierarchies, to the extravagant scale of the "expositions universelles," which prided themselves on authentic representation while at the same time providing mass entertainment through the staging of cultural otherness as an object of attraction and wonder,<sup>42</sup> non-European visitors to cities like Paris or London in the second half of the nineteenth century could not help but notice and comment on the conflation of several aspects of their cultures within systems of visual and spatial representation that were entirely alien to them, to say the least. In the first chapter of his seminal *Colonizing Egypt*, Timothy Mitchell gives a detailed account of the

impressions of several Egyptian students and delegates who witnessed this “machinery of representation” and sums up the overall sentiment towards such display as follows:

The Europe in Arabic accounts was a place of spectacle and visual arrangement, of the organization of everything, and everything organized to represent, to recall, like the exhibition, some larger meaning. Characteristic of the Europeans’ way of life was their preoccupation with what an Egyptian author described as *intizam al-manzar*, the organization of the view. Outside the world exhibition, it follows paradoxically, one encountered not the real world but only further models and representations of the real. Beyond the exhibition and the congress, beyond the museum and the zoo – everywhere that non-European visitors went, they found the technique and the sensation to be the same [...].<sup>43</sup>

Building on Foucault’s concept of microphysical power, Mitchell outlines how, through the colonial system, power was understood through the manifestation of structured visual representation. The first official decree (*firman*) to establish a museum to rescue Egyptian antiquities from foreign plundering was issued by Mohammed Ali in 1835 upon the advice of Rifa’a al-Tahtawi. The latter was one of the delegates who were sent to Paris in 1826 on Ali’s first student mission. While in Paris he was at once fascinated and perplexed by the European affinity for visual experience. “One of the characteristics of the French is to stare and get excited at everything new,”<sup>44</sup> he wrote in his lengthy 1834 account of his stay in Paris. Throughout his stay he had come to understand the power that visual display could have on the beholder and the narratives it could disseminate. Ali consented and entrusted al-Tahtawi with the task of overseeing this museum. “Foreigners are destroying ancient edifices, extracting stones and other worked objects and exporting them to foreign countries,” begins the decree. “Having considered these facts, the government [...] has decided to display them for travelers who visit the country, to forbid the destruction of ancient edifices in Upper Egypt, and to spend the greatest possible care on their safekeeping.”<sup>45</sup> The decision to display the artifacts primarily for viewing not by Egyptians but by foreign travelers who more often than not came from countries that were associated with imperial and/or colonial powers clearly illustrates how structured visual representation as an effective means of asserting authority and dictating narrative was now being used to reverse the dynamics of power.

Over the 104 years that separate the founding of the first antiquities museum in Egypt from that of the Art and Liberty Group, the manifestation of power through the structuring and control of the visual experience had undergone a variety of iterations. The Khedive Ismail’s major urban planning projects of the 1850s and 1860s signified control of the spatial experience of public spaces. The establishment in 1881 of the Comité de conservation des monuments de l’art arabe marked the embracing of a medieval architectural past primarily embodied in the Mamluk style and a disregard for the more recent Ottoman forms. Even the pompous royal fanfares at parliament, on public and national holidays, and during special events like weddings and coronations contributed to the consolidation of an unchallenged hierarchical order that was communicated through elaborately staged mass visual experiences. The alliance between the official point of view and the multitude of organized visual constructs through which it was disseminated would soon necessitate the creation of a fine arts school that would produce artists who would in turn supply the official forms of display with an art in keeping with the espoused rhetoric.

Prince Yusuf Kamal founded such a school in 1908 and entrusted it to one of his advisors, Guillaume Laplange. Laplange and other European artists, mostly French, Italian, and British, were to constitute the first group of teachers at the school. Artists such as Mahmoud Moukhtar, Ragheb Ayad, Ahmad Sabri, Mohammad Hassan, and many others would graduate from the school within five years of its inception. These artists would then be expected to continue their training in Europe, mostly in Paris at the *École des beaux-arts* or in Rome, where the Egyptian government had founded an Egyptian arts academy as early as 1927. By the time the Arts and Liberty Group came into the picture, these role models, and other artists such as Mahmoud Saïd and Muhammad Nagi, had become canonical figures associated with a sense of cultural and national pride. Along with several European artists residing in or passing through Egypt, they began to exhibit in different types of spaces ranging from private residences and commercial gallery spaces to public/state buildings and make-do galleries within educational institutions.

