



HAL
open science

De quelques déclinaisons mobilières de l'orientalisme fin de siècle, entre ancrage local, diffusion globale et syncrétisme

Mercedes Volait

► To cite this version:

Mercedes Volait. De quelques déclinaisons mobilières de l'orientalisme fin de siècle, entre ancrage local, diffusion globale et syncrétisme. *Revue de l'Art*, inPress, n° 221, pp.21-29. halshs-04376172

HAL Id: halshs-04376172

<https://shs.hal.science/halshs-04376172>

Submitted on 8 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Mercedes Volait

De quelques déclinaisons mobilières de l'orientalisme fin de siècle, entre ancrage local, diffusion globale et syncrétisme

Résumé

Cet article examine une forme d'orientalisme encore peu étudié, représentée par l'invention d'un ameublement néo-islamique à partir des années 1860. Il utilise comme fil d'Ariane l'appropriation à la fois occidentale, ottomane et égyptienne du *kursī*, petite table polygonale incrustée de nacre, d'écaille ou d'os, et sa transformation matérielle au gré de ses interactions avec l'artisanat d'art, la décoration d'intérieurs et le commerce international. Après avoir rappelé l'histoire à la fois complexe et plurielle de cet élément de mobilier, il s'intéresse au style distinctif créé au Caire par l'ébéniste italien Giuseppe Parvis, et à l'impact global de son invention après l'intégration de l'Égypte dans l'empire britannique, ainsi qu'en témoignent les catalogues des grands magasins Liberty & Co à Londres ou de la maison Zacchiri à Vienne et à Budapest. L'article conclut en soulignant l'apport documentaire que peut fournir la peinture orientaliste pour suivre au plus près ces développements.

Abstract

This article examines an under-studied genre of Orientalism, represented by the invention of neo-Islamic furniture beginning in the 1860s. Its guiding principle is the appropriation, at once Occidental, Ottoman, and Egyptian of the *kursi*, a small polygonal table, inlaid with mother-of-pearl, tortoise shell, or bone, and its material transformation according to its interactions with arts and crafts, interior decorations and international trade. After having recalled the history both complex and varied of this element of furniture, the article focuses on the distinctive style created in Cairo by the Italian cabinetmaker Giuseppe Parvis, and the global impact of his invention after the integration of Egypt into the British Empire, as witnessed by the catalogues of department stores such as Liberty & Co. in London, and Zacchiri in Vienna and Budapest. The article concludes by highlighting the documentary contribution that Orientalist painting can provide for closely following these developments.

Contribution

C'est une petite table basse octogonale ou décagonale, à plateau légèrement saillant ; elle est agrémentée d'un décor géométrique en marqueterie de nacre, d'écaille ou d'os. Le petit meuble d'appoint a accessoirisé bien des fantaisies orientalistes, tel *Egyptian Dancing Girl*

(1858)¹, fruit d'un arrangement entièrement mis en scène à Londres par le photographe Roger Fenton, ou *Copt mother and son* (1875) de Frederick Goodall réalisé plusieurs années après sa seconde visite au Caire (Fig. 1)². Il donne substance et autorité à l'iconographie rapportée d'Égypte. Ippolito Caffi l'insère dans son *Costume di una circassa con la sua schiava*, 1844³, Jean-François Portaels le rajoute dans son portrait gravé de Mehmed Ali (1880), tiré d'une petite huile peinte sur le motif en 1847 et qui n'en comportait pas⁴. Bon nombre d'installations atmosphériques de veine orientale en ont fait usage. On le retrouve en bonne place dans les décors d'atelier méticuleusement arrangés par les peintres orientalistes, tel celui de Benjamin-Constant⁵. Le studio londonien du britannique Frank Dillon⁶, qui servit de fond de décor « authentique » à d'autres artistes, en offre une autre occurrence⁷. Il en va de même dans bien des photographies d'intérieurs islamophiles. C'est le *punctum* des vues du hall conçu pour la Villa mauresque de Levallois-Perret à partir de remploi du pavillon espagnol de l'Exposition universelle de 1889⁸, ou du petit « salon turc » de la maison Pierre Loti à Rochefort⁹. Aisément transportable car peu encombrant –25 à 45 cm de hauteur en moyenne, le meuble a été tôt collectionné. En France, Charles Sauvageot fut possiblement l'un des premiers à s'en procurer un spécimen (sa collection entre dès 1856 au Louvre)¹⁰, Eugène Piot en ramena un exemplaire du Caire en 1882¹¹, Henri Matisse en fut

¹ Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, tirage argentique à l'albumine, 20.8 × 16.5 cm, 85.XP.355.25. Et pour ces mises en scène, G. Baldwin, *Roger Fenton, Pasha and Bayadère*, Los Angeles, Getty museum studies on art, 1996, *passim*.