In 1919 a seminal exhibition took place that was to lay the foundations for the annual Salon du Caire. Under the auspices of several state officials, royal patrons, wealthy elites, and leading national reformists, this was no small affair. Moreover, unlike previous exhibitions that consisted almost exclusively of non-Egyptian artists residing in or passing through Egypt, this exhibition also included artists of the first generation such as Moukhtar, Saïd, Chafik Charobim, and Youssef Kamel. Salon-style hanging and the organizing of artworks according to academic classifications was the primary methodology of display. Previous exhibitions followed the same methods. They differed, though, in that they consisted only of non-Egyptian artists. The first such exhibition was in 1891 at the Royal Opera House. The second took place in 1902 at Nehmann's antique stores at 21 Al-Madabegh street (now Cherif Street) in what is now downtown Cairo. The khedive's attendance at both of these exhibitions, as well as at the 1919 show, legitimized them as a model to be pursued and placed them alongside other exhibition and display practices that were perceived as manifestations of power. It should come as no surprise, therefore, that, as the article "The Secretary of the Society of Fine Arts speaks to us about the Idea behind the Organization of Art Exhibitions" published in *Al-Musawwar* in 1928 states, the number of visitors to the annual exhibition of French art in 1927 was in excess of 50,000.<sup>46</sup>

I would like to end this account, in which I have attempted to outline the evolution of the exhibition and display practices that the Art and Liberty Group inherited and chose to reject, with a citation from a review of the opening of the 1927 Annual Salon, published in *Al-Musawwar* on 30 December 1927:

Last week, his Majesty the King inaugurated the annual Egyptian exhibition of the friends of fine arts society at Tojran Pasha Palace [...]. And this would be the second exhibition of this kind held by the society. It is distinguished from the one that preceded it by the profusion of its exhibits, which have reached 662 pieces displaying the abundance of precision and dexterity of its artists who are of different races (nationalities), with many Egyptians amongst them. [...] And the top floor has been dedicated to oil paintings and pastels where almost every nation has its own gallery with the largest for the Egyptians, while the basement has been assigned for the exhibits of the public schools like the school of engineering, the art and crafts, decorative arts and the exhibits of the atelier of Mrs. Huda Hanem Shaarawi and the Russian Ladies.<sup>47</sup>

It is evident from the above description that, by the time the Art and Liberty Group was formed, an established hegemonic and exclusive culture of exhibition practices had

been already in place for decades. The conflation of national pride with artistic critique, the propagation of social hierarchies and institutional rhetoric, the adoption of the western distinction between high art and low art, the fine arts and the decorative arts, and the classification of artists as Egyptian and non-Egyptian were all narratives and ideologies engrained within the official visual order. What had evolved into a science of exhibitions was now so shaped by the European view of the world as picture that it had become nearly impossible to disentangle one from the other.

Figure 2: *La 2<sup>e</sup> Exposition de l'Art Indépendant* (detail), exhibition review by Marie Cavadia.



Source: Cairo (Egypt), Dominican Library, *Revue Images* Archives.

Figure 3: Anonymous, The Art and Liberty Group, 1941.



Source: © Sonia Younan.