² Il avait séjourné au Caire en 1859, puis en 1870, *The Reminiscences of Frederick Goodall, R.A.*, Londres, The Walter Scott publishing co, 1902, p. 63, 97.

³ Venise, Nouveau Musée Correr, Dessin et aquarelle sur carton beige, 30,6 x 25, 6 cm, Classe III n° 5981/28.

⁴ A. De Laet, « Une rencontre extraordinaire : la visite à Méhémet Ali », dans D. Depelchin *et al.* (dir.), *Portaels et l'appel de l'Orient (1841-1847)*, catalogue d'exposition, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2015, p.124-127.

⁵ Ch. Baude, « Atelier de M. Benjamin Constant », gravé d'après une photographie d'Edmond Bénard, in Gustave Goetschy, « Nos Artistes chez eux », *La Revue illustrée*, IV, n° 41 du 15 août 1887, p. 144-149 (145).

⁶ G. Ebers, *Egypt: Descriptive, Historical and Picturesque* (traduction de l'allemand Clara Bell), Londres, Cassell, Petter, Galpin & Co, 1880, II, p. II.

⁷ Par exemple, J. B. Burgess, *Childhood in Eastern Life*, 1877 (huile gravée in W. Meynell, *The Modern School of Art*, Londres, Cassell & Company, volume 2, p. 58).

⁸ J. Bernac, « Une heure chez les directeurs de l'Opéra, I, Chez M. Gailhard », *La Revue illustrée*, 15 juin 1893, tome XVI, p. 121-128.

⁹ Archives départementales de Charente-Maritime, 24 Fi Rochefort 104, Maison de Pierre Loti, Salon turc, carte postale, 9 x 14 cm.

¹⁰ Musée du Louvre, Département des arts de l'Islam, inventaire OA 934 ; S 1424.

¹¹ Acquis 1.50 £ (soit environ 75 francs) auprès de l'ébéniste Giuseppe Parvis, M. Charpy, « Trading Places: The Exoticisation of Goods in Nineteenth-Century Paris and New York », dans B. Savoy *et al.*, *Acquiring Cultures: Histories of World Art on Western Markets*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 71-100.

un acquéreur plus tardif¹². C'est à première vue un marqueur évident d'orientalité, et d'abord d'égyptianité islamique.

Un standard ottoman

Examinée au plus près, la vie sociale de l'objet raconte une histoire plus complexe, qui défie les catégorisations culturelles et les assignations toutes faites. Elle commence par les ambivalences de sa désignation vernaculaire et la pluralité de ses origines.

Le nom courant en arabe de ce guéridon polygonal est en effet *kursī*, dont le sens premier est siège. Sa fonction n'est cependant pas de s'y asseoir mais de servir de support. À l'époque médiévale, on y dépose le turban pendant la nuit, et dans d'autres circonstances l'encrier¹³ ; des chandeliers y sont placés dans le contexte cultuel. Le guéridon peut se prêter à d'autres fonctions, entendues par le substantif alors accolé à son nom. En Égypte, au début du XIX^e siècle, on y prend le repas, tardif, du jour ; le meuble bas supporte alors un grand plateau en cuivre où sont posés les aliments ; les convives s'assoient autour à même le sol (Fig. 2)¹⁴. C'est le *kursī 'ashā'* [littéralement, le support du dîner] listé dans les inventaires après décès de l'élite citadine égyptienne du temps¹⁵. Le terme désigne parfois un meuble-pupitre de plus grandes dimensions, naguère utilisé dans les mosquées cairotés à la fois pour ranger les précieux codex coraniques et en donner lecture psalmodiée¹⁶. Il s'applique encore aux guéridons hexagonaux de plus grande hauteur – jusqu'à 1m – conservés au Musée d'art islamique du Caire. Certains sont faits d'un alliage de cuivre ajouré et ciselé, avec des incrustations d'or et d'argent pour les plus précieux ; l'un d'entre eux, daté de 1327, porte la signature d'un maître ciseleur de Bagdad¹⁷. L'usage de ces hauts guéridons demeure

¹² Musée Matisse de Nice, inv. 60.2.131. L'achat d'un « guéridon arabe à marqueterie en échiquier » daterait du printemps 1918 et fut fait à Paris, E. McBreen et H. Burnham, *Matisse in the Studio*, Londres, Royal Academy of Arts, 2017, p. 117 (l'attribution à la Tunisie, et au XX^e siècle, est discutable).

¹³ J. Sadan, *Le Mobilier au Proche Orient médiéval*, Leyde, Brill, 1976, p. 93.

¹⁴ E. W. Lane, *The Modern Egyptians* [1^{ère} édition en 1836 sous le titre *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*], Londres, J.M. Dent & Sons, 1908, p. 147.