## The Art and Liberty Group: Challenging the Local Canon and Dismantling the Aura of Nationalism

So what was the alternative that the Art and Liberty Group proposed, and were they successful in implementing it? The answer is twofold. The first achievement of the Art and Liberty Group is the disruption of an unchallenged local canon. The nonconformist paradigms of exhibition practice and display that the Group's members sought through their critical praxis allowed for an effective questioning of the status of the artist. Many artists from the previous generations had assumed a canonical status beyond criticism. The members of the Group were the first to challenge this untouchable status in their writings and selective collaborations with a very few of these artists. The example of Mahmoud Saïd is a good illustration. In an article entitled "Towards a Free Art" that appeared in the first issue of the Group's short-lived periodical *Al-Tattawur*, Kamel el-Telmissany deplores the earlier generation of Egyptian artists who were enslaved by the academicism of the art education that they received in Europe. "When the first and second generations of Egyptian artists traveled to study art in Europe," he writes,

they each stood weak and humiliated before the dominant and felt inferiority running through their veins until they started to copy the images of the dominant and strong [...] prisoners of museums and churches, and of church-like academies, you could easily see the features of the saints and characters that were inscribed by Raphael and Michelangelo and others [...] you could simply see them behind the characters that were drawn by these enslaved copiers of church befitting images from when they were in Europe.<sup>48</sup>

Although he then proceeds to exclude Mahmoud Saïd, Mahmoud Moukhtar, Ragheb Ayad, and Muhammad Nagi from the mix, his exoneration does not come through with equal intent or conviction. Even Saïd, whom he praises over the course of two pages and deems as capable as Leonardo da Vinci and as sensitive as Delveaux, must quit his ivory tower and this worn-out and humiliated circle of artists and search for his freedom.<sup>49</sup> Some could argue that this may well have been a camouflaged invitation to

exhibit with the Group. Whether Saïd fully embraced el-Telmissany's call is a separate matter, but he did go out in search of new towers and landed in the Immobilia building, literally the tallest tower in Cairo at the time and the site for the Group's first two shows. Saïd would exhibit in the next two as well. In a letter from December 1938 written by Georges Henein to Henri Calet, Henein mentions that Saïd had sent him a touching letter with a great sense of poetry regarding the publication of his book *Déraisons d'être* and describes him as the artist who is most sympathetic to them.<sup>50</sup> We may conclude that the Art and Liberty Group's new parameters of art-critical thought and evaluation led to the creation of a classless type of exhibition space. Seeing a work by Saïd exhibited next to one by any of the younger, lesser-known artists in the group was a tangible manifestation of their ability to shuffle the canonical parameters of their time.

The second accomplishment of the Art and Liberty Group resides in the fact that its various undertakings, particularly in areas of exhibition practice, allowed for a dismantling of the nationalist aura that was inserted into the public discourse about art and the forms of its display. The structure of the annual Salon and other state-endorsed types of shows emphasized the difference in nationality between Egyptian and non-Egyptian artists. Yet the exhibitions of the Art and Liberty Group included artists from a host of countries. Hardly any reference was made to the nationalities of the exhibiting artists. Instead, artists' statements were included and scarcely edited to allow the individuality of each artist to come through. Some of the statements from the Group's 1941 exhibition make the point very well. In an article that appeared in *La Bourse égyptienne* on March 25, 1941, another review that had run in *The Sphinx* a few days earlier is quoted. The critic's fascination with the artists' statements from the exhibition catalogue leads him to cite them at length:

Raymond Abner admits that he paints only so that he can stay awake. Hassia says that photography allows her to escape one man and possess all men. Eric de Nemes says that art is a packet of surprises enveloped in golden paper and containing artificial flowers that engulf a bomb, which explodes in the hands of the public. Amy Nimr recognizes that she likes Dali and Picasso and detests Rubens. Arte Topalian believes that if you paint an apple by tracing its likeness you are simply a servile copyist: be original, paint a triangle with blood springing out from it and two green leaves, call it all an automobile and you will see Arte and all his friends applauding you. Very good, very good, very good.<sup>51</sup>

So we see how such artists' statements shifted the focus sway from nationality to individuality.