¹⁵ P. Ghazaleh, *Fortunes urbaines et stratégies sociales. Généalogies patrimoniales au Caire, 1780-1830*, Le Caire, Publications de l'Institut d'archéologie orientale, 2010, p. 328.

¹⁶ S. Lane-Poole, *The Art of the Saracens in Egypt*, Londres, Chapman and Hall, 1886, p. 120 ; E. Prisse d'Avennes, *L'Art arabe d'après les monuments du Caire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*. Paris, Morel, 1869-1877, pl. XVIII.

¹⁷ Le Caire, Musée d'art islamique, inv. n° 139, 81 cm de hauteur, Diamètre du plateau 40 cm.

incertain : leur petit compartiment fermé par deux vantaux, disposé dans le champ supérieur du meuble, a donné à penser qu'on pouvait y glisser des braises incandescentes pour conserver la chaleur des aliments placés au-dessus¹⁸. La chose n'est cependant pas avérée, car d'autres *kursī* médiévaux conservés au Caire, de forme et de dimensions très similaires, sont entièrement en bois, sculpté et tourné, ou à décor de micro-mosaïque dite *khatamkari*, une technique d'origine persane (fig. 3).

À la gamme des usages attestés ou plus énigmatiques des *kursī*, correspond donc une variété de formes mobilières et de factures matérielles, auxquelles il n'est pas toujours facile, en outre, d'attribuer une origine géographique très sûre. La présence d'un mobilier en tel ou tel lieu ne vaut pas attestation de zone de production ; les traditions artisanales s'avèrent labiles. Le petit guéridon incrusté de nacre utilisé comme table au Caire vers 1825 n'est pas une production égyptienne. Traditionnellement, les menuisiers égyptiens s'étaient plutôt illustrés dans le travail du bois sculpté ou tourné, même si la brillance des cours mameloukes avait su attirer vers elles d'autres artisans virtuoses de la région, venus de Perse comme de Mésopotamie, tels les créateurs de meubles à décor *khatamkari*. En ravalant la capitale égyptienne au rang de chef-lieu de province, la conquête ottomane de 1517 met terme à ces arts de cour. Il s'ensuit un long déclin artistique du travail du bois, qui coïncide avec l'appauvrissement continu de ses artisans¹⁹. L'incrustation du bois ne semble pas en effet avoir dépassé le XVII^e siècle en Égypte²⁰. Au début du XIX^e siècle, le métier d'ébéniste-nacrier n'existe tout bonnement pas, pas plus que celui du travail de la marqueterie²¹.

En revanche, la Turquie ottomane s'est faite entretemps une spécialité de la marqueterie de nacre [*sedefkārī*], très en vogue à partir du XVII^e siècle²². Ce travail remplace rapidement les formes antérieures d'incrustation. Le plus ancien *kursī* ottoman connu à ce jour remonte au milieu du XVI^e siècle, et présente en effet une matérialité toute différente (fig. 4). De forme

¹⁸ C. H. Dam, « An Egyptian Kursi », *The Museum Journal* XIX, n° 3, septembre 1928, p. 284-289, à propos d'un exemplaire identique conservé au musée de l'université de Pennsylvania, inv. NEP69.

¹⁹ A. Raymond, *Artisans et commerçants au Caire au XVIII^e siècle*, Damas, Presses de l'Ifpo, 1973, I, p. 210-211.

²⁰ A. Raymond et al., *Palais et maisons du Caire, Époque ottomane (XVI^e-XVIII^e siècles)*, II, Editions du CNRS, 1983, p. 364.

²¹ Il ne figure pas dans les listes très détaillées des métiers du Caire établies en 1801, alors qu'il est attesté à Istanbul, A. Raymond, « Une liste des corporations de métiers au Caire en 1801 », *Arabica*, IV, n°2, mai 1957, p. 150-163.

²² C. E. Arseven, *Les Arts décoratifs turcs*, Istanbul, 1950, p. 209.

dodécagonale, il combine un plateau fait d'un grand carreau Iznik, reposant sur un support marqueté d'ébène et d'ivoire, avec un décor meublé de rubans de nuages stylisés dans le goût chinois. Fait de matériaux précieux, c'est un meuble de cour, possiblement utilisé comme support à aliments. Restitué dans une séquence de meubles datés, l'*unicum* témoigne d'une technique et de matières qui allaient bientôt disparaître au profit du travail de la nacre et de l'écaille, lequel en vint à définir le style classique ottoman pour le mobilier et perdure jusqu'au XIX^e siècle²³.

Ainsi le *kursī* à incrustation de nacre que l'on trouve en Égypte au début du XIX^e siècle est-il un meuble impérial, sans doute exporté dans les provinces de la Porte au gré des chargements de marchandises circulant en Méditerranée orientale. Lui-même est un produit global, puisque la nacre provient de l'Océan indien ou de la Caraïbe. C'est encore un produit des confins comme on le verra plus avant.

Émulations européennes

Cette production ottomane est bientôt concurrencée par l'ébénisterie européenne. L'un de ses représentants les plus anciennement installés en Égypte est l'Italien Giuseppe Parvis (1832-1909). Originaire du Piémont, l'homme a d'abord été formé au travail du bois dans sa région natale – à Casale Monferrato, puis à Turin – avant de rejoindre en 1854 la maison Cruchet, atelier de sculpture ornemaniste le plus en vue du Paris impérial, puis émigrer cinq ans plus tard en Égypte²⁴. Il s'y fait assez rapidement une situation, grâce aux meubles de style arabe qu'il envoie de sa propre initiative à l'Exposition universelle de 1867 à Paris, pour y concourir au nom de l'Égypte. Frappé par la paucité de mobilier visible dans les mosquées et les habitations du Caire, Parvis a en effet eu l'idée, ainsi qu'il le raconte dans un texte autobiographique rédigé en 1883, d'inventer une gamme de meubles destinés aux usages domestiques égyptiens, dans un « style exclusivement local »²⁵. Faute d'exemples auxquels

²³ O. Watson, « The case of the Ottoman Table », *David Collection Journal* 3, 2010, p. 22-53. La pièce se trouve actuellement au V&A à Londres, inv. C. 19-1987.

²⁴ Pour les détails de sa biographie, voir R. A. Tozzi Di Marco, *Un sarcofago egizio per Giuseppe Parvis*, Trofarello, Kemet edizioni, 2015, qui reproduit in extenso une note autobiographique rédigée à l'attention du Consulat général d'Italie en 1883, p. 125-129.

²⁵ *Ibidem*, p. 127.

se référer dans les intérieurs égyptiens, Parvis transpose dans ses créations le vocabulaire architectural des monuments dont la capitale égyptienne est si riche, à commencer par les grands porches des sanctuaires mamelouks des XIV^e et XV^e siècles. Il reprend encore les arcatures outrepassées qui ornent tant d'huisseries égyptiennes ; si leur courbure évoque l'art hispano-mauresque, elles n'en sont pas moins typiquement locales car partie intégrante de longue date du répertoire décoratif des églises coptes²⁶. Il orne encore ses meubles d'inscriptions en arabe, comme il est de tradition dans tous les arts de l'Islam : les courts textes, incisés, marquetés ou en bas-relief, disent l'occasion de la commande, rendent des hommages versifiés ou convoquent des maximes populaires. Parvis enfin manie les bois teintés pour produire un mobilier coloré, qui rejoint le goût Second Empire pour la sculpture polychrome, et rend ses créations reconnaissables entre mille. À tous égards, sa ligne de mobilier est résolument syncrétique.

L'exposition parisienne est un premier coup d'essai, qui lui coûte la bagatelle de 12 000 F, avancés de ses propres deniers²⁷. Il n'obtient pas de récompense²⁸. Les productions turques et égyptiennes sont jugées originales, mais d'une exécution peu artistique, par le jury international où siègent notamment Owen Jones et Edmond Du Sommerard²⁹. Le succès d'estime est pourtant au rendez-vous. Son principal envoi est gravé dans la presse illustrée³⁰, et salué par la critique comme une œuvre de grand mérite et d'excellent caractère³¹. Cette réception apporte notoriété et clientèle à la fois locales – l'univers élargi de la cour khédiviale, les résidents européens, les touristes de passage – et internationales à l'établissement de *Meubles et bronzes artistiques en style oriental* que l'ébéniste piémontais

²⁶ M.-H. Rutschowskaya et R. Boutros, « Deux arcatures en bois de l'époque ottomane au Musée du Louvre », in M. Immerzeel, J. van der Vliet (dir.), *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium*. I. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies, Leyde, Peeters, 2004, p. 1499-1524.

²⁷ Contrairement à une tradition tenace, contredite par la documentation, Parvis n'agissait pas pour le compte du khédivé mais en son nom propre ; Vincennes, Service historique de la Défense, 1M 1679, Registre de PV et correspondances 1866-1868 de la Commission vice-royale de l'exposition égyptienne, Note relative au sieur Parvis, Le Caire, 4 juin 1868, f. 50-51.

²⁸ « État des récompenses par pays et par classe », dans *Rapport sur l'exposition universelle de 1867 à Paris : précis des opérations et listes des collaborateurs, avec un appendice sur l'avenir des expositions, la statistique des opérations, les documents officiels et le plan de l'Exposition*, Paris, Imprimerie impériale, 1869, p. 496.

²⁹ M. Chevalier (dir.), *L'Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international, Groupe III*, tome III, Paris, imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868, p. 25

³⁰ "Möbel von Parvis, Kairo", *Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1867*, Brockhaus, Leipzig, 1868, p. 202; *The Illustrated catalogue of the Universal exhibition published with the Art journal*. 1867, p. 196.