In a more direct criticism of the alignment of art with nationalist agendas, Kamel el-Telmissany cites the example of the sculptor Mahmud Mukhtar. This was in the second issue of *Al-Tatawwur* and may well be regarded as a continuation of the strand of critical thinking that the author had initiated in the preceding issue. El-Telmissany writes:

The inclination towards pharaonic art that is evident in the work of the exemplary artist Moukhtar has been misused to justify this new trend that seeks to limit the contemporary arts to the bounds of regionalism. [...] Nothing is more damaging to an artist than to constrain his work within the bounds of a specific culture or geographical location. Moukhtar's sculptures that fall within this category and that were hailed by the critics as Moukhtar's greatest will therefore not stand the test of time.<sup>52</sup>

El-Telmissany doesn't stop at that. He proceeds to discuss the work of Henry Moore, indirectly proposing it as a more valid reference against which to re-evaluate the work

of Moukhtar. Together, el-Telmissany's writings combined with the catalogue literature cited earlier provide the theoretical backdrop against which members of the Art and Liberty Group made their "curatorial" choices. Artists were discussed and presented outside the exonerating rhetoric of the grand nationalist projects of *'Asr al-Nahdha* (The Egyptian Renaissance) and were juxtaposed with a diversity of artists, both physically in the exhibition space and theoretically in art-critical writing.

Figure 4: Amy Nimr, *Untitled*, 1936, watercolor on paper.



This painting was on show at the second Art and Liberty Group exhibition.

Source: Doha (Qatar), Mathaf: Arab Museum of Modern Art.



Figure 5: Anonymous, *Vers l'Inconnu*, 1957, Exhibition Poster.



Source: Cairo (Egypt), Sherwat Shafie Collection.

## A Final Word

In this essay, I have illustrated how the surrealist exhibitions of the 1930s in Paris and London provided the members of the Art and Liberty Group with the tools they needed to achieve an artistic break from the predominant cultural status quo. The Egyptian artists and writers directly affiliated with the Group and those orbiting it saw in the surrealist experimentation with forms of exhibition practices and visual display an effective model of cultural dissent that could be adapted to fit their local context. Yet it is primarily their exhibition practices that “defined a form of ideological critique that concentrated on the disruptive potential of process, ephemerality, instability and visual frustration against the period’s exhibitionary commonplace of stasis, solidity, sanity and visual primacy.”<sup>53</sup> It is an ironic twist of fate that the Immobilia building where the Art and Liberty Group was to host its first two group exhibitions of 1940 and 1941 was erected on the lot where the villa of the horse-trainer of Khedive Ismail, a Frenchman by the name of Gaston de Saint-Maurice,<sup>54</sup> once stood. Gaston was fascinated with all sorts of oriental displays and amassed a considerable collection of Islamic art, which he then sold to the Victoria and Albert Museum in London, where it remains to this day. The logic of the world as exhibition and the display of power through ordered visual structures long exemplified in these museum collections which aimed at ordering the external world were finally being challenged on the same spot where it all first began. What wonderful things indeed...