³¹ *Ibidem*. Pour son actuelle localisation, M. Volait, *Antique Dealing and Creative Reuse in Cairo and Damascus: Intercultural Engagements with Architecture and Craft in the Age of Travel and Reform*, Leyde, Brill, 2021, p. 42-43.

a fondé au Caire. Il s'ensuit une intense phase de création mobilière, dont on peut suivre le développement à travers les prototypes présentés dans les expositions internationales. Unique ébéniste représentant l'Égypte à l'Exposition universelle du Centenaire de Philadelphie en 1876, il y expose l'ameublement complet d'un salon oriental, qui comprend armoire (fig. 5), secrétaire, crédence, ainsi que des chaises, et bien sûr des *kursī*. On en distingue plusieurs modèles distincts sur les photographies des objets égyptiens exposés à Philadelphie (Fig. 6). Deux ans plus tard, Parvis récidive en envoyant une gamme encore plus étendue de meubles de sa façon à l'Exposition Universelle de 1878 à Paris ; il expose encore à Milan en 1881 et à Turin en 1884³², obtenant à chaque fois des récompenses et de nouvelles commandes.

Giuseppe Parvis n'est certes pas le seul artiste à avoir imaginé un destin moderne au *kursī* ottoman, et d'avoir, plus encore, « cherché à greffer le style arabe sur le mobilier de la vie moderne » comme l'écrit justement un contemporain³³. Tous les amateurs d'art islamique ayant résidé tant soit peu en Égypte au XIX^e siècle ont cherché à faire fabriquer des meubles modernes inspirés de l'ornementation islamique égyptienne. On connaît bien les réalisations de l'architecte Ambroise Baudry en la matière³⁴, moins celles qu'un de ses amis, le préfet Ernest de Blignières, fait exécuter au Caire entre 1876 et 1882. Elles incluent une armoire néo-mamelouke faite d'une marqueterie de polygones sculptés et passée récemment en vente publique³⁵, ainsi qu'une réplique d'un *kursī* mamelouk à décor de micro-mosaïque visible sur des photos anciennes des collections du Musée d'art islamique du Caire³⁶ ; les deux meubles sont possiblement dû au menuisier maltais Pepe Gliveu, qui travaillait à demeure pour les deux hommes (fig. 7). Une photographie de *kursī* empilés, prise dans le jardin de l'habitation du comte de Saint-Maurice au Caire (fig. 8), ajoutée au contrat

³² Pour un premier survol des envois de Parvis aux Expositions internationales, M. Volait, "Revival, replica and reuse: fashioning "Arabesque" furniture in Khedival Cairo", *The Arabist* 41 (Budapest), p. 229-244; et pour l'envoi à Milan, O. Selvafolta, "Il Signor Parvis del Cairo' all'Esposizione del 1881: la diffusione del gusto e dell'ornato orientalista", *Mondi a Milano, Culture ed esposizioni 1874-1940*, Milan, Museo delle culture, 2015, p. 68-77

³³ L. Callari, « Quarant'anni di lavoro », *Il Popolo Romano*, 22 août 1898, p. 2.

³⁴ M. Volait, *Antique Dealing, op. cit.*, p. 156-168.

³⁵ Lot 296 du catalogue *Arts de l'Orient et de l'Inde*, vente par Ader-Nordmann à Drouot, 23 mai 2017, p. 120-121.

³⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, BOITE FOL B-EO-1717, Beniamino Facchinelli, n° 578 [*kursī* photographiés au musée d'art islamique du Caire], tirage sur papier albuminé, 12,3 par 16,5 cm.

d'exclusivité que l'aristocrate avait conclu avec un menuisier damascène pour une année pleine de travail en Égypte en 1875³⁷, suggère l'existence d'un projet de production de nouveaux modèles de tables d'appoint ottomanes, peut-être à destination de l'Exposition universelle de 1876, qui présenta des spécimens très similaires (voir fig. 6). C'est dire, à tout le moins, l'engouement européen pour l'objet, et la façon dont ce goût put contribuer à le transformer.

L'occupation britannique de l'Égypte en 1882 introduit de nouveaux acteurs sur un marché qui connaît bientôt une forte expansion. La mainmise sur le pays, à la faveur de la banqueroute des finances khédiviales depuis 1876, fait entrer sa culture matérielle dans la consommation britannique. Jusque-là réservées aux *happy few* ayant fait le déplacement sur les bords du Nil, l'artisanat égyptien se diffuse largement au sein de la société britannique. Dès 1881, les grands magasins Liberty & Co de Londres entreprennent d'inclure dans leur catalogue des meubles manufacturés en Égypte, à commencer par des sièges sans doute tout droit sortis des ateliers Parvis. D'autres magasins suivent, à l'exemple de Rothman, Strome & Co, maison pourtant spécialisée en japonisme. La firme a repéré le succès exponentiel des marchandises cairottes, ainsi que la belle finition à coût compétitif de ce « mobilier mauresque » manufacturé par le plus réputé ébéniste de la place –Parvis, à n'en pas douter–, alors que l'on ne peut en dire autant, semble-t-il, des productions « Anglo-Moorish » fabriquées en Angleterre³⁸. À partir de 1883, Liberty & Co fait appel à un très jeune designer, Leonard Francis Wyburd (1865-1958), pour prendre la tête de son département du mobilier artistique, et du studio de décoration maison, qui conçoit et installe à la demande des intérieurs « anglo-arabes » à prix imbattables³⁹. Dix années durant, Wyburd imagine, à partir du mobilier « Moresque » commercialisé par Liberty & Co (fig. 9), des intérieurs pittoresques, adaptables à toutes les tailles de pièce, riches en nuances chromatiques et peu onéreux⁴⁰. On lui doit probablement aussi une nouvelle interprétation du *kursī*, où le bois blond remplace l'ivoire ou l'os et, combiné à des essences à teintes plus

³⁷ M. Volait, *Maisons de France au Caire : le rempli de grands décors mamelouks et ottomans dans une architecture moderne*, Le Caire, Publications de l'IFAO, 2012, p. 55.

³⁸ "Oriental art in St. Mary axe", *The Cabinet maker and Art furnisher*, 1er février 1886, p. 213-214.

³⁹ Daryl Bennett. *Liberty's Furniture 1875-1915, The Birth of Modern Interior Design*, Woodbridge, The Antique collectors' club, 2012, p. 95-98.

⁴⁰ *The Liberty Hand-Book of Sketches: With prices & other information for Artistic & Economic Decoration of Furniture*, Londres, Liberty & Co., 1889, p. 35; "Anglo-Arab Furniture", *The Decorator and Furnisher*, Vol. 17, n° 5, février 1891, p. 170-172.

sombres, confère au petit meuble une éclatante polychromie (fig. 10). C'est dès lors ce nouvel hybride qui garnit les scènes de genre orientalistes, tel *Le garde* (1887-1889) du catalan Antonio Maria Fabrès y Costa⁴¹.

Une diffusion globale

Les grands magasins britanniques ne sont pas les seuls à avoir porté attention au marché du meuble et du décor d'inspiration cairote. À partir de Vienne, et à travers des filiales à Paris et à Budapest, les frères Nicolas et Georges Zacchiri, originaires de Smyrne, diffusent leurs propres « meubles arabes »⁴² – selon des modèles qui font inmanquablement penser à la syntaxe mise en place par Parvis pour marier mobilier moderne et arts de l'Islam, et avec une prédilection, en ce qui les concerne, pour le bois tourné. L'homme de lettres égyptien Ahmad Zaki est frappé de voir qu'à l'Exposition universelle de 1900, c'est le pavillon du Tyrol, alors partie de l'empire austro-hongrois, qui expose, comme production typique de la ville de Cortina d'Ampezzo, des *kursī* ottomans incrustés de nacre et d'ivoire. Et de s'étonner que cette industrie soit demeurée⁴³ vivace en Europe centrale, alors que « ses artisans l'ont laissé périr en Égypte, tout comme le patrimoine splendide qu'ils ont hérité du passé, jusqu'au moment où un Européen – tel le sieur Parvis – est venu le leur rendre ? »⁴⁴ L'envoi de Parvis à Philadelphie en 1876 aurait joué un rôle déterminant dans le développement de l'œuvre mobilier de l'Américain Lockwood de Forest, qui rechercha lui aussi une assimilation créative des vocabulaires décoratifs moyen-orientaux et occidentaux⁴⁵. Parvis fait des émules au Caire même, notamment en la personne des frères Jacovelli ou des frères Furino, dont il accompagne les premiers pas, avant qu'ils n'ouvrent leurs propres ateliers dans les années 1890 et développent une production fortement marquée par leur passage par les

⁴¹ Musée des arts islamiques de Malaisie, inv. 2015.12.58.

⁴² Eva-Maria Orosz, « Das »arabische Zimmer« im Wien Museum : Aspekte des Orientalismus im Wiener Bürgertum », in Maximilian Hartmuth, Julia Rudiger (dir.), *Gezimmertes Morgenland, Orientalische und orientalisierende Holzinterieurs in Mitteleuropa im späten 19. Jahrhundert Phänomenalität, Materialität, Historizität*, Vienne, Böhlau, 2021, p. 97-107.

⁴³ Une partie de la culture matérielle ottomane était manufacturée dans les Balkans ; ainsi le typique fez des dignitaires ottomans était-il fabriqué en Autriche.