---

## NOTES

1. All translations from Arabic and French are by the author unless otherwise noted.
2. List of Publications by the Art and Liberty Group: *The Art and Liberty Bulletin*, 2 issues, March 1939 and May 1939; *Don Quichotte*, 6 issues, 1939-1940; *Al-Tatawwur* (Evolution), 7 issues from January 1940 to September 1940; *La Part du Sable*, 4 issues, 1947, 1950, 1954, and 1955.
3. Avinoam SHALEM, "Exceeding Realism: Utopian Art on the Nile and Abdel Hadi al-Gazzar's Surrealistic Drawings," *South Atlantic Quarterly*, vol. 109, no. 3, 2010, p. 577-594.
4. Samir GHARIB, *Surrealism in Egypt and Plastic Arts*, Cairo: Foreign Cultural Information Department, 1986.
5. Nadav SAFRAN, *Egypt in Search of Political Community: An Analysis of the Intellectual and Political Evolution of Egypt, 1804-1952*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1961, p. 165-180.
6. Abdel Kader AL-JANABI, "The Nile of Surrealism: Surrealist Activities in Egypt," *Egyptian Surrealism*, September 26, 1987, p. 14. URL: [www.egyptiansurrealism.com/files/the-nile-of-surrealism.pdf](http://www.egyptiansurrealism.com/files/the-nile-of-surrealism.pdf) (viewed February 13, 2016).
7. Don LACOSS, "Egyptian Surrealism and Degenerate Art in 1939," *The Arab Studies Journal*, vol. 18, no. 1, 2010, p. 78-118.
8. A probable reason behind referring to the Art and Liberty Group as the Degenerate Art Group may be linked to the title of a manifesto, *Long Live Degenerate Art*, that several members of the Group, which was yet to be founded on January 19 of the following year, had published on December 22, 1938. The tract was circulated internationally after being signed by forty mostly Egyptian artists and thinkers residing in Cairo.
9. Howard CARTER and A. C. MACE, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen*, New York: Dover Publications, 1977, p. 95-96.
10. Elliott COLLA, *Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*, Durham: Duke University Press Books, 2007.
11. Lynn E. PALERMO, "L'Exposition Anticoloniale: Political or Aesthetic Protest?" *French Cultural Studies*, vol. 20, no. 1, 2009, p. 27-46, here p. 30.
12. *Ibid.* (note 9), p. 30.
13. Adam JOLLES, "The Tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France," *Yale French Studies*, no. 109, 2006, p. 17-38, here p. 21-23.
14. Susan Rubin SULEIMAN, "Between the Street and the Salon: The Dilemma of Surrealist Politics in the 1930's," *Visual Anthropology Review*, vol. 7, no. 1, 1991, p. 39-50, here p. 47.
15. Elena FILIPOVIC, "Surrealism in 1938: The Exhibition at War," in Raymond SPITERI and Donald LACOSS (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2003, p. 179-204, here p. 180.
16. Janine MILEAF, "Body to Politics: Surrealist Exhibition of the Tribal and the Modern at the Anti-Imperialist Exhibition and the Galerie Charles Ratton," *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 40, 2001, p. 239-255.
17. Sophie LECLERCQ, "The Surrealist Appropriation of the Indigenous Arts," *Arts and Societies*, November 23, 2006. URL: [www.artsetsocieties.org/a/a-leclercq.html](http://www.artsetsocieties.org/a/a-leclercq.html) (viewed February 13, 2016).
18. Krzysztof POMIAN, lecture for Pascal Ory's seminar on "The Cultural Memory of the Contemporary Era," École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, February 17, 2003.
19. Calvin TOMKINS, *Duchamp: A Biography*, New York: Holt Paperbacks, 1998, p. 313-314.
20. Saranne ALEXANDRIAN, *Georges Henein (Poètes d'aujourd'hui)*, Paris: Seghers, 1981, p. 67.
21. Georges HENEIN, *Lettres : Georges Henein - Henri Calet (Grandes Largeurs)*, Paris: Association Henri Calet, 1981, p. 11-12.