⁴⁴ Ahmad Zaki, *L'Univers à Paris. Un lettré égyptien à l'Exposition universelle de 1900*, M. Volait (dir.), Paris, Norma, 2015, p. 167.

⁴⁵ R. A. Mayer, *Lockwood de Forest: furnishing the Gilded Age with a Passion for India*, Newark: University of Delaware Press, 2008, p. 35.

ateliers Parvis⁴⁶. Son empreinte est encore perceptible dans certains éléments du mobilier « arabesque » commercialisé à Damas, Beyrouth ou Jérusalem dans les mêmes années⁴⁷. La renommée du mobilier arabe d'Égypte, dont Parvis est l'incontestable doyen, est alors telle que le sultan Abdul Hamid II fait envoyer en 1890 deux apprentis au Caire lorsqu'il forme le projet de développer la menuiserie de « style arabe » dans les ateliers sultaniens du Palais de Yildiz— lui-même est un habile menuisier qui aime manier la gouge à l'occasion—, ainsi qu'à l'École des Arts et métiers d'Istanbul. Les deux jeunes gens passent deux années à l'École des arts appliqués de Bulaq, et au retour entreprennent de transmettre aux élèves d'Istanbul ce qu'ils ont appris au Caire⁴⁸.

Il n'est pas impossible que le designer Carlo Bugatti n'ait lui-même tiré quelque inspiration du travail de Parvis, même si les lignes déstructurées et asymétriques de son mobilier lui appartiennent en propre, tout comme son esthétique Art nouveau. Mais on peut établir un parallèle entre la façon dont Bugatti associe le bois coloré au parchemin, à l'étain et au cuivre estampé et les combinaisons de matières et de teintes pratiquées par Parvis ; tous deux intègrent à leurs meubles de caractéristiques arcatures à indentation⁴⁹.

Quoiqu'il en ait été précisément de ces ramifications – il faudrait pouvoir établir des séries précisément attribuées et des chronologies sûres pour s'en assurer—, le fait saillant demeure le caractère unique et précoce de l'invention mobilière de Giuseppe Parvis conçue entre Pô, Seine et Nil, et l'écho international considérable qu'elle reçut au cours du second XIX^e siècle pour avoir su capter et incarner quelque chose de l'esprit du temps.

L'orientalisme à l'épreuve de ses déclinaisons mobilières

⁴⁶ A. L. Balboni, *Gl'Italiani nella civiltà egiziana del secolo XIX: storia-biografie-monografie*. Alexandrie, Tipo-lit. V. Penasson, III, 1906, p. 353-358.

⁴⁷ C. Tarazi, *Vitrine de l'Orient, Maisons Tarazi, fondée à Beyrouth en 1862*, Beyrouth, Editions de la revue phénicienne, 2015, p. 26-27.

⁴⁸ A. Ersoy, "Crafts, ornament, and the discourse of cultural survival in the late ottoman empire", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 2016, Vol. 28, (2016), p. 44-63.

⁴⁹ M.-M. Massé, *Carlo Bugatti au musée d'Orsay : catalogue sommaire illustré du fonds d'archives et des collections*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.

Ce temps sera en fin de compte d'assez courte durée. La succursale parisienne de la maison Zacchiri annonce au printemps 1899 la cessation de son commerce en meubles orientaux⁵⁰. Après 1903, Liberty & Co abandonne sa ligne orientaliste pour se concentrer sur les volutes du design Art nouveau qui a fait, depuis, sa renommée. Le nouveau siècle renouvelle avec force les inspirations et les exotismes de l'artisanat d'art. Au Caire même, les établissements Parvis perdurent après le décès de leur fondateur, mais l'innovation n'est plus au rendez-vous ; il s'y recycle désormais les modèles qui ont fait le succès de la marque, ainsi qu'en témoigne un bureau au nom du roi Farouk (monté sur le trône en 1936) qui reprend une pièce déjà au catalogue de l'ébéniste dans les années 1880⁵¹. L'activité cesse en 1940. La famille khédiviale elle-même a repris un temps le flambeau du meuble et du décor islamiques modernes, en créant l'École industrielle Elhamieh dans le contexte de la décoration de la mosquée Rifai, entreprise à partir de 1910⁵², mais l'affaire semble avoir tourné court assez rapidement.