22. In *Les Humbles* Georges Henein published “Le Chant des violents” (June 1935), “Vive la Catalogne” and “Si on ne le pend pas” (December 1936), and “Projet d’un monument international” (November 1937).
23. Saranne ALEXANDRIAN, *Georges Henein (Poètes d’aujourd’hui)*, *op. cit.* (note 20), p. 17.
24. Herbert READ, *Surrealism*, London: Faber and Faber, 1936.
25. Georges HENEIN, *Lettres : Georges Henein – Henri Calet (Grandes Largeurs)*, *op. cit.* (note 21), “Lettre 14,” p. 26-27.
26. The five exhibitions of the Art and Liberty Group from 1940 to 1945 took place at The Nile Club, Soliman Pasha (now Talaat Harb) Square, February 8-24, 1940; Immobilia Building, Cherif Street (previously Al-Madabegh Street), March 10-25, 1941; Hotel Continental, Downtown Cairo, May 21-30, 1942; and Lycée Français, Youssef el-Guindy, May 12-22, 1944, and May 30-June 9, 1945.
27. Samir GHARIB, *Surrealism in Egypt and Plastic Arts*, *op. cit.* (note 4), p. 14.
28. Marie CAVADIA, “La 2<sup>e</sup> Exposition de L’Art Indépendant,” *Revue Images*, March 18, 1941, p. 16.
29. “L’Agonie d’un art,” *La Bourse égyptienne*, March 25, 1941, p. 25.
30. Brook SPENCER, “The Tortuous Maze,” *The Egyptian Gazette*, March 30, 1941, p. 28.
31. “The Tortuous Maze,” *The Egyptian Gazette*, March 29, 1941, p. 21; “The Tortuous Maze,” *The Egyptian Gazette*, April 2, 1941, p. 24.
32. The three articles all appeared under the same title, “The Tortuous Maze,” in *The Egyptian Gazette* of March 29, March 30, and April 2, 1941.
33. Jean BASTIA, “L’Exposition de l’art indépendant,” *Le Journal d’Égypte*, 1941, p. 21.
34. Samir GHARIB, *Surrealism in Egypt and Plastic Arts*, *op. cit.* (note 4), p. 14.
35. Marie CAVADIA, “La 2<sup>e</sup> Exposition de L’Art Indépendant,” *Revue Images*, March 18, 1941, p. 16.
36. Sam KANTOROWITS, “Sur la cimaise : chez les indépendants,” *L’Égypte nouvelle*, March 18, 1941.
37. *Ibid.* (note 23), p. 20.
38. Samir GHARIB, *Surrealism in Egypt and Plastic Arts*, *op. cit.* (note 4), p. 11.
39. *Ibid.* (note 21), p. 12.
40. Sam KANTOROWITS, “Sur la cimaise : chez les indépendants,” *op. cit.* (note 36), p. 20.
41. Samir GHARIB, *Surrealism in Egypt and Plastic Arts*, *op. cit.* (note 4), p. 14.
42. See Zeynep CELIK, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs*, Berkeley: University of California Press, 1992.
43. Timothy MITCHELL, “The World as Exhibition,” *Comparative Studies in Society and History*, vol. 31, no. 2, 1989, p. 217-236.
44. Rifa’a AL-TAHTAWI, *Al-A’mal al-Kamila*, Beirut: Al-Mu’assasa al-Arabiyya lil-Dirasat wal Nashr, 1973, p. 76.
45. Donald Malcolm REID, *Whose Pharaohs? Archeology, Museum, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2002.
46. “The Secretary of the Society of Fine Arts speaks to us about the Idea behind the Organization of Art Exhibitions,” *Al-Musawwar*, no. 177, 1988, p. 10.
47. “The Inauguration of the Annual Egyptian Exhibition,” *Al-Musawwar*, no. 168, 1927, p. 14.
48. Kamel EL-TELMISSANY, “Towards a Free Art” and “Al-Insaniyyah wal Fann al-Hadith,” in Hisham ‘OSHTA (ed.), *Al-Kitabah al-Oukhrah*, Cairo: Al-Kitaba al-Okhra Publishing, 1999, p. 34.
49. *Ibid.* (note 44), p. 38.
50. Georges HENEIN, *Lettres : Georges Henein – Henri Calet (Grandes Largeurs)*, *op. cit.* (note 21), p. 27.
51. “L’Agonie d’un art,” *op. cit.* (note 29), p. 26.
52. Kamel EL-TELMISSANY, “Towards a Free Art” and “Al-Insaniyyah wal Fann al-Hadith,” *op. cit.* (note 48), p. 47.
53. Elena FILIPOVIC, “Surrealism in 1938: The Exhibition at War,” *op. cit.* (note 15), p. 181.
54. See Mercedes VOLAIT, *Fous du Caire*, Paris: L’Archange Minotaure, 2009.

---

AUTHOR

**SAM BARDAOUIL**

Art Reoriented, Munich