Ces quelques vignettes sur l'engouement, à la fois occidental, ottoman et égyptien, pour le mobilier de style arabe à partir des années 1860 sont loin d'épuiser le sujet. Il est vu ici à travers un prisme principalement égyptien, alors qu'une perspective damascène, beyrouthine, hiérosolymitaine, ou encore stambouliote, compléterait utilement le tableau⁵³. Il s'appuie sur un échantillon d'objets mobiliers encore trop limité pour en tirer des conclusions définitives. Pour incomplet et provisoire qu'il soit, ce premier panorama permet néanmoins de revisiter à nouveaux frais l'inépuisable querelle de l'orientalisme opposant critiques de ses préjugés dépréciatifs dans le sillage saïdien et observateurs plus bienveillants de ses curiosités envers l'altérité culturelle. Le prisme du mobilier porte, d'une part, le débat dans le registre de la matérialité, plutôt que dans celui de la représentation, et lui offre ainsi des bases plus tangibles. Si l'image peut être trompeuse, car ouverte à toutes les interprétations, la matière est factuelle, et partant plus univoque. La séquence des

⁵⁰ *Le Figaro* du 24 mars 1899, p. 1.

⁵¹ Tarazi, *op. cit.*, p. 87.

⁵² Si l'on sait encore peu de choses de l'histoire de cette école [*madrasa al-Ilhamiyya* en arabe], ses productions sont connues par des photographies : Durham University Library, Archives and Special Collections, Papiers Abbas Hilmi II, HIL/453/1-39, Album of Ilhamy Industrial School (n.d.).

⁵³ La fortune du meuble orientaliste dans la Turquie tardo-ottomane est examinée dans Ilona Baytar, « Oryantal mi Oryantalist mi? Osmanlı'da Oryantalist Algıya Mobilya Üzerinden Bir Okuma », *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), p. 89-108.

meubles d'appoint considérés montre, d'autre part, à quel point l'objet n'est pas invariant. Les traditions artisanales ne sont pas immuables ; elles évoluent au gré des contingences et des consommations, pour ne rien dire des techniques, des matières et de l'outillage. Les réalités de leur production sont entrelacées, imbriquées, interconnectées, comme cela a pu être établi pour bien d'autres objets manufacturés durant l'âge des Empires⁵⁴. Le petit *kursī* ottoman évoqué en introduction était déjà en lui-même un objet composite issu de la circulation transocéanique de matières rares et était fabriqué aux confins de l'Empire ; il continue à se transformer tout au long du siècle au fil de ses interactions avec de nouveaux protagonistes et des usages inédits. Il a été indistinctement consommé par la bourgeoisie d'ici comme de là-bas, avant de disparaître de ses intérieurs. Et peut-être a-t-il vocation à renaître un jour sous de nouveaux atours, ici et là-bas, à la faveur de nostalgies post-ottomanes, post-khédiviales ou post-industrielles.

Le déplacement proposé ici démontre enfin qu'il est possible de traquer le réel dans les compositions orientalistes les plus artificielles qui soient. Décortiquer leurs accessoires permet, par exemple, de déceler l'incongruité d'un produit moderne de manufacture britannique dans une toile censée représenter l'Orient médiéval, tel *Le garde* d'Antonio Maria Fabrès y Costa évoqué ci-dessus ; cette présence à l'image d'un guéridon Liberty permet en retour de dater des usages et des goûts contemporains. De la même façon, on peut suivre l'évolution formelle de la table d'appoint d'une toile à l'autre : ainsi le *kursī* utilisé par Goodall dans *Copt mother and son* (1875) diffère-t-il sensiblement du modèle peint dans une version antérieure de cette même composition titrée *First born* (1861), et vantée comme parfaitement fidèle à la scène représentée⁵⁵. Ce peuvent être autant de témoignages datés de sa matérialité.

Aussi l'orientalisme pictural ne saurait être réduit à l'expression de ses stéréotypes idéologiques ; en tant que peinture réaliste, à substrat photographique, il peut devenir, à l'occasion, et comme par inadvertance, une source documentaire de premier ordre pour qui

⁵⁴ P. Singaravélou, S. Venayre (dir.), *Le Magasin du monde. La mondialisation par les objets, du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 2020.

⁵⁵ Elle a été gravée dans *The Illustrated London News*, volume XLI, 2 août 1862, p. 145.

sait regarder et se donner les moyens d'un tel décryptage. Cette capacité indiciaire⁵⁶ donne raison aux collectionneurs moyen-orientaux qui considèrent de longue date que l'imagerie orientaliste, pour biaisée qu'elle soit, offre une forme d'ethnographie visuelle de leurs sociétés, qui doit être reçue, certes, avec circonspection mais est d'autant plus appréciable que l'iconographie vernaculaire est en règle générale rare, voire, parfois, inexistante⁵⁷ ...

⁵⁶ C. Ginzburg, « Signes, Traces, Pistes – Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, Paris, Gallimard, 1980, n° 6, p. 3-44.

⁵⁷ M. Volait, « Collections moyen-orientales de peinture orientaliste à l'orée du XXI^e siècle : retournements paradoxaux ou malentendus tenaces ? », F. Pouillon et J.-C. Vatin (dir.), *Après l'orientalisme : L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011, p. 547-565.